



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

**“ MAESTROS DE CAPILLA EN LA CATEDRAL NUEVA DE
CUENCA. EL REPERTORIO DE JHOFFRE HIDALGO MORA
YANZA: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN”**

TESIS DE GRADO PREVIO
A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
MAGISTER EN PEGAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

AUTOR:
LCDA. PRISCILA ALEXANDRA URGILÉS ENCALADA

DIRECTOR:
MAGISTER ARLETI MOLERO ROSA.

CUENCA - ECUADOR
2015





Universidad de Cuenca

RESUMEN

El presente trabajo investigativo tiene como intención dar a conocer la función que cumple un Maestro de Capilla en la actualidad, su vida y sus obras. Uno de los últimos Maestros de Capilla existentes en la ciudad de Cuenca es el Maestro Jhoffre Hidalgo Mora Yanza, motivo por el cual ha sido considerado como protagonista principal de la presente tesis, la misma que desarrollará un compendio sobre sus estudios realizados, su experiencia y trayectoria en la ejecución de la música religiosa, sus funciones como Maestro de Capilla y los criterios de selección del repertorio interpretado por él.

PALABRAS CLAVES: MAESTROS DE CAPILLA, CUENCA - CATEDRAL NUEVA, MÚSICA LITÚRGICA.



Universidad de Cuenca

ABSTRACT

This research work aims to publicize the role of a Kapellmeister at present, his life and his works. One of the last Kapellmeister existing in the city of Cuenca is the Master Jhoffre Hidalgo Mora Yanza, why has been considered as the main protagonist of this thesis, it will develop a compendium of their studies, expertise and experience in the performance of religious music, his duties as Kapellmeister and selection criteria repertoire performed by him.

KEYWORDS: KAPELLMEISTER, CUENCA - NEW CATHEDRAL, RELIGIOUS MUSIC.

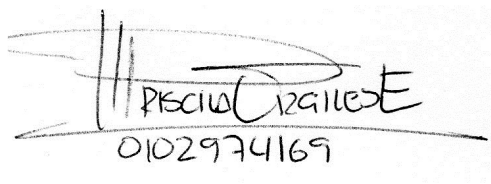


Universidad de Cuenca

Cláusulas de Responsabilidad y de Reconocimiento del Derecho de la Universidad para publicar el documento:

Clausula N°1:

Priscila Alexandra Urgilés Encalada, autora de la tesis **“MAESTROS DE CAPILLA EN LA CATEDRAL NUEVA DE CUENCA. EL REPERTORIO DE JHOFFRE MORA: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN”**, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magister en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.



PRISCILA URGILÉS ENCALADA
0102974169

Cuenca, 16 de diciembre de 2015.

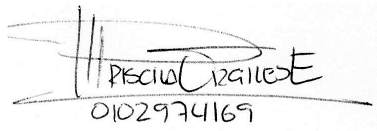


Universidad de Cuenca



Clausula N°2:

Priscila Alexandra Urgilés Encalada, autora de la tesis **“MAESTROS DE CAPILLA EN LA CATEDRAL NUEVA DE CUENCA. EL REPERTORIO DE JHOFFRE MORA: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN”**, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.



PRISCILA URGILÉS ENCALADA
0102974169

Cuenca, 15 de diciembre de 2015



Universidad de Cuenca

DEDICATORIA

La presente investigación, va dedicada a mi familia, especialmente a mi hijo por su paciencia y comprensión cuando le quité el tiempo que le correspondía, y a mis padres por su apoyo incondicional.



Universidad de Cuenca

AGRADECIMIENTO

Al concluir este trabajo investigativo, quiero expresar mi más profundo agradecimiento a Dios por las bendiciones que siempre están presentes en mi vida, a los maestros que han sido parte importante en esta etapa de aprendizaje, al Maestro Jhoffre Mora que estuvo siempre presto a colaborar con todas las necesidades que se presentaron en este trabajo y de una manera muy especial a mi directora de tesis Magíster Arleti Molerio Rosa, quien siempre me ha apoyado de manera incondicional en este crecer musical.



Universidad de Cuenca

INTRODUCCION

El trabajo investigativo que a continuación se detalla tiene como finalidad dar a conocer la actividad que cumple un maestro de capilla en la actualidad, para ello, hemos considerado como protagonista de esta investigación a Jhoffre Hidalgo Mora Yanza, uno de los últimos maestros de capilla existentes en la ciudad de Cuenca. Desarrollaremos un compendio sobre sus estudios, su experiencia y trayectoria en la ejecución de la música religiosa, sus funciones como maestro de capilla y los criterios de selección del repertorio interpretado por él.

En la Edad Media y en el Renacimiento, la Iglesia determinaba la vida de los músicos: ingresaban a la iglesia de niños como cantorcitos, quedando desde entonces a disposición del maestro de capilla, con el que vivían. Este les enseñaba el canto llano, contrapunto, a tocar un instrumento (frecuentemente el órgano) y a veces también composición. Cuando estos niños eran adultos, su carrera era de cantores si mantenían la voz, de organistas o ministriles (músicos de viento) si habían adquirido dominio de instrumentos, o de maestros de capilla, en el caso de los más dotados, capaces de ganar los concursos que convocaban las iglesias cuando habían vacantes, o de tener suficiente prestigio como para ser reclamados por catedrales y capillas cortesananas.¹

La mayoría de catedrales tenían sus reglamentos escritos en cuanto a las responsabilidades que debería llevar el maestro de capilla, entre las que se destacaban:

- La custodia de la capilla física (lugar de los ensayos y las clases), de la cual tenía la llave para la utilización del lugar.

¹ De Mairena, Juan. Historia de la música. (2014). Disponible en: <https://historiadelamusica.wordpress.com/2014/01/06/las-capillas-musicales/>. Consultado el 19 de junio de 2015.



Universidad de Cuenca

- La impartición de las lecciones musicales anteriormente mencionadas, a los cantoritos y a otras personas ligadas a la iglesia, interesadas en aprender.
- La búsqueda y selección de cantores y músicos para garantizar el funcionamiento permanente de la capilla musical.
- La acogida en su casa de los pupilos cantores para ocuparse de su educación general y manutención.
- La composición de las piezas destinadas a fiestas especiales, como Navidad, Corpus Christi², etc.³

En el caso de incumplirse las normas se castigaba con sanciones económicas, e incluso con la expulsión.

En el renacimiento y el barroco el maestro de capilla era un músico de experiencia y prestigio.

Con el transcurso del tiempo las funciones y obligaciones de los maestros de capilla fueron cambiando, especialmente porque fueron aumentando las oportunidades de hacer una carrera musical sin la necesidad de la vinculación tan directa a las capillas musicales de las iglesias.

En Europa se puede encontrar abundante material sobre los maestros de capilla, ya que prácticamente todos los músicos importantes del renacimiento y barroco ocuparon ese cargo. A menudo tras recorrer el trayecto musical de grandes compositores podemos encontrar músicos de todas las épocas que ocuparon esos cargos, empezando por Palestrina, que fue maestro de capilla de

² Corpus Christi: (en latín: Cuerpo de Cristo) Nombre común con el que se conoce la solemnidad litúrgica del Santísimo Cuerpo y Sangre de Cristo. Establecida en 1264 por Urbano IV para celebrar la presencia real y, al mismo tiempo, sacramental de Cristo en la Eucaristía. Es común en este día que se realicen procesiones llevando por las calles el Santísimo Sacramento.

PASCUAL DOTRO, Ricardo y GARCÍA HELDER, Gerardo. "Diccionario de Liturgia", 2002, Bs. As., 2002, Disponible en: <https://www.aciprensa.com/liturgia/diccionario.htm>.

³ De Mairena, Juan. Historia de la música. (2014). Disponible en: <https://historiadelamusica.wordpress.com/2014/01/06/las-capillas-musicales/>.

Consultado el 19 de junio de 2015



Universidad de Cuenca

San Giuliano de Roma, hasta Johann Sebastian Bach, que fue maestro de la capilla cortesana del príncipe Leopoldo de Anhalt.

En Cuenca, al igual que en otras ciudades, a través de las épocas se encontraron músicos que se desarrollaron como maestros de capilla. Este oficio poco a poco ha ido desapareciendo y transformándose, siendo Jhoffre Mora, uno de los pocos músicos que han quedado en la actualidad, razón por la cual es de gran importancia estudiarlos y sembrar un precedente en la historia musical cuencana sobre su trabajo, sus obras y su experiencia como maestro de capilla.

En este contexto, el poco interés demostrado por los historiadores en la música ecuatoriana, articulado a la ausencia de investigadores musicales a nivel nacional, es un problema que se siente latente únicamente en las personas interesadas en la historia musical, razón por la cual el común de la población no se ha dado cuenta de la importancia que los maestros de capilla poseen, especialmente cuando ellos han sido quienes han llevado las tradiciones cristianas y el patrimonio cultural de las liturgias por varios siglos, los mismos que en la actualidad prácticamente han desaparecido.

Es de gran importancia para la ciudad de Cuenca, una Ciudad Patrimonio Cultural de la Humanidad, contar con mayores aportes sobre su cultura, sus tradiciones, y su gente.

Al poseer Cuenca aproximadamente 8 iglesias en el centro histórico, que son visitadas a diario por miles de turistas es relevante combatir el vacío informativo en el que se encuentra ubicada la cultura cuencana, ya que las tradiciones forman parte esencial de la historia de una población. Por lo tanto, debería ser preocupación de los investigadores para salvar las tradiciones patrimoniales y su historia, especialmente en el caso de los maestros de capilla que han perdido totalmente la importancia en la sociedad, siendo ellos, especialmente cuando han llegado a los años dorados, etapa en la que han acumulado una experiencia notable e incalculable, la misma que puede ser un gran aporte histórico.



Universidad de Cuenca

Se puede hablar entonces de los maestros de capilla como un patrimonio intangible en la humanidad. Al salvaguardar y conservar las tradiciones de estos maestros se obtendrá la continuidad necesaria para que otros inicien en esa labor, y de esa manera evitar la pérdida de dicha tradición, además de contribuir a la historia con un material que puede ayudar a formar a futuros músicos.

El **problema científico** podría enunciarse, entonces, en los términos siguientes:

¿Cómo contribuir a la salvaguardia y transmisión de la tradición de los maestros de capilla, a partir de un estudio de la labor representativa del maestro Jhoffre Mora en la Catedral nueva de Cuenca?

Se define, pues, como **objeto de estudio** la praxis representativa de un maestro de capilla actual.

Entonces, el **objetivo general** de la presente investigación es estudiar la labor desarrollada por Jhoffre Mora en la Catedral nueva de Cuenca, para contribuir a la salvaguardia de la tradición cultural de los Maestros de Capilla en el Ecuador.

Los objetivos específicos que se desarrollaron y se evidencian en la presente investigación son:

- Sistematizar la labor de los maestros de capilla, como obligada contextualización; y describir las principales obligaciones llevadas a cabo por los maestros de capilla en la Catedral nueva de Cuenca.
- Establecer el repertorio utilizado por Jhoffre Mora, con los principios y(o) técnicas empleados al efecto; y caracterizar dicho repertorio.
- Determinar y documentar influencias y aportes musicales de Jhoffre Mora.
- Reconstruir el modelo de labor que ha representado Jhoffre Mora como maestro de capilla.
- Realizar una interpretación ilustrativa del repertorio de Jhoffre Mora en un acto de concierto.



Universidad de Cuenca

Para la realización de la presente investigación se utilizaron varios métodos de la investigación científica como es el método histórico – lógico, el cual se utilizó en la búsqueda de antecedentes históricos relacionados con los maestros de capilla, tanto de la antigüedad como en la actualidad, el contexto vivido por ellos, etc. Además, se realizó una revisión preliminar y análisis de documentos que contienen datos relevantes sobre el tema.

Como técnica principal en este trabajo investigativo se utilizó la entrevista, por medio de la cual se ha obtenido valiosa información de personas relacionadas con la labor de los maestros de capilla y de la Catedral nueva de Cuenca.

Dentro de las fuentes primarias de investigación tenemos a nuestro objeto de estudio, el Maestro Jhoffre Mora, quien nos ha proporcionado material relacionado con su labor dentro de la liturgia de la Catedral nueva de Cuenca.

Además se ha contado con la colaboración de la Magister Arleti Molerio y la Magister Jimena Peñaherrera, quienes se encuentran realizando una tesis doctoral relacionada con los archivos de las iglesias de Todos Santos y de la Catedral Vieja o Iglesia Matriz.

Como fuentes secundarias se ha contado con actas capitulares existentes en el Archivo Histórico de la Curia, pertenecientes a períodos anteriores a nuestra investigación, pero que nos sientan un precedente de la actividad realizada en la Iglesia Matriz. Además, se han obtenido partituras y documentos que se relacionan con la actividad litúrgica y musical de la Iglesia.

Se han realizado algunos estudios sobre los maestros de capilla, sin embargo, en lo que respecta al Ecuador y específicamente a Cuenca, los trabajos han sido exigüos.



Universidad de Cuenca

Existe una tesis de licenciatura denominada “El Maestro de Capilla y la Música Eucarística en Cuenca” de José Rodas Calderón⁴ que contienen algunos elementos de importancia que citaremos posteriormente.

Un trabajo relevante que sirve como modelo de estudio para la investigación es el libro “Esteban Salas. Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago de Cuba. (1764 - 1803)”⁵ de Miriam Escudero, en donde se expone toda la función como maestro de capilla realizada por Esteban Salas y la publicación de un catálogo de obras del mismo. Miriam Escudero dice: “[...] los manuscritos de Salas constituyen los documentos musicales más antiguos que conservan en Cuba, además de haber sido escritos por un criollo, y su labor es el primer referente fehaciente de la enseñanza, interpretación y composición de música académica en la Isla. No obstante la importancia de este compositor para el patrimonio musical cubano, no existía un estudio hasta ahora que abarca la obra musical (litúrgica y paralitúrgica) de ese maestro de capilla, en correspondencia con el entorno social de su ministerio eclesiástico[...]”.⁶

Este trabajo se asemeja a los criterios planteados para nuestra investigación, pues así como Escudero cita la importancia de Salas para el patrimonio musical cubano, en nuestro trabajo se ha realizado un análisis de la labor desarrollada por Jhoffer Mora en la Catedral nueva de Cuenca, para contribuir a la salvaguardia de la tradición cultural de los maestros de capilla en el Ecuador. Es así que se contribuirá entonces al patrimonio intangible de nuestra ciudad.

Joaquín Romero Lagares en su Tesis Doctoral “Juan Pascual Valdivia. Maestro de Capilla de la Colegial de Olivares. (1760 - 1811)”⁷ sostiene que la música de Valdivia, a pesar de no haber salido de los muros de la Colegiala, lugar

⁴ RODAS CALDERON, José Eduardo. Tesis de Licenciatura. Universidad del Azuay. 1989. Cuenca.

⁵ ESCUDERO, Miriam. Esteban Salas. Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago de CUBA. (1764 - 1803). Ed. Boloña. La Habana – Cuba. 2011.

⁶ Ibídem. Pág. 33

⁷ ROMERO LAGARES, Joaquín. Juan pascual Valdivia. Maestro de Capilla de la Colegial de Olivares. (1760 - 1811). Universidad de Sevilla.



Universidad de Cuenca

en donde se desempeñaba como maestro de capilla, se desarrolla en íntima relación con su época, se analiza la importancia del culto en la Colegiala, el empleo que se hace de los instrumentos, la variedad de obras y su utilización en la liturgia. Este material nos sirve de soporte y guía para realizar un trabajo comparativo con la actividad musical de nuestro maestro de capilla de estudio.

Pilar Camacho Sánchez y Petra Extremiana Navarro en su artículo “Maestro de Capilla Diego Pérez de Camino” dice: “[...] Dentro de la Comunidad Riojana la actividad musical en el siglo XVIII estaba regida por la diócesis central del obispado en Calahorra; [...] Este obispado de Calahorra es quien designa organistas en las distintas parroquias y les señala los sueldos que han de recibir. Vigila para que las actividades de culto sean bien servidas y envía músicos para las festividades de las parroquias riojanas. Es imprescindible que dé su visto bueno para que entren nuevos músicos [...]”.⁸

De igual manera, en la Catedral nueva de Cuenca, era el Obispo el que estaba a cargo de designar quien era la persona que iba a realizar las funciones del maestro de capilla, dicha persona se encargaría de las misas que se realizaran a lo largo del año en el calendario litúrgico que se debía desarrollar. Esta designación era muy importante pues el maestro de capilla era la persona que se encargaba de establecer el repertorio que se iba a ejecutar en cada una de las celebraciones y este repertorio se convertiría en el vínculo entre la comunidad y la iglesia.

El Concilio Vaticano II, dictó una Constitución sobre la Sagrada Liturgia y, en el Capítulo VI, se refiere exclusivamente a la música: “[...] La tradición musical de la Iglesia universal constituye un tesoro de valor inestimable, que sobresale entre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagrado,

⁸ CAMACHO SANCHEZ, Pilar. NAVARRO, PETRA EXTREMIANA. Maestro de Capilla Diego Pérez de Camino. *Kalakorikos*, 10, 2005. Pag. 318 – 319.



Universidad de Cuenca

unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la Liturgia solemne [...]”.⁹

Y agrega. “[...] el canto sagrado ha sido ensalzado tanto por la Sagrada Escritura, como por los Santos Padres [...] La música sacra, por consiguiente, será tanto más santa cuanto más íntimamente esté unida a la acción litúrgica [...] ya sea expresando con mayor delicadeza la oración o fomentando la unanimidad, ya sea enriqueciendo de mayor solemnidad los ritos sagrados [...]”.¹⁰

Con este precedente podemos analizar la importancia que tenía la música dentro de la actividad religiosa para la iglesia y la importante responsabilidad que recaía en el maestro de capilla al ganarse el voto de confianza del Obispo que le asignaba.

Este trabajo investigativo está estructurado en tres capítulos los cuales se explican a continuación:

Capítulo I: La Catedral nueva de la Inmaculada, los antecedentes para su construcción, ubicación, características, archivo.

Capítulo II: Los Maestros de capilla, con una pequeña contextualización que se inserta en el período final de la actividad en la Iglesia Matriz como Catedral, el cambio y desarrollo litúrgico dado en el siglo XX y la actividad de la Catedral nueva con su apertura.

Capítulo III: El maestro Jhoffre Mora, una breve reseña de su vida y estudios, actividades como maestro de capilla y un compendio del repertorio utilizado en su actividad litúrgica en la Catedral de la Inmaculada.

⁹ CONCILIO VATICANO II. Documentos Completos. *Capítulo VI La Música Sagrada*. Sociedad de San Pablo. Bogotá – Colombia. 9a. Reimpresión. 2006. Pág. 127.

¹⁰ *Ibidem*. Pág. 127, 128.



ÍNDICE DE CONTENIDOS:

Contenido

RESUMEN	1
ABSTRACT	3
DEDICATORIA.....	6
AGRADECIMIENTO	7
INTRODUCCION	8
ÍNDICE DE CONTENIDOS:.....	16
Cláusulas de Responsabilidad	22
CAPÍTULO I.....	23
LA CATEDRAL DE LA INMCULADA	23
1.1 CONTEXTUALIZACIÓN:	23
1.2 LA IGLESIA MATRIZ O CATEDRAL VIEJA	25
1.3 LA CATEDRAL NUEVA DE LA INMACULADA	28
1.3.1 CONSTRUCCIÓN.....	31
1.3.2 CARACTERÍSTICAS DE LA CATEDRAL NUEVA.	33
1.3.3 INICIO DE LA ACTIVIDAD EN LA CATEDRAL NUEVA.	35
1.3.4 EL ARCHIVO DE LA CATEDRAL.....	38
CAPÍTULO II	41
LOS MAESTROS DE CAPILLA.....	41
2.1 CONTEXTUALIZACIÓN.	41
2.2 LAS CAPILLAS MUSICALES.	42
2.3 EL OBISPADO DE CUENCA. INICIO DE LA LABOR DE LOS MAESTROS DE CAPILLA.	43
2.4 LOS MAESTROS DE CAPILLA ANTES DE LA CATEDRAL NUEVA DE CUENCA.....	46
2.4.1 FUNCIONES Y PRINCIPALES OBLIGACIONES EN LA IGLESIA MATRIZ. 50	
2.4.2 ACTIVIDADES DEL MAESTRO DE CAPILLA EN LA CATEDRAL NUEVA DE CUENCA.	52
2.4.3 ELEBRACIONES DEL CULTO.....	54



2.5	LA LITURGIA	55
2.5.1	LOS LIBROS LITÚRGICOS.....	58
2.5.2	TIEMPOS LITÚRGICOS	59
2.5.2.1	ESQUEMA DEL AÑO LITÚRGICO.....	61
2.6	LA MISA	62
2.7	MAESTROS DE CAPILLA PRESENTES EN LA CATEDRAL NUEVA DE CUENCA ANTES DE JHOFFRE MORA.	66
CAPÍTULO III.....		69
JHOFFRE MORA EN LA CATEDRAL NUEVA DE CUENCA.....		69
3.1	RESEÑA BIOGRÁFICA.	72
3.2	ESTUDIOS MUSICALES.....	72
3.3	COMPOSICIONES MUSICALES.....	74
3.4	PRIMERAS IGLESIAS.....	75
3.5	IGLESIAS RELEVANTES EN LA LABOR DE JHOFFRE MORA.	77
3.6	PRIMERA ETAPA. LA IGLESIA DE CHUQUIPATA	77
3.6.1	REPERTORIO	83
3.7	SEGUNDA ETAPA. LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO	91
3.7.1	REPERTORIO	94
3.8	TERCERA ETAPA.....	98
LA IGLESIA DE LA CATEDRAL NUEVA.....		98
3.8.1	DESEMPEÑO DE JHOFFRE MORA COMO MAESTRO DE CAPILLA EN LA CATEDRAL NUEVA DE CUENCA.	98
3.8.2	CELEBRACIONES ORDINARIAS Y ESPECIALES. HORARIO DE ACTIVIDADES.	102
3.8.3	OTRAS AGRUPACIONES MUSICALES PRESENTES EN LA CATEDRAL NUEVA. 106	
3.8.5	REPERTORIO	109
3.8.6	SELECCIÓN DEL REPERTORIO, ANÁLISIS Y EJECUCIÓN ILUSTRATIVA.....	116
3.8.6.1	MISA DEL CORAZÓN DE MARÍA.....	118
3.8.6.1.1	CARACTERÍSTICAS.....	118
3.8.6.1.2	ESTRUCTURA.....	120
3.8.6.1.3	DIFERENCIA CON LA VERSIÓN DE LA CONGREGACIÓN DE LAS MADRES OBLATAS.	121



3.8.6.2	CANCIONES A LA VIRGEN.	128
3.8.6.2.1	SALVE, SALVE GRAN SEÑORA. ESTRUCTURA	129
3.8.6.2.2	MORENICA	130
3.8.6.3	VILLANCICOS.	132
3.8.6.3.1	ENTRE PAJITAS Y HIELO.	132
3.8.6.3.2	VEN PUES MANUELITO.	134
3.9	MODELO DE LA LABOR DE JHOFFRE MORA COMO MAESTRO DE CAPILLA 136	
3.9.1	CRITERIOS PARA LA INTERPRETACIÓN ILUSTRATIVA DEL REPERTORIO DE JHOFFRE MORA EN UN ACTO DE CONCIERTO.	137
4.	CONCLUSIONES	139
5.	BIBLIOGRAFÍA.....	141
	PÁGINAS DE INTERNET	143
7. ANEXOS	
	147
	ANEXO I	147
	REPERTORIO PARA EL RECITAL ILUSTRATIVO.	147
	ANEXO II	148
	ANEXO III	175
	ANEXO IV	175



INDICE DE FIGURAS

Tabla de contenido

Figura 1: Folio primero del documento de erección del obispado de Cuenca Ecuador	26
Figura 2: Parque Calderón.	27
Figura 3: Folio del contrato de la Catedral nueva de Cuenca.....	30
Figura 4: La Catedral en construcción	31
Figura 5: La Catedral en construcción	32
Figura 6: Modelo Arquitectónico Catedral de Cuenca. Fachadas norte y frontal	33
Figura 7: Modelo Arquitectónico Catedral de Cuenca. Naves centrales	34
Figura 8: Modelo Arquitectónico Catedral de Cuenca. Renders 3	35
Figura 9: Publicación del extracto de la bula pontificia al celebrarse los cincuenta años de creación de la Arquidiócesis de Cuenca	36
Figura 10: Libro de Actas del Consejo de Bienes Diocesanos.	39
Figura 11: Maestro Jhoffre Mora en el órgano de la Catedral nueva de Cuenca.....	69
Figura 12: Misal	78
Figura 13: Tetragrama y líneas adicionales, superior e inferior.	81
Figura 14: Claves de Do y Fa en el Tetragrama.....	81
Figura 15: Punctum quadratum	81
Figura 16: Virga	81
Figura 17: Punctum Inclinatum	82
Figura 18: Neuma Salicus	82
Figura 19: Fragmentos de la nomenclatura en el Canto Gregoriano.....	82
Figura 20: Partitura original. Canto de Entrada para una misa en Tiempo ordinario.....	83
Figura 21: Partitura original de Misa de Requiem.....	86
Figura 22: Partitura original de Misa del Corazón de María.	88
Figura 23: Partitura original de Missa Facile e breve. N. Gaoletti.....	90
Figura 24: Maestro Jhoffre Mora en el órgano de la iglesia de Santo Domingo	91
Figura 25: Partitura original del villancico “Entre pajas y hielo”	95
Figura 26: Portada original de la Misa de Difuntos.....	96



Universidad de Cuenca

Figura 27: Maestro Jhoffre Mora en el órgano de la Catedral nueva de Cuenca acompañado del Mariachi del Austro	103
Figura 28: Maestro Jhoffre Mora acompañado de su hijo Patricio Mora en una misa particular	104
Figura 29: Portada del himnario “Ritmos del Pueblo de Dios”	109
Figura 30: Portada del Cantoral Litúrgico Partoral “Celebrar Cantando”	110
Figura 31: Foto de la copia de la partitura del Himno a San Martín de Porres	112
Figura 32: Foto de la copia de la partitura del villancico Ven pues Manuelito	113
Figura 33: Partitura original de la Misa Criolla Cuencana de R.A. Sojos. Aleluya.....	114
Figura 34: Misa del Corazón de María. Kyrie. Transcripción de la partitura original tomada del archivo musical de Jhoffre Mora	121
Figura 35: Misa del Corazón de María. Kyrie. Archivo musical de Jimena Peñaherrera. Congregación de las madres Oblatas.....	122
Figura 36: Misa del Corazón de María. Gloria. Transcripción de la partitura original tomada del archivo musical de Jhoffre Mora	123
Figura 37: Misa del Corazón de María. Gloria. Archivo musical de Jimena Peñaherrera. Congregación de las madres Oblatas.....	123
Figura 38: Misa del Corazón de María. Gloria - Gratias Agimus Tibi. Transcripción de la partitura original tomada del archivo musical de Jhoffre Mora	124
Figura 39: Misa del Corazón de María. Gloria – Gratias Agimus Tibi. Archivo musical de Jimena Peñaherrera. Congregación de las madres Oblatas.....	124
Figura 40: Misa del Corazón de María. Gloria – Domine Deus. Transcripción de la partitura original tomada del archivo musical de Jhoffre Mora.....	125
Figura 41: Misa del Corazón de María. Gloria – Domine Deus. Archivo musical de Jimena Peñaherrera. Congregación de las madres Oblatas.....	125
Figura 42: Misa del Corazón de María. Credo – Et in Spiritum Sanctum. Transcripción de la partitura original tomada del archivo musical de Jhoffre Mora	126
Figura 43: Misa del Corazón de María. Credo – Et in Spiritum Sanctum. Archivo musical de Jimena Peñaherrera. Congregación de las madres Oblatas	126
Figura 44: Misa del Corazón de María. Benedictus. Transcripción de la partitura original tomada del archivo musical de Jhoffre Mora	127
Figura 45: Misa del Corazón de María. Benedictus. Archivo musical de Jimena Peñaherrera. Congregación de las madres Oblatas.....	127
Figura 46: Salve, Salve, gran Señora. Tomada del Archivo musical de Jhoffre Mora.....	129
Figura 47: Morenica. Segungo L. Moreno. Tomada del Archivo musical de Jhoffre Mora.....	131
Figura 48: Entre Pajitas y Hielo. Jhoffre Mora	133



Universidad de Cuenca

Figura 49: Ven pues Manuelito. Hoja 1. Jhoffre Mora 134
Figura 50: Ven pues Manuelito. Hoja 2. Jhoffre Mora 135



INDICE DE ESQUEMAS

Tabla de contenido

Esquema 1: Nómina de músicos a cargo del maestro de capilla Miguel Espinoza. 1862	47
Esquema 2: Nómina de músicos a cargo del maestro de capilla Miguel Morocho. 1876.....	48
Esquema 3: Nómina de músicos a cargo del maestro de capilla José María Rodríguez. 1899 – 10930	49
Esquema 4: Esquema del Calendario Litúrgico	61
Esquema 5: Traducción del texto de la Figura	84
Esquema 6: Partes del Requiem de Segundo Moreno.....	85
Esquema 7: Partes de la Misa al Corazón de María	87
Esquema 8: Partes de la Missa Facile e breve de N. Gaoletti.....	89
Esquema 9: Esquema comparativo del Concilio Vaticano II	94
Esquema 10: Partes de la Missa a Paulo VI	97
Esquema 11: Partes de la Missa a Santa Teresita.	97
Esquema 12: Textos en latín y español de la Misa del Corazón de María.....	119



CAPÍTULO I

LA CATEDRAL DE LA INMCULADA

1.1 CONTEXTUALIZACIÓN:

Cuenca ha sido una ciudad conocida por su religiosidad y sus características conservadoras. Estas particularidades se encuentran plasmadas en las palabras del libro de Claudio Malo Gonzales, en el que se cita a Julio Zaldumbide, quien describió a Cuenca como una ciudad cargada de alma, sintetizando así el impacto que le produjo esta ciudad.

Claudio Malo asevera: “[...] ciertamente el espíritu reside en sus habitantes, pero se expresa también en su estructura física. La escogencia del lugar, tomando en cuenta sus características naturales, es ya una decisión espiritual. La presencia de templos y adoratorios, de casas conventuales y expresiones materializadas de la religión, evidentemente son señales de espiritualidad [...]”.¹¹

Las personas centradas en los aspectos religiosos describen a Cuenca como una ciudad de paz espiritual, la cual se puede percibir tanto en los habitantes como en la vida cotidiana de esta ciudad en un momento de análisis y meditación.

En América, los colonos para bautizar las nuevas ciudades y villas que eran fundadas por los españoles luego de la Conquista, recurrían a diferentes criterios. Algunas veces se mantenía el nombre vernacular, como es el caso de Quito; en otros casos se recurría a un título religioso, como en el caso de Asunción; otros nombres hacían referencia a un recurso natural abundante, característico de la zona, como es el caso de Azogues¹², y, con frecuencia

¹¹GONZALES, Claudio, *Cuenca-Ecuador*, Editorial Nomos, Colombia. 1991, pág. 17.

¹² Su nombre, San Francisco de Peleusí de Azogues hace referencia a azogue, antiguo nombre del mercurio, mineral abundante que existió en la zona.

AVILÉS PINOS, Efrén, *Enciclopedia del Ecuador*. 2014. Disponible en:

<http://www.encyclopediadelecuador.com/temasOpt.php?Ind=178> Consultado el 29 de octubre de 2015.



Universidad de Cuenca

utilizaban el nombre de alguna región o ciudad de España, como en el caso de Cuenca.

Con la presencia de los españoles el curso de la historia cambia profundamente. A los enfrentamientos con los indígenas, las derrotas y las victorias, les subsiguen las fundaciones de ciudades que afirman definitivamente la presencia europea en esta parte del mundo.

La evangelización basada en los principios católicos a los habitantes americanos fue una de las razones y justificaciones de la conquista y colonización española. Por tal motivo Ramírez Dávalos, una vez fundada la ciudad de Cuenca, en abril de 1557, se preocupó por la construcción de un templo provisional. La tradición afirma que fue la Iglesia de Todos Santos, el cual se utilizó como templo por los habitantes mientras se construía la iglesia parroquial en la plaza mayor, este sería la Catedral vieja o Iglesia del Sagrario.

“[...] Los españoles, al fundar Cuenca, hicieron lo que solían hacer siempre que fundaban una nueva ciudad, á saber, destinar, ante todo, un lugar para que allí se edificase el templo católico: ántes de las casas para los hombres, la casa de Dios... Según una tradición antigua, que no parece destituida de fundamento, el primer templo que hubo en Cuenca fue la capilla que hoy se conoce con el nombre de *Todos Santos*, á la margen superior del río. Ese sería, sin duda, templo provisional, mientras construían la iglesia parroquial en el lado de la plaza mayor que mira hácia el Oriente [...]”¹³

Con el paso del tiempo y ante la necesidad imperante de evangelizar a los habitantes de la ciudad se construyeron varias iglesias, pero datan de la época colonial: los ya mencionados Todos Santos, la Catedral vieja o Iglesia del Sagrario, el del Carmen de la Asunción y el de las Conceptas. Los dos últimos templos formaban parte de los monasterios que en esa época se establecieron. Los demás templos que se encuentran en la ciudad son del período republicano.

¹³ GONZALEZ SUAREZ, Federico, *Historia Eclesiástica del Ecuador*. Tomo Primero. Imp. del Clero. Quito. 1881. pág. 237, 238.



Universidad de Cuenca

Aunque varios de ellos existieron ya en la Colonia, fueron reconstruidos en los siglos XIX y XX, expresando su lenguaje arquitectónico y su imponencia. Un ejemplo claro de ello es la Catedral Nueva de Cuenca.

Cuenca cuenta con alrededor de 25 iglesias situadas en el centro histórico de la ciudad, de las cuales, las más representativas son:

- La Catedral nueva de la Inmaculada.
- La Catedral Vieja o Iglesia del Sagrario
- Todos Santos.
- Las Conceptas.
- El Carmen de la Asunción.
- San Francisco.
- Santo Domingo.
- San Alfonso.

Con el proceso de evangelización, llevado a cabo por los españoles, la ciudad adoptó la religión Católica y sus tradiciones, con lo cual la cultura sufrió también una transformación.

La música que primaba era la religiosa, que era la que debía utilizarse para evangelizar, ya que esta sería empleada en los ritos religiosos. Para ello los maestros de capilla fueron uno de los elementos más importantes, puesto que cumplían una importante función evangelizadora que nos permitían relacionar la música con el canto en el culto como una verdadera alabanza.

1.2 LA IGLESIA MATRIZ O CATEDRAL VIEJA

Desde la época de la colonia, la vida de Cuenca giraba en torno al culto y a los principios evangelizadores de la conquista española, es así que esta ciudad se



Universidad de Cuenca

perfilaba como un bastión del catolicismo tradicional y fue elevada a la categoría de obispado el 2 de abril de 1786, el segundo de la Real Audiencia de Quito¹⁴.

En las bulas fundacionales del archivo de la Catedral se encuentra el documento de erección del obispado de Cuenca – Ecuador en el cual se puede apreciar la solicitud de convertir a Cuenca en dicho obispado.

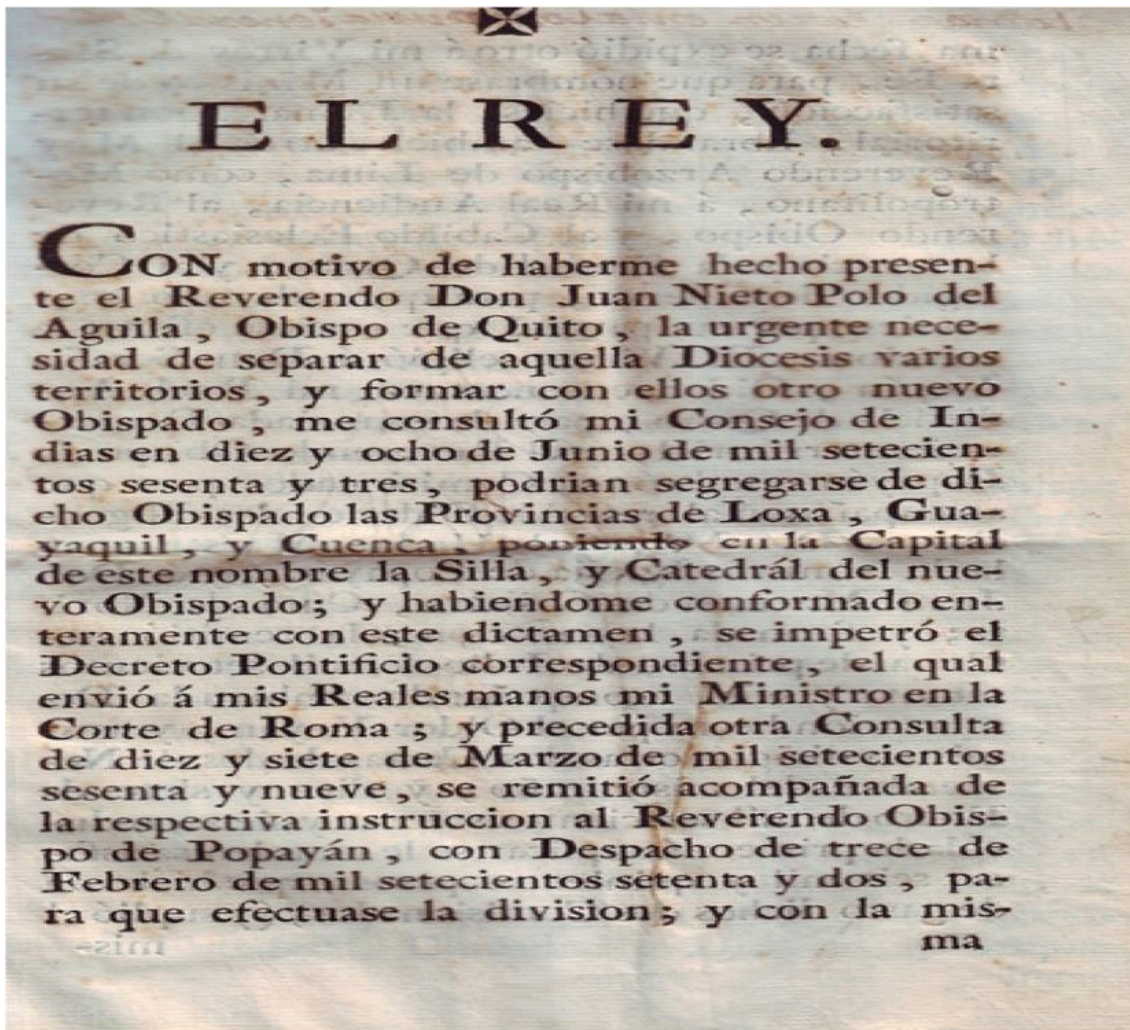


Figura 1. Folio primero del documento de erección del obispado de Cuenca Ecuador. Tomado del documento original. Foto tomada por Arleti Molerio Rosa.

¹⁴ La Audiencia y Cancillería Real de Quito (1563-1822) fue el máximo Tribunal de justicia de la Corona española con jurisdicción sobre los territorios de la Provincia o Presidencia de Quito, dentro del Virreinato del Perú, que después formaron parte del Virreinato de Nueva Granada. En 1536, Felipe II otorga a Quito la categoría de Real Audiencia, lo que le confirió autonomía jurídica, aunque siempre bajo la autoridad del Virreinato del Perú. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Real_Audiencia_de_Quito



Universidad de Cuenca

Desde esas fechas la iglesia del Sagrario adquirió la categoría de Catedral, conocida también como iglesia Matriz.

En las actas capitulares que reposan en el Archivo de la Catedral existe un documento enviado al Gobernador Intendente de la ciudad de Cuenca, firmado por el escribano de su Majestad el Sr. Juan Izquierdo en 1792, el cual aporta datos importantes sobre las diversas alternativas que se analizaron para suplir la necesidad de una catedral, así como las dificultades existentes para este fin.

En lo que respecta a la Catedral, se habían analizado dos alternativas, la iglesia de la Compañía y la iglesia Matriz, la cual fue escogida para ser adaptada como Catedral temporal de la ciudad, después de ser refaccionada “por hallarse muy maltratada”¹⁵



Figura 2. Parque Calderón fotografía de 1878. Colección G. Landívar. Tomado del Libro del libro *Cuenca Santa Ana de las Aguas*. Ernesto Salazar, Diego Jaramillo, Juan Martínez, Ana Abad, Felipe Águila. Pág. 91. Disponible en: <http://arletimolerio.com/historia.html>

¹⁵ AHCA/C, *Capitulares*, caja 17, no. 12177, 18 de mayo, 1792, fol. 43



Universidad de Cuenca

1.3 LA CATEDRAL NUEVA DE LA INMACULADA

En 1870 el Obispo Remigio Estévez de Toral decidió construir una nueva catedral, este planteamiento se aprobó por el Cabildo Eclesiástico el 9 de marzo de 1872, el cual asignó un terreno frente a la plaza de armas, actual Parque Calderón para la construcción de la misma. Después de dos años, el Papa Pío IX envió la aprobación para la edificación de este proyecto con una asignación económica para su construcción, sin embargo, no fue sino hasta el obispado de Miguel de León en el que este proyecto se llegó a concretar, aunque en varias etapas.

Juan Bautista Stiehle, lego redentorista, presentó al Obispo Miguel de León y Garrido, los planos para la construcción de la Catedral, el cual consistía en un templo de dimensiones modestas, similar a otros existentes ya en la ciudad. La respuesta del Obispo reveló su inconformidad ante la propuesta, por lo que manifestó: “[...] Quiero una catedral tan grande como mi fe [...]”.¹⁶

Sin duda los promotores de esta construcción tenían en su mente materializar una catedral de grandes dimensiones que se convertiría en el símbolo religioso más representativo de la ciudad. Su nombre oficial sería la Catedral de la Inmaculada.

El proyecto rechazado por el Obispo León, se hizo realidad en Buga, Colombia, en el Santuario del Señor de los Milagros y posteriormente, Juan Bautista Stiehle elaboró un nuevo proyecto que satisficiera las aspiraciones del Obispo.

El 20 de febrero de 1888 se elaboró un contrato para la elaboración de la Catedral nueva de Cuenca, entre la Orden Redentorista a la que pertenecía el Hermano Stiehle y el Cabildo eclesiástico. En el mismo se comprometían a dirigir la construcción de la Catedral nueva con la asistencia del Hermano Juan Stiehle y a suministrar los planos y diseños necesarios para la realización de la misma.

¹⁶ GONZALES, Claudio, *Cuenca-Ecuador*, Editorial Nomos, Colombia. 1991, pág. 32.



Universidad de Cuenca

El contrato reposa en el Archivo Histórico de la Curia Arquidiocesana de Cuenca y parte del mismo dice lo siguiente:

“[...] 1ª Los R.R.P.P Redentoristas toman a su cargo el levantamiento de los planos á los cuales se ha de sujetar la fábrica de la nueva iglesia Catedral: los indicados planos estarán concluidos en el término de dos meses, y éstos serán propiedad exclusiva de la iglesia.

2ª El Ho. Juan o cualquier otro arquitecto que le subrogue por muerte ó ausencia, se encargará de dirigir la ejecución de los planos visitando los trabajos una vez por semana, y las más veces que juzgue necesario; entendiéndose de que los R.R. P.P no tienen el deber de proporcionar arquitecto, sino lo tuvieren en el convento.

3ª Como el ejecutor del plano debe ser otro, el Ho. Juan dará á aquel las instrucciones necesarias de todos los planos tanto internos como externos, que sean indispensables para la ejecución de la obra hasta su conclusión

4ª El V. Cabildo por su parte, se obliga á remunerar á la Comunidad de Redentoristas, por los trabajos antedichos con quinientos pesos sencillos anuales que se pagarán por mensualidades iguales, desde el 12 de Septiembre del año de 1885, incluyéndose en este pago los 500 pesos que los han percibido antes de ahora [...]”.¹⁷

Existen también otros detalles del contrato celebrado, estos reposan en el libro de actas de Cabildo del período de 1877 a 1890. De acuerdo a estas actas, se puede deducir que la obra dio inicio antes de contar con los planos definitivos. Consta también que el pago a los redentoristas por el trabajo del Hermano Stiehle

¹⁷ AHCA/C, Sin serie documental, 1 folio



debía realizarse desde el 12 de septiembre de 1885, seguramente la fecha en la que se inician las obras.¹⁸

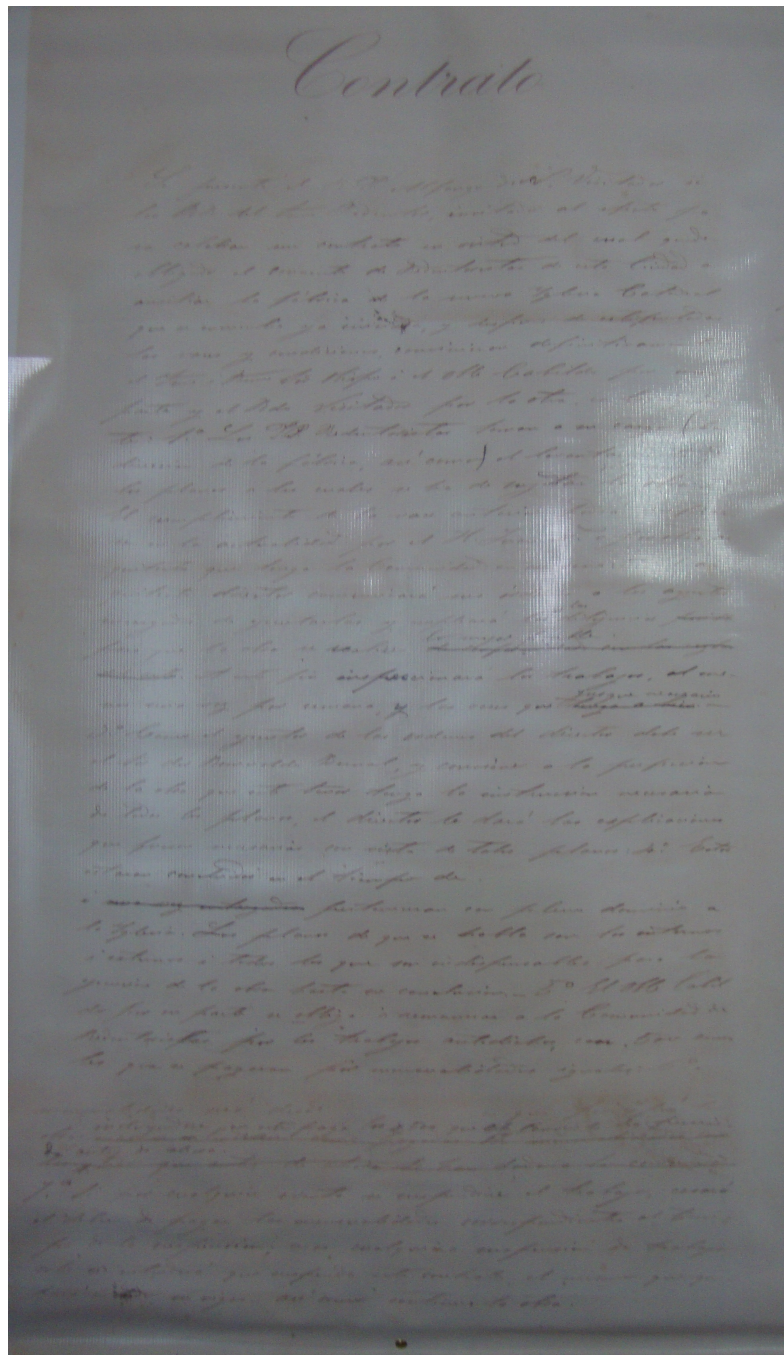


Figura 3. Folio del contrato de la Catedral nueva de Cuenca. Tomado del Archivo histórico de la Curia Arquidiocesana de Cuenca. Foto tomada por Priscila Urgilés E.

¹⁸ AHCA/C, *Actas de Cabildo* 1877- 1890, Sin serie documental, 20 de febrero de 1888, fol. 138v



1.3.1 CONSTRUCCIÓN

Las fechas en relación a la actividad de la Catedral nueva de Cuenca son inexactas y las investigaciones continúan en torno a la misma, sin embargo, según la información impartida por la Curia en los folletos y publicaciones al público, el 25 de octubre de 1885 se iniciaron los trabajos de excavación para la construcción de la Catedral nueva en el enorme solar asignado para esta edificación.

Bajo la supervisión del Hermano Stiehle se excavaron los cimientos y se construyó la cripta, y tras superar varios problemas por el agua subterránea y las lluvias, el 12 de diciembre de 1886 se colocó la primera piedra.¹⁹

Esta edificación avanzó a paso lento, tal es así, que a finales del siglo anterior apenas se habían construido la cripta funeraria y la nave subterránea.



Figura 4. “La Catedral en construcción”. Fotografía publicada en Guía Comercial, Agrícola e Industrial, 1909. Esto es el estado en que el Hermano Juan debe haber dejado la obra antes de su muerte. Tomado de la Investigación de María Tómmerbakk denominado “Estudio Histórico de la Catedral nueva de Cuenca.

¹⁹ GUANQUIZA B, Ma. Eulalia. *El Hermano Juan B Stiehle y la nueva catedral de Cuenca*. IDIUC. Instituto de Investigaciones de la Universidad de Cuenca. 2000. pág. 5.



Universidad de Cuenca

Tras la muerte del Hermano Stiehle, la construcción de la catedral se continuó con varias generaciones cuencanas que se sujetaban a los planos originales. Dentro de estos actores importantes tenemos a los Obispos: Miguel León, Manuel María Pólit, Daniel Hermida, Manuel de Jesús Serrano Abad y el canónigo Manuel María Palacios Bravo.²⁰

Con el paso del tiempo se generó un clima poco propicio para la construcción de esta gigantesca obra, y mucha gente, incluidos sacerdotes, en más de una ocasión se preguntaron si realmente valía la pena dedicar tanto esfuerzo a la edificación de un templo tan grande, sin embargo, la idea de hacerla más modesta tampoco prosperó y fue la perseverancia y la constancia las que hicieron que este proyecto continúe.



Figura 5. “La Catedral en construcción”. Archivo fotográfico Dr. Miguel Díaz Cueva. Tomado del trabajo de María Tómmerbakk denominado “Estudio Histórico de la Catedral nueva de Cuenca”.

²⁰ COBOS Merchán, Gonzalo. *Hermano Juan B. Stiehle. Arquitecto Redentorista: su vida y obra en Ecuador y Sudamérica*. Comunidad Redentorista, Cuenca; 1998, pág.197.



Universidad de Cuenca

Prácticamente un siglo tuvo que pasar para que la Catedral nueva se lograra edificar.

1.3.2 CARACTERÍSTICAS DE LA CATEDRAL NUEVA.

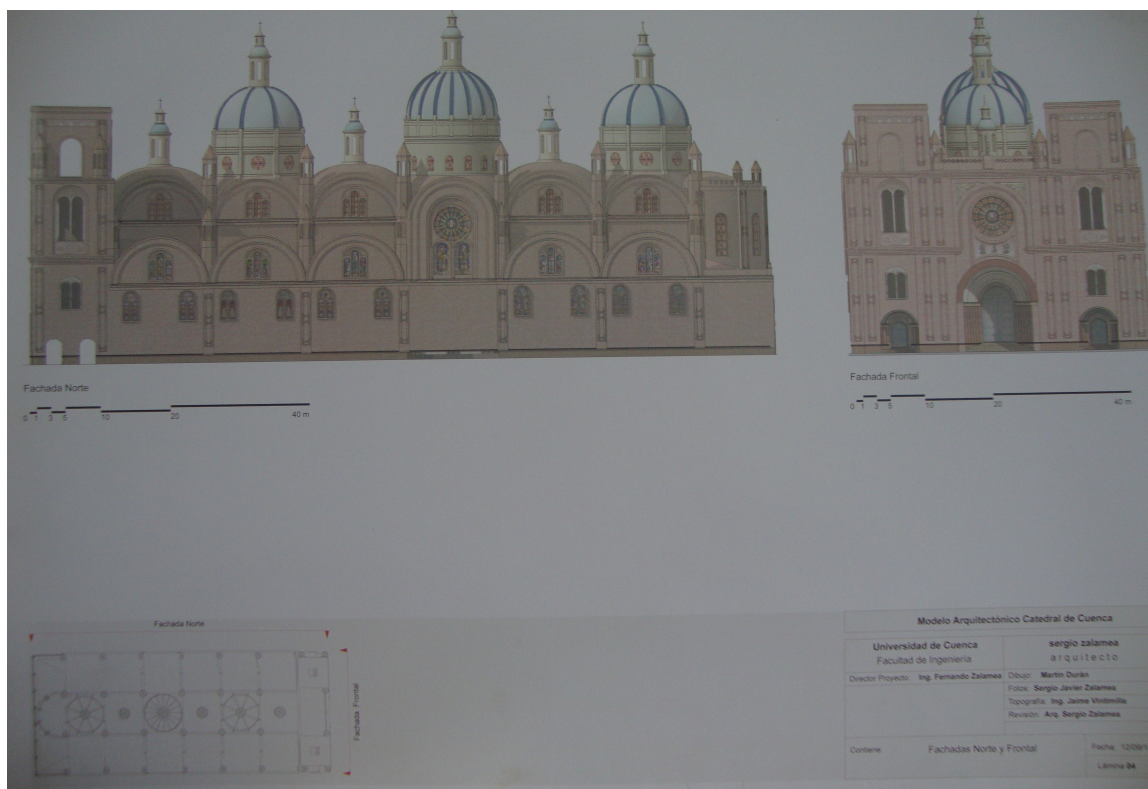


Figura 6. Modelo Arquitectónico Catedral de Cuenca. Fachadas norte y frontal. Tomado del Archivo histórico de la Curia Arquidiocesana de Cuenca. Foto tomada por Priscila Urgilés E.

De estilo gótico renacentista, la Catedral de la Inmaculada cuenta con una cúpula mayor azul y dos menores que caracterizan el paisaje de la ciudad. Las dos torres frontales en un principio llevaban también cúpulas pero por fallos arquitectónicos no fueron colocadas.

Es uno de los más grandes atractivos arquitectónicos del país, con 105 metros de largo y 43.5 metros de ancho, se calcula que la capacidad de la catedral es de ocho mil personas y atrae a cientos de devotos católicos diarios.



Universidad de Cuenca

La altura interior de la cúpula central es de 53 metros y su diámetro es de 12 metros. La cripta tiene 96 metros de largo, 12 de ancho y 4,2 de alto, con capacidad para tres mil personas.



Figura 7. Modelo Arquitectónico Catedral de Cuenca. Naves centrales. Tomado del Archivo histórico de la Curia Arquidiocesana de Cuenca. Foto tomada por Priscila Urgilés E

Debajo de la iglesia hay una cripta que sirve como cementerio²¹.

El Sagrado recinto está formado por la nave central, dos naves laterales, el presbiterio con dos sacristías y encima, dos coros y el coro principal. La construcción se dio por terminada en 1975.

²¹ HOLZMANN, Franz y Eugen Baldas. *Hermano Juan B. Stiehle C. Ss. R. Arquitecto y Testigo de la Fe: su vida y sus obras en Europa y en Sudamérica*. Asociación para el Patrocinio de la Obra Misionera del Hermano Juan Stiehle. Cuenca; 1992, pág. 145.

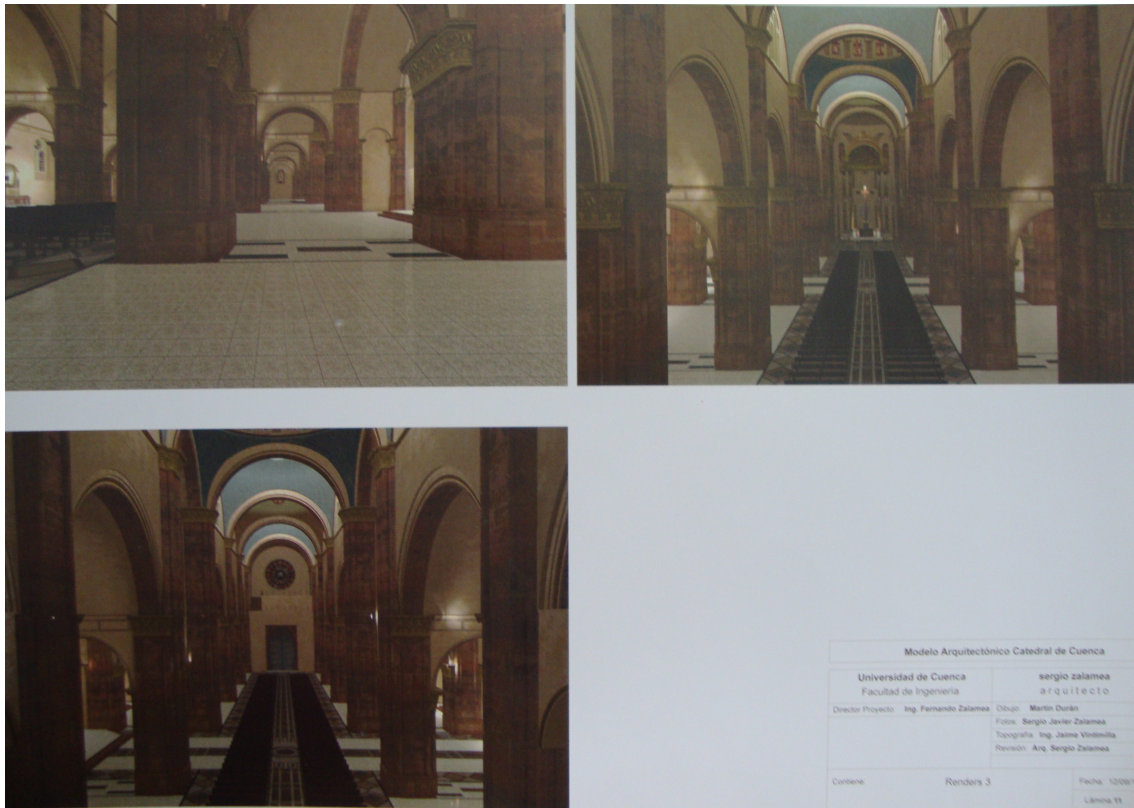


Figura 8. Modelo Arquitectónico Catedral de Cuenca. Renders 3. Tomado del Archivo histórico de la Curia Arquidiocesana de Cuenca. Foto tomada por Priscila Urgilés E.

1.3.3 INICIO DE LA ACTIVIDAD EN LA CATEDRAL NUEVA.

De acuerdo a los datos encontrados en el Archivo histórico de la Curia arquidiocesana de Cuenca, el primer acto masivo que se realizó en la Catedral nueva fue apenas en 1957 por la creación de la Arquidiócesis²² de Cuenca y la ordenación del primer arzobispo²³ de Cuenca, Monseñor Manuel Serrano Abad.

²² Arquidiócesis. En la Iglesia católica de rito romano la archidiócesis o arquidiócesis (archi- y arquiprovienen del griego y significan ser el primero) es una diócesis con un rango superior a las convencionales. El título es un nombre honorífico y de él se deduce que el obispo titular sea denominado arzobispo. En las Iglesias orientales católicas, las arquidiócesis se denominan archieparquías. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Arquidi%C3%B3cesis>

²³ Arzobispo. Es un miembro perteneciente al orden episcopal cristiano, pero que goza de un estatus superior al de los obispos; generalmente están al frente de una diócesis particularmente importante, ya sea por su tamaño, su relevancia histórica o por ambas, llamada arquidiócesis. Cuando un obispo se convierte en arzobispo no está siendo, de ningún modo, ordenado ni está recibiendo



Universidad de Cuenca

Posteriormente se cerró nuevamente la catedral, ya que todavía estaba en construcción.

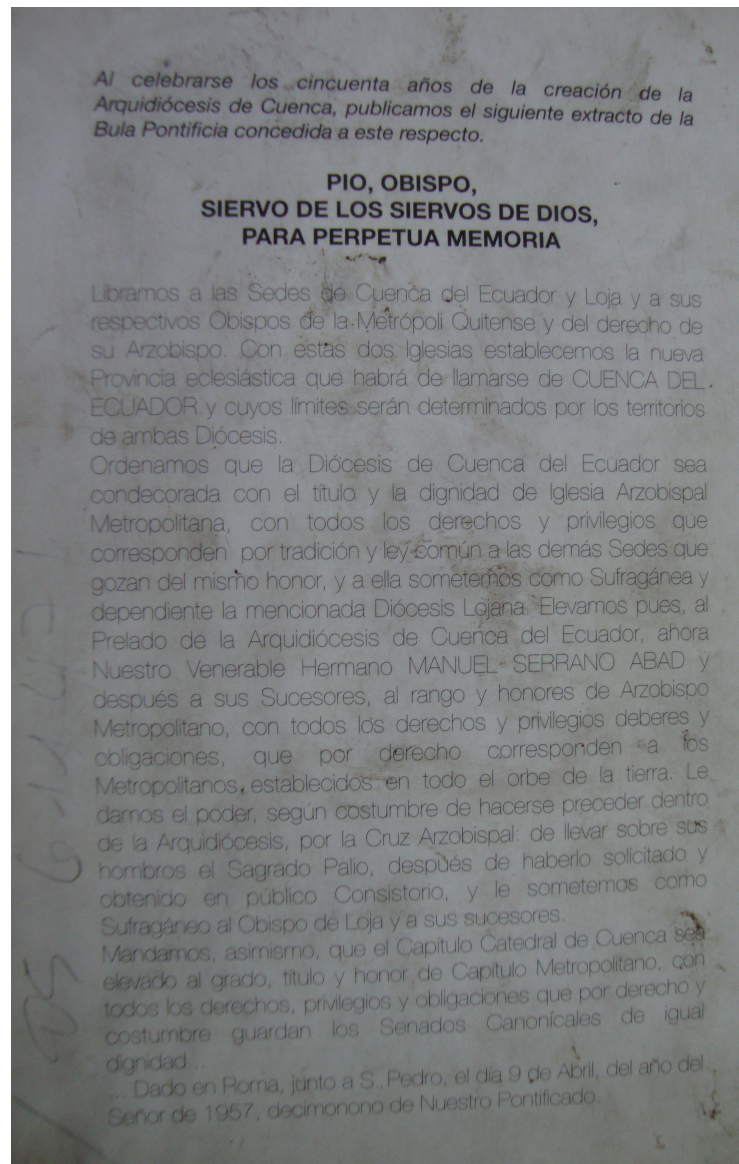


Figura 9. Publicación del extracto de la bula pontificia al celebrarse los cincuenta años de creación de la Arquidiócesis de Cuenca. Tomado del Archivo histórico de la Curia Arquidiocesana de Cuenca. Foto tomada por Priscila Urgilés E.

ningún sacramento; en contraste alguien que es ordenado obispo está siendo consagrado. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Arzobispo>



Universidad de Cuenca

El 28 de mayo de 1967 se da la segunda apertura de la catedral con motivo de la consagración de la Catedral a la Inmaculada Concepción por parte del Monseñor de Azogues, Gabriel Díaz Cueva, durante el Cuarto Congreso Eucarístico Nacional realizado en la ciudad.

A partir de esta fecha, la Catedral nueva se utilizaba para las celebraciones eucarísticas relevantes como el Corpus Christi, las Cuarenta Horas²⁴, la Fiesta de Santa Ana, la Fiesta de la Inmaculada y celebraciones eventuales con motivos particulares e importantes, sin embargo, la gente no se acostumbraba a ir a la Catedral nueva, puesto que se mantenía aún la actividad cotidiana en la Catedral vieja o Iglesia Matriz; estas actividades se mantuvieron hasta 1981.

En una entrevista realizada a uno de los servidores de la Catedral nueva, Sr. Gerardo Merchán, recaudador de las cúpulas de la catedral, nos manifestó: “[...] En esa época Cuenca no se acostumbraba todavía a venir acá a la catedral, pero la catedral estaba abierta [...] el culto, la veneración al Señor de la buena esperanza siempre fue allá en la Catedral vieja, hasta el año 1981 en que Monseñor Luna decide pasar todas las cosas acá y traerle al Señor de la buena esperanza [...]”.²⁵

En 1981, cuando Monseñor Luis Alberto Luna Tobar fue nombrado tercer Arzobispo de Cuenca, empieza la verdadera actividad de la Catedral nueva. Monseñor decide trasladar la imagen del Señor de la Buena Esperanza en 1982, y con él, todas las actividades y celebraciones del culto diario, dando paso así a la apertura de la Catedral nueva, la exposición diaria del Santísimo y todas las celebraciones que fueron distribuidas como hasta la actualidad.

²⁴ Las Cuarenta Horas. Es una celebración litúrgica celebrada desde el siglo XVII. Consiste en adorar al Santísimo Sacramento ininterrumpidamente durante un periodo de cuarenta horas. En este tiempo se recuerda y se recrea los eventos, que desde la deposición de la Cruz, permanece el cuerpo inerte de Jesucristo en el Santo Sepulcro hasta que resucita. Era por lo tanto un periodo de velo durante el que se reza a Jesucristo que estaba muerto. La celebración comenzaba el Viernes Santo. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Festividad_de_las_Cuarenta_Horas

²⁵ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Merchán, Gerardo (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]



Universidad de Cuenca

El Padre César Santacruz Sarmiento, actual Rector de la Catedral nueva de Cuenca, manifiesta: “[...] la actividad de la Catedral vieja se mantuvo hasta el año 81 [...] ya con la llegada del tercer Arzobispo, él se plantea y dice que no puede ser que esta obra tan monumental y de referencia de la espiritualidad de los cuencanos se mantenga cerrada y que se abra solo para eventos muy particulares [...] si ha sido construida para la celebración de la fe de los cuencanos, tiene que estar abierta y a disposición de ellos [...]”.²⁶

1.3.4 EL ARCHIVO DE LA CATEDRAL.

Lamentablemente no se han registrado documentos oficiales que puedan corroborar las primeras actividades realizadas en la Catedral nueva. Exceptuando un acta encontrada en el Archivo Histórico de la Curia Arquidiocesana de Cuenca, con fecha 22 de marzo de 1967 en la que mencionan los gastos por la realización del IV Congreso Eucarístico Nacional.

Dicha acta dice: “[...] el Excmo. Sr. Arzobispo hace presente que, habiendo ya la Asamblea Constituyente aprobado la asignación de un millón de sucres para la celebración del IV Congreso Eucarístico Nacional que debe tener lugar en esta ciudad de Cuenca, en el próximo mes de mayo [...] como se hace indispensable hacer frente a un sinnúmero de gastos que van a ocasionarse con motivo de la canonización, iluminación y adecuación tanto de la iglesia Catedral como del Campo Eucarístico y otros muchos gastos que imprescindiblemente tendrán que hacerse [...]”.²⁷

²⁶ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Padre Rector Santacruz, César (entrevistado). (2015).

[Transcripción de la entrevista]

²⁷ AHCA/C, *Actas del Consejo de Bienes Diocesanos*. 1937- 1967, Tomo 1, Sin serie documental, 22 de marzo de 1967, fol. 167.

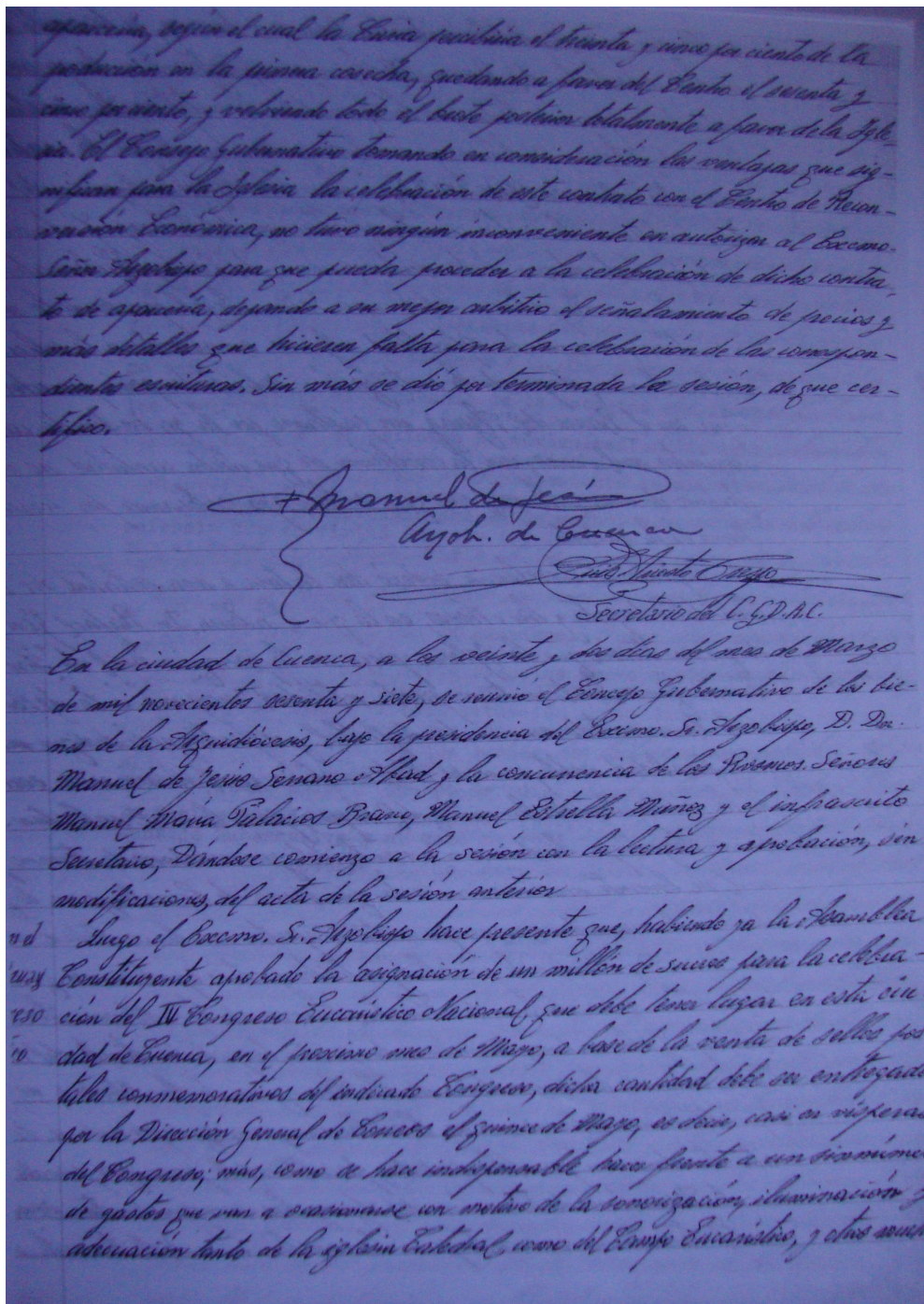


Figura 10. Libro de Actas del Consejo de Bienes Diocesanos. Tomo 1. 1937 – 1967. Sin serie documental. Tomado del Archivo histórico de la Curia Arquidiócesana de Cuenca. Foto tomada por Priscila Urgilés E.



Universidad de Cuenca

No se cuenta tampoco con un registro oficial de la actividad realizada por los maestros de capilla, ni del personal que sirvió en este oficio con la apertura de la Catedral nueva, lo que dificulta la exactitud de la información que se pueda presentar.

Según declaraciones de la Sra. Martha Maldonado, encargada del Archivo de la Catedral, la información ingresada oficialmente en dicho archivo llega hasta 1934 con un expediente donde constan varios recibos de lavado y planchado de la ropa, pago a la Orquesta, música, cantores y compostura del templo.²⁸

Posterior a eso existe información a la que lamentablemente no se puede acceder porque aún no ha sido inventariada e ingresada, particularidad que ha dificultado la obtención de información para el presente trabajo.

Sin embargo, basados en las entrevistas realizadas al personal que labora en la Catedral, y sobre todo, al Padre Rector César Santacruz, podemos indicar que durante los primeros años, las celebraciones fueron musicalizadas por los maestros de capilla que trabajaban en la iglesia Matriz, es decir, la Catedral vieja y en otras iglesias de la ciudad, a los cuales se les invitaba y por su colaboración se les daba un estipendio por sus servicios.

Según afirma el Padre Rector de la Catedral nueva, César Santacruz, a partir de 1981 la arquidiócesis se encarga de la actividad de la iglesia, con el primer Rector de la Catedral, el padre Guillermo Andrade y se les encarga el cuidado y la administración, en un principio a las hermanas de la Caridad del Buen Pastor, y posteriormente, en un convenio entre la arquidiócesis y la comunidad de madres dominicas que se hacen cargo de la administración y cuidado de la Catedral y del culto en la persona de la Madre Amable Cando, quien fue designada para que colabore en este lugar, y a partir de esa fecha, se contratan los servicios del señor Jhoffre Mora.²⁹

²⁸ AHCA/C, *Capitulares*, caja 43, no. 1131, 5 de septiembre, 1933 – 29 de octubre, 1934, fol. 79

²⁹ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Padre Rector Santacruz, César (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]



CAPÍTULO II

LOS MAESTROS DE CAPILLA

2.1 CONTEXTUALIZACIÓN.

En la historia de la música, la iglesia ha jugado un papel muy importante en el quehacer y desarrollo musical de compositores e intérpretes relacionados con la actividad musical.

Dentro de la liturgia y la actividad religiosa, no podía ser de otro modo, tal es así que en la Catedral nueva de Cuenca, fue Monseñor el que estuvo a cargo de designar quien era la persona indicada para ejecutar las funciones del maestro de capilla, dicha persona se encargaría de las misas que se realizarían a lo largo del año en el calendario litúrgico. Esta designación era muy importante, pues el maestro de capilla era quien que se encargaba de establecer el repertorio en cada una de las celebraciones y este repertorio se convertiría en el vínculo entre la comunidad y la iglesia.

El Concilio Vaticano II, dictó una Constitución sobre la Sagrada Liturgia y, en el Capítulo VI, se refiere exclusivamente a la música: “[...] La tradición musical de la Iglesia universal constituye un tesoro de valor inestimable, que sobresale entre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la Liturgia solemne. [...]”. Y agrega. “[...] el canto sagrado ha sido ensalzado tanto por la Sagrada Escritura, como por los Santos Padres [...] La música sacra, por consiguiente, será tanto más santa cuanto más íntimamente esté unida a la acción litúrgica, ya sea expresando con mayor delicadeza la oración o fomentando la unanimidad, ya sea enriqueciendo de mayor solemnidad los ritos sagrados[...]”.³⁰

³⁰ CONCILIO VATICANO II. Documentos Completos. *Capítulo VI La Música Sagrada*. Sociedad de San Pablo. Bogotá – Colombia. 9a. Reimpresión. 2006. Pág. 127, 128.



Con este precedente podemos analizar la importancia que tenía la música dentro de la actividad religiosa para la iglesia y la responsabilidad que recaía en el maestro de capilla al ganarse el voto de confianza de la persona que le asignaba, debiendo éste, a más de contar con los dotes musicales necesarios para el cargo, tener un conocimiento pleno de la liturgia y la palabra para ensalzar los ritos sagrados y llegar a los fieles con su mensaje.

El maestro de capilla era sin duda, el cargo más destacado dentro de la iglesia en el ámbito musical. Éste, era el que coordinaba y dirigía a la capilla de música en pleno. Este cargo, a más de ser muy estimado dentro de la iglesia, lo era también en el ámbito profano.³¹

2.2 LAS CAPILLAS MUSICALES.

Podemos definir a las capillas musicales o capillas de música como: “[...] una estructura organizativa que permitía la existencia de música en una determinada institución, ya fuera vinculada a la nobleza, la realeza o bien a la iglesia en una catedral, un monasterio o un convento. En su faceta más visible era un grupo de cantantes o cantores y un grupo de instrumentistas, dirigidos todos por el maestro de capilla [...]”.³²

Las capillas catedralicias se regían por el maestro de capilla, quien era el principal responsable de la misma. A más de dirigir las actuaciones musicales, el maestro de capilla se relacionaba con varios participantes que intervenían en el oficio divino, como el maestro de ceremonias, quien era la persona más versada sobre las particularidades de cada celebración que se realizaría dentro de la iglesia. De esta manera se conseguía una mayor coordinación entre los actos religiosos y la música que se interpretaba en cada uno de ellos.

³¹ DE MAREIRA, Juan. Las Capillas Musicales. Historia de la música. (2014). Disponible en: <https://historiadela musica.wordpress.com/2014/01/06/las-capillas-musicales/> Consultado el 6 de enero de 2014.

³² https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_de_m%C3%BAsica. Consultado el 29 julio de 2015.



Universidad de Cuenca

La revista Filomusica sostiene: “[...] El maestro de capilla o Kapellmeister era un cargo que reunía en una sola persona quehaceres tan diferenciados como pueden ser hoy en día director de orquesta, profesor de música, relaciones públicas, coordinador de las buenas relaciones entre músicos y cantores, compositor y principal violín, clavecinista u organista de una capilla musical religiosa o cortesana con vida musical propia [...]”.³³

Esto nos muestra claramente la importancia que conllevaba este cargo, pues podemos ver que el maestro de capilla se encargaba de organizar íntegramente la participación de todos los músicos que estaban al servicio de la capilla, y a su vez, debía componer música para las distintas festividades religiosas, o para los distintos actos sociales, si el caso lo ameritaba.

2.3 EL OBISPADO DE CUENCA. INICIO DE LA LABOR DE LOS MAESTROS DE CAPILLA.

El 9 de enero de 1752 se solicita, por parte del Obispo de Quito Juan Nieto Polo de Águila, la erección del obispado de Cuenca a Fernando VI, pero no es sino hasta 1779 en donde se instituye la Diócesis de Cuenca. El documento de erección fue recibido en Cuenca el 25 de enero de 1780, el cual constituía el instrumento definitivo de la vida legal del obispado de Cuenca, integrado por las ciudades de Cuenca, Guayaquil con sus territorios anexos de Zaruma y Portoviejo; Loja, y, por el norte, hasta Alausí, constituyéndose en sufragánea del Arzobispado de Lima.³⁴

Dentro de las disposiciones que contemplaba el documento, una hace alusión a los maestros de capilla, la cual dice: “[...] Las demás normas hacen referencia al establecimiento de Párrocos, Rectores, Capellanes y a la creación

³³ OVIEDO ARMENTÍA, Ernesto. Maestros De Capilla: ¿Oficio O Servidumbre?. Filomusica. Revista de música culta. No. 57. Octubre 2004. Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo57/capilla.html>. Consultado el 29 julio de 2015.

³⁴ SALVADOR LARA, Jorge. Historia de la Iglesia Católica del Ecuador. La Iglesia de Quito en el Siglo XVIII. Tomo 3. Quito. 2001. Pág. 1749. Disponible en: <https://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/11751/Historia%20de%20la%20iglesia%20cat%C3%B3lica%20Tomo%203.pdf?sequence=1>



Universidad de Cuenca

de los oficios de Canciller, Maestro de Capilla, Pertigueros; se señalan las cantidades que percibirán anualmente, tanto quienes ostentan las dignidades del Cabildo, como los que desempeñaren los oficios que han sido creados; se fijan sanciones para el caso de incumplimiento de todo cuanto en él se ordena; y, finalmente, se norman las prácticas y ritos religiosos que se cumplirán en la nueva diócesis [...]”³⁵

El primero Obispo inicia sus funciones en 1786 y se nombra como tal a Don José Manuel María Carrión y Marfil. A partir de este momento, la Iglesia Matriz o Catedral vieja siempre contó con actividad musical.

En las bulas fundacionales del obispado de Cuenca se describen con claridad los aspectos relacionados a la celebración del oficio y la misa, aludiendo a las estructuras de funcionamiento y de esta forma, intentando implantar el modelo de las catedrales hispanas.

En los propios documentos de erección, se nota un marcado interés por adaptar las leyes constitutivas a las nuevas realidades, lo que admite importantes cambios respecto a particularidades organizativas y económicas.

Dichas bulas estipulaban lo que tenía que hacerse en la catedral. Citaremos las siguientes:

“[...] Cuarto. La Chantría; y el que para ella fuere presentado, sea docto, y versado á lo menos en el Canto llano, cuyo Oficio será enseñar á cantar en el facistol, y poner en orden, corregir, y enmendar las cosas, que pertenecen al Canto en el Coro, y en qualquiera parte que como tal exerciere su oficio [...]”³⁶

[...]Trece. Establecemos demás de esto los Oficios de Maestro de Capilla, el qual será obligado á enseñar, dirigir, y ordenar la Musica dela Catedrál; el de Organista, que toque el Organo en las Funciones de la

³⁵ Ibídem. Pág. 1750.

³⁶ AHCA/C: Administración. Doc. 3. Folio 3.



Universidad de Cuenca

Iglesia; el de Sochantre, que substituya en el Oficio de Chantre; y el de Maestro de Ceremonias, cuya obligación sera ordenar las tablas de Rezo y Misa, y asistir con sobrepelliz á las Funciones de la Catedral, para arreglarlas al Ceremonial. [...]”.³⁷

El veinte y siete expone las particularidades organizativas del culto y calendario litúrgico.

“[...] Veinte y siete. Determinamos, y ordenamos assimismo, que en dicha Iglesia Catedral se celebren cada dia dos Misas(exceptuando los días festivos, en que solo á la hora de Tercia se ha de celebrar una solemne) de las quales la una, á la hora de Prima, será de aniversario en los primeros Viernes de cada mes, por los Reyes de España pasados, presentes, y futuros: En los primeros días de Sabado de cada mes, será la Misa de Prima en honra de la Gloriosa Virgen Madre de Dio, por la prosperidad, y salud de los mismos Señores Reyes; y en el primer dia Lunes de cada mes, la misa que se ha de celebrar á la hora de Prima, será por las Animas del Purgatorio: en los demás días se podrá aplicar dicha primera Misa según la voluntad y disposición de los que quisieren dotarla. La segunda Misa se celebrará á la hora de Tercia, de la fiesta, ó feria ocurrente, siguiendo la práctica, uso, y costumbre de la Iglesia Catedral de Quito, y se aplicará por el pueblo, y habitantes de la misma Diocesis; pero en el tiempo de Quaresma, los días en que se rezare de Santo, se celebrará tercera Misa de la feria de la hora de Nona, y lo mismo se practicará en los días de Temporas, y Vigilias. Y assi en el Oficio, Misa, y demás funciones de la Iglesia, se conformará la Catedral de Cuenca con la de Quito, de donde se ha dismembrado. [...]”.³⁸

³⁷ ACA/C: Administración. Doc. 3. Folio 4 b.

³⁸ AHCA/C: Administración. Doc. 3. Folio 7b, 8



Universidad de Cuenca

Es así que la Iglesia Matriz o Catedral vieja contó desde su inicio con maestros de capilla que se normaban mediante estas bulas y su actividad musical se registra desde el siglo XVI.

Este fue el modelo a seguir para el trabajo musical posterior en la Catedral nueva de Cuenca.

2.4 LOS MAESTROS DE CAPILLA ANTES DE LA CATEDRAL NUEVA DE CUENCA.

La mayoría de catedrales tenían sus reglamentos escritos en cuanto a las principales responsabilidades que debería llevar el maestro de capilla. La música para el culto fue de gran importancia en nuestra ciudad, por lo que inicialmente, según registros del archivo arquidiocesano, el maestro de capilla estaba a cargo del coro para el culto, el cual era conformado por Tiple 1ro. y 2do., alto, tenor y bajo.³⁹

Contaba a su vez de una orquesta que lo acompañaba, conformada por órgano de tubos, violín, viola, clarinete, oboe, trompa, flauta, serpentón, bajón, todos a cargo del maestro de capilla.⁴⁰

Es decir, el maestro de capilla tenía que ser un músico docto, capaz de enfrentarse ante cualquier necesidad del grupo que estaba bajo su mando.

José Eduardo Rodas Calderón en su tesis denominada “El Maestro de Capilla y la Música Eucarística en Cuenca” señala: “[...] La música para el culto fue de gran importancia en nuestra ciudad, por los datos obtenidos nos damos cuenta que era una sinfónica que actuaba en la eucaristía de la Catedral [...]”.⁴¹

De aquí podemos deducir que los maestros de capilla que laboraron en la Iglesia Matriz sin duda tenían conocimiento en cuanto a coros, orquestación y

³⁹ MOLERIO, Arleti. Maestros de capilla en la Catedral vieja de Cuenca durante el siglo XIX. Tesis doctoral. 2015.

⁴⁰ Ídem.

⁴¹ RODAS, José Eduardo. El Maestro de Capilla y la Música Eucarística en Cuenca. 1989. Pág. 16



Universidad de Cuenca

composición, además eran músicos preparados para enfrentarse a todas las necesidades que esta labor implicara.

En la tesis investigativa de Rodas encontramos datos que se remontan a 1862 donde vemos que en la Catedral de Cuenca o Iglesia Matriz laboraba como maestro de capilla Miguel Espinoza, quien estaba a cargo de la siguiente distribución:

CARGO	NOMBRE
Maestro de Capilla	Miguel Espinoza
Músico	Andrés Calle
Clarinete	Miguel Morocho
Violinista	Antonio Guillén
Músico	Antonio Calle
Viola	Martín Chimbo
Basconio	Manuel Pauta
Músico	Ramón Vanegas
Músico	Juan Marques
Trompista	Manuel Piedra
Sochantre 2	Santos Carrera
Fueller	Jarónimo Vásquez
Fueller	Basilo Chalco

Esquema 1. Nómina de músicos a cargo del maestro de capilla Miguel Espinoza. 1862. RODAS, José Eduardo. El Maestro de Capilla y la Música Eucarística en Cuenca. 1989. Pág. 13



Universidad de Cuenca

Posterior a esto, en 1876, con Miguel Morocho como maestro de capilla, existe una nómina del coro con la siguiente información:

CARGO	NOMBRE
Maestro de Capilla	Miguel Morocho
Sochantre 1	José M. Rodríguez
Tiple	Luis Pauta
Sochantre 2	David Murillo
Tiple	Amadeo Pauta
Músico	Agustín Pauta
Músico	Manuel Pauta
Músico	Martín Chimbo
Músico	Ramón Vanegas
Músico	José A. Calle

Esquema 2. Nómina de músicos a cargo del maestro de capilla Miguel Morocho. 1876. RODAS, José Eduardo. El Maestro de Capilla y la Música Eucarística en Cuenca. 1989. Pág. 14

Podemos deducir con claridad que la labor del maestro de capilla, en distintos períodos de la Catedral o Iglesia Matriz, tenía la necesidad de contar con vastos conocimientos musicales para encargarse de la preparación, ya sea del grupo de músicos que acompañaban las solemnidades, o del coro que participaba en las mismas, a más de proporcionar los informes de dichos músicos y estar a cargo del repertorio a ejecutarse.



Universidad de Cuenca

A partir de 1899, José María Rodríguez pasa a ser maestro de capilla de la Iglesia Matriz, labor que continua hasta la década de los 30, con los siguientes músicos:

CARGO	NOMBRE
Maestro de Capilla	José María Rodríguez
Cantor	A. Villavicencio
Cantor	José Peñafiel
Cantor	Manuel Mosquera
Cantor	Alfonso Saquicela
Fuellerero	Julián Gutiérrez
Fuellerero	Florencio Niveló

Esquema 3. Nómina de músicos a cargo del maestro de capilla José María Rodríguez. 1899 - 10930. RODAS, José Eduardo. El Maestro de Capilla y la Música Eucarística en Cuenca. 1989. Pág. 16.

De acuerdo a los datos obtenido por Rodas, la actividad musical desde la fundación del obispado de 1875, contaba con maestro de capilla, coro de voces, acompañamiento de órgano y acompañamiento de instrumentos. Posteriormente se reduce a maestro de capilla, cantores y fuellereros, siendo cada vez la reducción de músicos mayor, hasta llegar a la actualidad en la que la iglesia cuenta solo con la intervención del maestro de capilla.⁴²

⁴² Ibídem. Pág. 17.



Universidad de Cuenca

Dentro de los maestros de capilla que laboraron en la Iglesia Matriz o Catedral vieja podemos citar a los siguientes:

- Joseph Illescas.
- Thomas Illescas
- Miguel Puluchi.
- Melchor Ponce.
- Julián Barrionuevo.
- Manuel Guarnicela.
- José Espinoza.
- Martín Garate.
- Miguel Espinoza.
- Miguel Morocho.
- Manuel Pauta.
- José María Rodríguez.⁴³

2.4.1 FUNCIONES Y PRINCIPALES OBLIGACIONES EN LA IGLESIA MATRIZ.

Como habíamos mencionado anteriormente, las Bulas de erección estipulaban las funciones que el maestro de capilla debía realizar en la catedral que estaba a su cargo.

La función del maestro de capilla era tan amplia como variada, dentro de su labor como ejecutante, director de enseñanza, perfeccionamiento y coordinación musical. José María Álvarez Pérez asevera: “[...] el maestro de capilla tenía a su disposición una verdadera cátedra en su magisterio [...]”.⁴⁴ En esta frase podemos analizar la versatilidad y preparación que debía tener el maestro de capilla y la importancia, compromiso y responsabilidad que conllevaba este puesto.

Como coordinador de música en las capillas, le competía encargarse del repertorio a ser realizado, pues debía cuidar de una adecuada y estrecha relación

⁴³ MOLERIO, Arleti. Maestros de capilla en la Catedral vieja de Cuenca durante el siglo XIX. Tesis doctoral. 2015.

⁴⁴ ALVAREZ PEREZ, J.M.: La Polifonía sagrada y sus maestros en la Catedral de León durante el siglo XVII, Anuario Musical, XV, Barcelona 1.965, pág. 141



Universidad de Cuenca

entre la liturgia y la música que se ejecutaba para cada celebración, así como de la interpretación idónea, tanto vocal como instrumental. Aquí radica la importancia de que esta persona tenga una adecuada preparación.

Además, debía estar a cargo de la enseñanza, gestión y dirección del coro del lugar, teniendo esta labor estrecha relación con la actividad pedagógica, pues debía enseñar a cantar a los miembros del coro, y muchas veces, incluía en sus enseñanzas de canto a los miembros del clero interesados, consiguiendo así, gran número de pupilos que se adiestraban en la música, siendo esta provechosa para su actividad sacerdotal.⁴⁵

El ser compositor, era sin duda un requisito indispensable pues se le exigía arreglar, transcribir y componer para el archivo musical, sobre todo para las celebraciones especiales tales como oficios de difuntos, navidad, corpus christi, etc. A su vez, debía encargarse del repertorio para el servicio del coro, produciendo un determinado número de piezas polifónicas y asesorar a los clérigos para la adquisición de obras de otros autores.⁴⁶

Necesitaba de una amplia variedad de repertorio, ya que debía actuar en todos los oficios ordinarios y extraordinarios, según sea el grado de solemnidad de las celebraciones. A esto debe sumarse la dirección de los ensayos permanentes con los músicos que participaban en las ceremonias.

Las composiciones encomendadas no se limitaban a música litúrgica, sino que podía comprender obras de tipo profano, tanto cortesano como popular, villancicos, y obras para ser interpretadas en festejos extra eclesiásticos.

También participaba como tribunal en las convocatorias de edictos, es decir, los concursos para músicos que se daban si la iglesia tenía la necesidad de una

⁴⁵ Funciones del Maestro de Capilla. pág. 34. Disponible en: http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/bibliografia/04_IIparte1.pdf. Consultado el 2 de septiembre de 2015.

⁴⁶ Ídem.



Universidad de Cuenca

nueva contratación. El maestro de capilla era quien daba el aval para las nuevas contrataciones, a más de los reportes para los sueldos y aumentos salariales.⁴⁷

Con el transcurso del tiempo las funciones y obligaciones de los maestros de capilla fueron transformándose.

En Cuenca, al igual que en otras ciudades, a través de las épocas se encontraron músicos destacados que se desarrollaron como maestros de capilla. Este oficio poco a poco ha ido desapareciendo y transformándose, siendo Jhoffre Mora, uno de los pocos músicos que han quedado en la actualidad.

2.4.2 ACTIVIDADES DEL MAESTRO DE CAPILLA EN LA CATEDRAL NUEVA DE CUENCA.

Como habíamos mencionado en el capítulo anterior, la actividad regular de la Catedral nueva de Cuenca comienza en 1982, año en que Monseñor Luis Alberto Luna Tobar, tercer Arzobispo de Cuenca, traslada la imagen del Señor de la Buena Esperanza y todas las ceremonias religiosas a este lugar.

En este nuevo santuario, los maestros de capilla han mantenido una actividad que se inclina más hacia la práctica musical, dentro de las funciones que desempeñan en los cultos que se celebran con regularidad.

Específicamente, la labor de estos maestros era la de solemnizar las misas con el canto litúrgico dentro de la eucaristía, sin embargo, esta actividad no deja de ser importante, pues por medio de la música se intenta mantener un vínculo más cercano entre la iglesia y los fieles.

Al respecto, el Padre Rector César Santacruz comenta: “[...] el papel representativo del maestro de capilla ha sido la animación litúrgica principalmente

⁴⁷ MOLERIO, Arleti. Maestros de capilla en la Catedral vieja de Cuenca durante el siglo XIX. Tesis doctoral. 2015.



con el canto, que motiva y anima al pueblo a sentirse parte integrante del momento celebrativo [...]”.⁴⁸

El maestro de capilla debía seleccionar el repertorio de los cantos que intervienen en la misa. Dicho repertorio debía ser variado y acorde al calendario litúrgico que la iglesia desarrollaba en el transcurso del año; además, el maestro de capilla debía considerar cual era el repertorio idóneo conocido por el pueblo que invite a la participación del mismo.

Refiriéndose a esto, el Concilio Vaticano II, en el artículo 114 que habla sobre el fomento de la música sacra sostiene: “[...] Consérvese y cultívese con sumo cuidado el tesoro de la música sacra [...] Los Obispos y demás pastores de almas procuren cuidadosamente que en cualquier acción sagrada con canto, toda la comunidad de los fieles pueda aportar la participación activa que le corresponde[...]”.⁴⁹

En relación al repertorio, el Padre Rector Santacruz comenta al respecto; “[...] en la misa cotidiana el repertorio era de acuerdo a la experiencia [...] si es un maestro de capilla, ellos saben, ellos además pueden ser muchas veces maestros de los sacerdotes pues han estado todos los días y toda su vida en esta labor [...]”.⁵⁰ Si bien es cierto, los sacerdotes podrían sugerir el repertorio, sobre todo en los tiempos llamados fuertes y misas solemnes, el maestro de capilla tenía la libertad de escoger dicho repertorio en la misa cotidiana.

La actividad que el maestro de capilla realizaba antiguamente en el campo pedagógico, tiene una transformación en esta nueva etapa del culto en la ciudad, pues la relación es menor. Ya en los años anteriores al traslado hacia la Catedral nueva se puede ver en las actividades de los maestros de capilla de la Catedral vieja, que éstos cumplen funciones enfocadas claramente a la animación del culto.

⁴⁸ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Padre Rector Santacruz, César (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]

⁴⁹ CONCILIO VATICANO II. Documentos Completos. *Capítulo VI La Música Sagrada*. Sociedad de San Pablo. Bogotá - Colombia. 9a. Reimpresión. 2006. Pág. 128.

⁵⁰ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Padre Rector Santacruz, César (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]



Universidad de Cuenca

El Padre Rector Santacruz manifiesta que posiblemente esto se deba a que: “[...] el ritmo de vida antes era diferente, la supervivencia era más fraterna, pero conforme han avanzado los años y las situaciones se han ido complicando, los maestros han requerido un reconocimiento por su labor, pero la razón de fondo ha sido la colaboración, el sentirse parte de la vida espiritual de la comunidad con los dones y talentos que Dios les ha dado. [...]”.⁵¹

El maestro de capilla no deja de tener relación con la actividad compositiva, pues en las fiestas especiales el maestro de capilla muchas veces componía repertorio nuevo con la finalidad de darle mayor variedad al repertorio que interpretaba.

La actividad del maestro de capilla tampoco pierde relación con la preparación de músicos, pues, si bien es cierto que en este período el maestro de capilla es el encargado de tocar y cantar las celebraciones, existen otras ceremonias especiales en las que la misma iglesia le pide al maestro de capilla el gestionar músicos de apoyo para cubrir dichos eventos.⁵²

2.4.3 CELEBRACIONES DEL CULTO.

Dentro del culto, los maestros de capilla debían cumplir con la musicalización de las misas a celebrarse:

- Tres misas diarias de lunes a sábado. 07H00, 09H30 y 12H00.
- Las celebraciones dominicales en las que participaban los maestros de capilla. 07H00 o cuando se lo requería. Las demás celebraciones dominicales han estado comúnmente encargadas a grupos de buena voluntad conformados por jóvenes, grupos religiosos o grupos de movimientos eclesiales seculares.⁵³
- Las celebraciones del calendario litúrgico.

⁵¹ *Ibídem.*

⁵² Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Mora, Jhoffre (entrevistado). (2015).

⁵³ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Padre Rector Santacruz, César (entrevistado). (2015).



2.5 LA LITURGIA

La liturgia es el tributo de alabanza, acción de gracia y plegaria de una congregación ofrecido a Dios por la Iglesia.

La iglesia católica tiene establecido un orden y una forma para las diversas ceremonias del culto durante el denominado año litúrgico.

Dicho culto, desde los inicios del cristianismo, se ha centrado en dos importantes expresiones: Por un lado la misa, y por otro el conjunto de oraciones distribuidas a lo largo de diferentes momentos del día y de la noche denominadas Oficio Divino o Liturgia de las Horas.

“[...] La Iglesia católica denomina Año Litúrgico al período cíclico anual durante el cual se celebra la historia de la salvación hecha por Cristo [...]”.⁵⁴

En este contexto, el maestro de capilla debía manejar este calendario para poder organizar de mejor manera el repertorio que va a utilizar en cada una de las celebraciones.

En el capítulo V referente al Año Litúrgico, el Concilio Vaticano II manifiesta:

“[...] La santa madre Iglesia considera deber suyo celebrar con un sagrado recuerdo en días determinados a través del año la obra salvífica de su divino Esposo. Cada semana, en el día que ha llamado “del Señor”, conmemora su resurrección, que una vez al año celebra también junto con su santa pasión en la máxima solemnidad de la pascua.

Además, en el círculo del año desarrolla todo el misterio de Cristo, desde la Encarnación y la Navidad hasta la Ascensión, Pentecostés y la expectativa de la dichosa esperanza y venida del Señor.

⁵⁴ Religión Católica Romana. Revisa Online. Disponible en: <http://religioncatolicaromana.blogspot.com/2012/06/tiempos-liturgicos-de-la-iglesia.html>. Consultado el 7 de septiembre de 2015.



Universidad de Cuenca

Conmemorando así los misterios de la redención, abre las riquezas del poder santificador y de los méritos de su Señor, de tal manera que, en cierto modo, se hacen presentes en todo tiempo para que puedan los fieles ponerse en contacto con ellos y llenarse de la gracia de la salvación. [...]”⁵⁵

La importancia de la actividad musical en la iglesia radica en el servicio que esta le proporciona al culto, es así que el maestro de capilla debía analizar cada uno de los tiempos litúrgicos para, según los textos, escoger el repertorio más acertado, convirtiendo al canto en un rezo de alabanza musicalizado.

“[...] El año litúrgico empieza el primer domingo de Adviento y termina el sábado que sigue al domingo vigésimo cuarto después de Pentecostés [...]”⁵⁶

Enmarcados en el año litúrgico, se celebran varios “tiempos litúrgicos” con los que se relacionan los pasajes de las Sagradas Escrituras que se pregonan en los actos de culto.

Los tiempos litúrgicos se agrupan en tres grandes ciclos: (antes del Concilio Vaticano II)

- Ciclo de Navidad: Aquí encontramos los tiempos de Adviento, Navidad y Epifanía.
- Ciclo de Pascua: En que entra el tiempo de Septuagésima, la cuaresma, el tiempo de Pasión y Semana Santa, y el tiempo Pascual que dura hasta Pentecostés.⁵⁷

⁵⁵ CONCILIO VATICANO II. Documentos Completos. *Sacrosanctum Concilium. Sobre La Sagrada Liturgia*. Sociedad de San Pablo. Bogotá – Colombia. 9a. Reimpresión. 2006. Pág. 124.

⁵⁶ Religión Católica Romana. Revisa Online. Disponible en: <http://religioncatolicaromana.blogspot.com/2013/05/ano-liturgico-origen-significado.html>. Consultado el 7 de septiembre de 2015.

⁵⁷ El Calendario Litúrgico. Disponible en: <http://www.ub.edu/contrataedium/taediumcast/recursos/eines/cronologies/iframes/liturgic.htm>. Consultado el 7 de septiembre de 2015.



Universidad de Cuenca

- Tiempo de Pentecostés: También llamado “después de Pentecostés”. Dura hasta el Adviento. Actualmente se lo denomina ordinario con otros límites temporales.⁵⁸

También había un sistema de categorías o grado litúrgico de las fiestas que actualmente se encuentra simplificado por el Concilio Vaticano II.

Una publicación en la revista online “Religión Católica Romana” nos dice: “[...] el año litúrgico se divide en tiempos fuertes y tiempo ordinario. La Iglesia organiza los domingos correspondientes al año alrededor de la Pascua. [...]”.⁵⁹

- Los tiempos fuertes pertenecen al Adviento, Navidad, Cuaresma y Pascua.
- El tiempo ordinario son los demás días.
- Se contempla también las fiestas de Santos y fiestas de la Virgen.

A su vez, los contenidos de toda ceremonia litúrgica, sean misas u horas, tienen partes fijas y partes variables.

- Ordinario: Tiene partes fijas que son comunes para todas las misas. En las Horas, son las partes que corresponden a cada hora y día de la semana.
- Propio del Tiempo: Son partes que varían y que corresponden a un tiempo específico del año.
- Común de los Santos: Son oraciones comunes para cualquier santo dentro de determinadas categorías. (apóstoles, mártires, pontífices, doctores, confesores, abades, vírgenes mártires y vírgenes no mártires), además de las fiestas generales de la Virgen María.
- Propio de los Santos: Son las partes dedicadas a la fiesta de cada santo en particular y de las diversas advocaciones de la Virgen María.⁶⁰

⁵⁸ ROMERO LAGARES, Joaquín. Juan pascual Valdivia. Maestro de Capilla de la Colegial de Olivares. (1760 - 1811). Universidad de Sevilla. Pág. 59.

⁵⁹ Religión Católica Romana. Revisa Online. Disponible en: <http://religioncatolicaromana.blogspot.com/2012/06/tiempos-liturgicos-de-la-iglesia.html>. Consultado el 7 de septiembre de 2015.

⁶⁰ ROMERO LAGARES, Joaquín. Juan pascual Valdivia. Maestro de Capilla de la Colegial de Olivares. (1760 - 1811). Universidad de Sevilla. Pág. 59.



Se debe mencionar que la Iglesia católica, ortodoxa y anglicana presentan calendarios litúrgicos con una participación importante de celebraciones en honor a la Virgen María y de otros Santos.

Este particular es muy importante tener presente, pues mucho del repertorio litúrgico va dirigido a estas festividades, sobre todo en nuestro medio en donde la fe del pueblo es el pilar fundamental de estas celebraciones y la música acrecienta ese espíritu de fe.

2.5.1 LOS LIBROS LITÚRGICOS

Son muchos los libros que se utilizan en la liturgia. Los libros litúrgicos se dividen y ordenan de acuerdo a estas partes fijas y variables de la ceremonia litúrgica. Los que consideramos más relevantes, por estar relacionados con aspectos musicales son los siguientes:

- Libros para las Misas:
 - Kirial: Contiene los cantos del Ordinario de la Misa.
 - Gradual: Contiene los cantos de las partes variables.
 - Misal: Reúne las partes propias del oficiante, sean estas cantadas o rezadas.⁶¹

- Libros para los Oficios:
 - Antifonal: Recoge los cantos de todas las Horas, especialmente las que se celebran durante el día.
 - Responsorial o Matutinario: Tiene los cantos de la hora nocturna de Maitines.⁶²

Estos dos libros se dividen en varios tomos por la gran cantidad de textos y música que contienen. También se suelen desglosar las Horas menores en libros por separado, sin nombre especial.

⁶¹ Ídem.

⁶² Ídem.



2.5.2 TIEMPOS LITÚRGICOS

La división de tiempos litúrgicos es la siguiente:

- Adviento: Esta etapa marca el inicio del año litúrgico y comprende las cuatro semanas antes de navidad. Las lecturas se centran en la próxima llegada de Jesucristo al final de los tiempos y en la preparación de la navidad, en la que termina este tiempo.⁶³
- Navidad: Comienza el 24 de diciembre y concluye con la fiesta del bautismo de Jesús. En este tiempo se recuerda la llegada de Jesucristo y busca fortalecer nuestra fe y esperanza en su venida al final de los tiempos.⁶⁴
- Cuaresma: Da inicio el miércoles de ceniza y termina el jueves santo, antes de la misa de la última cena. En este tiempo se nos llama a la conversión recordando la entrega de Jesucristo por nuestra salvación.⁶⁵

A continuación de la cuaresma se celebra el triduo pascual, el cual es parte de la Semana Santa. Inicia con la misa de la última cena y finaliza con la misa de pascua, teniendo como punto máximo la vigilia pascual. Durante este tiempo revivimos la muerte y resurrección de Jesucristo.

- Pascua: Son los cincuenta días que van desde el domingo de resurrección y termina con la fiesta de Pentecostés. En este período se trata de tener un encuentro con Cristo resucitado con alegría y exultación.⁶⁶
- Tiempo ordinario: Son los domingos restantes del año, aproximadamente 30 semanas y está dividido en dos períodos: el primero comienza después del bautismo del Señor y se interrumpe por cuaresma y pascua. El segundo es después de Pentecostés y termina con la fiesta de Cristo Rey.

⁶³ Religión Católica Romana. Revisa Online. Disponible en: <http://religioncatolicaromana.blogspot.com/2012/06/tiempos-liturgicos-de-la-iglesia.html>. Consultado el 7 de septiembre de 2015.

⁶⁴ Ídem.

⁶⁵ Ídem.

⁶⁶ Ídem.



Universidad de Cuenca

Aquí no se celebra algún aspecto peculiar del misterio de Cristo; sino que se recuerda el mismo misterio de Cristo en su plenitud.⁶⁷

⁶⁷ Ídem.



2.5.2.1 ESQUEMA DEL AÑO LITÚRGICO

	CICLO LITÚRGICO	TIEMPO/FIESTA	DURACIÓN	COLORES Y SIGNOS	
A D V I E N T O	Inicio del Año Litúrgico	Adviento	4 domingos	Morado Corona de Adviento	
	N A V I D A D	25 diciembre - domingo después del 6 de enero 6 enero (o domingo entre el 2 y el 8 de enero)	Navidad	2 domingos	Blanco
Domingo siguiente al 6 enero		Epifanía	1 día	Blanco	
		Bautismo de Jesús	1 domingo	Blanco	
O R D I N A R I O	Día siguiente al Bautismo del Señor	Tiempo ordinario	5 a 9 semanas	Verde	
	Miércoles de ceniza	Cuaresma	40 días	Morado	
C U A R E S M A	S E M A N A S A N T A	Domingo de Ramos	Semana Santa	1 domingo	Rojo
		Lunes, martes y miércoles Santo	Semana Santa	3 días	Morado
	Jueves Santo			Blanco	
	Viernes Santo	Triduo Pascual	3 días	Rojo	
	Sábado Santo			Morado	
	P A S C U A	Centro del año Litúrgico Domingo de resurrección	PASCUA	50 días	Blanco
40 días después de Pascua, jueves o siguiente domingo		Ascensión	1 día	Blanco	
Siguiente domingo		Pentecostés	1 semana	Rojo	
O R D I N A R I O	Siguiente lunes	Tiempo ordinario	21 a 25 semanas	Verde	
	Siguiente domingo	Santísima Trinidad	1 domingo	Blanco	
	Siguiente jueves/domingo	Corpus Christi	1 día	Blanco	
	Último domingo ordinario	Cristo Rey	Término del Año Litúrgico	Blanco	

Esquema 4. Esquema del Calendario Litúrgico.



2.6 LA MISA

Etimológicamente, la palabra misa viene del latín “missa” que significa despido, pues antiguamente, al final de una celebración se decía “Ite missa est” que quería decir, “Váyanse en el despido”, a lo que los feligreses contestaban “Deo gratias”.

“[...] Propiamente, Ite missa est significa Marchad, la asamblea ha sido disuelta. Se trata de una forma del verbo mittere que además de enviar significa dejar marchar, disolver o despedir un grupo [...]”.⁶⁸

De acuerdo al Catecismo Mayor de San Pío X podemos citar: “[...] ¿Qué es, pues, la santa? La santa Misa es el Sacrificio del Cuerpo y la Sangre de Jesucristo, que se ofrece sobre nuestros altares bajo las especies de pan y vino en memoria del Sacrificio de la Cruz. [...]”.⁶⁹

La celebración de la Eucaristía es sin duda el centro de la vida cristiana. Por medio de ella se recuerda el sacrificio que Jesucristo realizó por su pueblo y el ejemplo que él mismo nos dejó en la última cena que tuvo junto a sus discípulos.

Dicha cena ha sido tomada por los católicos como el ejemplo que Jesucristo nos dejó para la renovación de nuestros votos de fe, la cual se efectúa como parte fundamental de la misa.

Al respecto, el Concilio Vaticano sostiene: “[...] Nuestro Salvador, en la última Cena, la noche en que le traicionaban, instituyó el sacrificio eucarístico de su cuerpo y sangre, con el cual iba a perpetuar por los siglos, hasta su vuelta, el sacrificio de la cruz y a confiar a su Esposa, la Iglesia, el memorial de su muerte y resurrección: sacramento de piedad, signo de unidad, vínculo de caridad,

⁶⁸ Etimología de Misa. Disponible en: <http://etimologias.dechile.net/?misa>. Consultado el 7 de julio.

⁶⁹ Catecismo Mayor. Cuarta parte: de los sacramentos, Capítulo V - 1º, cuestión 655. Pág 65



banquete pascual, en el cual se come a Cristo, el alma se llena de gracia y se nos da una prenda de la gloria venidera [...]”.⁷⁰

La eucaristía entonces constituye el núcleo de toda liturgia. Como lo habíamos manifestado anteriormente, cuando hablamos de liturgia nos referimos a una serie de puntos dentro del culto que son estáticos y siempre se van a hacer de la misma manera. Nos encontramos entonces con dos liturgias o dos partes:

- La liturgia de la palabra y
- La liturgia de la eucaristía.

El Concilio Vaticano II al referirse a la Unidad entre Liturgia de la palabra y Eucaristía manifiesta: “[...] la Liturgia de la palabra y la Eucaristía, están tan íntimamente unidas que constituyen un solo acto de culto [...]”.⁷¹

La Liturgia de la Palabra es la parte hablada y cantada que tiene que ver con la lectura de la Biblia en la misa normal. Es el tiempo en el que el sacerdote lee la Biblia y comenta sobre sus enseñanzas.

Al terminar, comienza la Liturgia de la Eucaristía, que no es más que recordar lo que sucedió en la última cena. Todo gira, a partir de ese momento, sobre el recordatorio exacto de este hecho, en donde se toma el pan y el vino, que son los símbolos del cuerpo y la sangre de Cristo.

En el transcurso de la historia la misa ha conservado prácticamente la misma estructura de la época de los apóstoles, sin embargo, la significación y la participación en la ceremonia es la que ha ido cambiando con los tiempos.

La misa se define con sus textos a partir del siglo II. El culto, que al principio era un poco más libre, va cerrándose a tal punto de tener un texto que se repite continuamente en todas las celebraciones, de tal manera que ya no hay

⁷⁰ CONCILIO VATICANO II. Documentos Completos. *Sacrosanctum Concilium. Sobre La Sagrada Liturgia*. Sociedad de San Pablo. Bogotá – Colombia. 9a. Reimpresión. 2006. Pág. 110, 111.

⁷¹ *Ibídem*. Pág. 113



Universidad de Cuenca

libertad de acción ni ningún tipo de amplitud o espontaneidad, de aquí que en todas partes se va a recordar y repetir el mismo culto.

El texto da forma a las oraciones y cada texto va a tener un objetivo de petición, aunque la oración puede ser de acción de gracias, de reafirmación del credo, de alabanza, de remembranza de la vida de Jesucristo, etc., pero cada uno de estos textos tiene un objetivo diferente e independiente en función del culto.

El Concilio Trento⁷² enmendó muchos abusos y deficiencias que sufrían las celebraciones eucarísticas, a más de defenderla de los ataques de Lutero, aunque posteriormente no se desarrolló todo lo que se pretendió.

Para el siglo XVIII la celebración, con todas sus deficiencias pasadas, no había cambiado mucho. La ceremonia litúrgica se fue alejando de la fe del pueblo, el cual asistía a la misa, pero no la comprendía ni participaba de ella, por lo que la misa quedó como un rito de gran importancia incomprendido y alejado del pueblo.

Es a partir del Concilio Vaticano II en el que el pueblo mantiene una estrecha relación con la liturgia al participar activamente de cada una de las celebraciones, pues a partir de este momento, se aceptan lenguas diferentes al latín para la celebración de los diferentes ritos.

“[...] Se conservará el uso de la lengua latina en los ritos latinos, salvo derecho particular. Sin embargo, como el uso de la lengua vulgar es muy útil para

⁷² El Concilio de Trento. Fue un concilio ecuménico de la Iglesia católica desarrollado en periodos discontinuos durante veinticinco sesiones entre el año 1545 y el 1563. Tuvo lugar en Trento, una ciudad del norte de la Italia actual, que entonces era una ciudad imperial libre regida por un príncipe-obispo. Este Concilio supuso para la Iglesia Católica una profunda catarsis.

Se convocó como respuesta a la Reforma Protestante para aclarar diversos puntos doctrinales. También abolió los ritos eucarísticos locales, respetando solo aquellos que atestaban de más de dos siglos de antigüedad (rito mozárabe, rito lionés, rito ambrosiano) y estableció el rito de la ciudad de Roma conocido como Misa Tridentina, como rito de toda la iglesia latina. Desde un punto de vista doctrinal, es uno de los concilios más importantes e influyentes de la historia de la Iglesia Católica.

Por otro lado se abordó la reforma de la administración y disciplina eclesiásticas. El concilio eliminó muchos abusos flagrantes, como la venta de indulgencias o la educación de los clérigos, y obligó a los obispos a residir en sus obispados, con lo que se evitó la acumulación de cargos. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Concilio_de_Trento.



Universidad de Cuenca

el pueblo en no pocas ocasiones, tanto en la misa como en la administración de los sacramentos y en otras partes de la Liturgia, se le podrá dar mayor cabida, ante todo, en las lecturas y moniciones, en algunas oraciones y cantos [...]”.⁷³

Es así como el pueblo a partir de este cambio, se convierte en un participante activo de las diferentes celebraciones eclesiológicas.

La misa tiene dos partes:

- El Propio y
- El Ordinario

El Propio está determinado por:

- Introito
- Gradual
- Ofertorio
- Comuni3n.

El Ordinario est conformado por:

- Kirie
- Gloria
- Credo
- Sanctus
- Benedictus
- Agnus Dei

Recordemos que la diferencia entre el Propio y el Ordinario de la misa radica en que el Ordinario en todas sus partes tiene textos fijos, independientemente de la época del año y el Propio tiene que ver con el año litúrgico, es decir, fechas de los santos, nacimiento o muerte de Jesucristo, etc.

⁷³ CONCILIO VATICANO II. Documentos Completos. *Sacrosanctum Concilium. Sobre La Sagrada Liturgia*. Sociedad de San Pablo. Bogotá – Colombia. 9a. Reimpresi3n. 2006. Pág. 106 y 107.



Universidad de Cuenca

Cuando hay festividades se introducen muchas partes en la misa porque el Propio es dicha festividad. Cuando no hay festividad la misa comprende solo las partes del Ordinario con sus textos y musicalizaciones.

2.7 MAESTROS DE CAPILLA PRESENTES EN LA CATEDRAL NUEVA DE CUENCA ANTES DE JHOFFRE MORA.

Como se había manifestado anteriormente, no podemos citar algún registro oficial de la actividad musical que se dio en la Catedral nueva en sus inicios, ni tampoco se puede tener precisión de los músicos que participaron en estas actividades religiosas.

Existe un vacío de información con respecto a la primera mitad del siglo XX. Los datos existentes en el Archivo Histórico de la Curia Arquidiocesana de Cuenca nos reflejan actividad registrada hasta el desempeño de José María Rodríguez como maestro de capilla, aproximadamente 1930, es decir, cuando la actividad religiosa se realizaba aún en la Iglesia Matriz.

Habíamos dicho también en el capítulo anterior que la información ingresada oficialmente en el archivo arquidiocesano llega hasta 1934 con un expediente de pagos por conceptos de lavado y planchado de la ropa, pago a la orquesta, música, cantores y compostura del templo⁷⁴, pero no se especifica a quién se realizan los pagos.

Según la tesis de licenciatura de José Eduardo Rodas, “El Maestro de Capilla y la Música Eucarística en Cuenca”, se realizó un concurso sobre música y composición para el IV Congreso Eucarístico que se efectuó en la Catedral nueva en 1967, encontrándose 19 composiciones para la Misa y 15 para el himno⁷⁵, sin embargo, el archivo histórico no cuenta con ningún registro oficial de esta actividad ni de otra similar, solamente el acta citada en el capítulo anterior en la que se hace una simple alusión al pago de músicos para esta actividad, y que, recordemos, no se encuentra ingresada en el archivo de la curia.

⁷⁴ AHCA/C, *Capitulares*, caja 43, no. 1131, 5 de septiembre, 1933 – 29 de octubre, 1934, fol. 79

⁷⁵ RODAS, José Eduardo. *El Maestro de Capilla y la Música Eucarística en Cuenca*. 1989. Pág. 16



Universidad de Cuenca

Según la Sra. Martha Maldonado, encargada del archivo de la catedral, existe mucha información a la que no se puede acceder porque no consta dentro de las bases de datos del Archivo Histórico de la Curia Arquidiocesana. Sin duda, esto se debe a que la actividad investigativa en nuestra ciudad se encuentra todavía en proceso de desarrollo y los investigadores no se han visto en la necesidad de acceder a esta información. Esperemos que con este nuevo desarrollo investigativo de la historia de nuestra ciudad se pueda acelerar el ingreso de datos al archivo arquidiocesano para una mejor posibilidad investigativa.

Citando nuevamente las afirmaciones del Padre Rector César Santacruz de la Catedral nueva, este nos comenta, los siguiente: “[...] se puede decir que durante los primeros años, las celebraciones litúrgicas fueron musicalizadas por los maestros de capilla que trabajaban en la iglesia Matriz y en otras iglesias menores de la ciudad, pero estos músicos no tenían una relación de dependencia laboral con la iglesia [...]”.⁷⁶

En este nuevo período, la actividad y colaboración del maestro de capilla era retribuida con alguna colaboración que la iglesia les daba a los músicos. El Padre Rector Santacruz manifiesta al respecto: “[...] siempre a cualquiera que colabora se le retribuía de alguna manera [...] se veía la experiencia de los músicos de las parroquias y se les invitaba, proporcionándoles alguna contribución o ayuda; para el transporte, o para los guitarristas, a los que se les ayudaban con cuerdas para sus instrumentos, etc., pero la razón y motivación era puramente de buena voluntad y contribución con los dones que Dios les ha dado a animar la liturgia [...]”.⁷⁷

El maestro Jhoffre Mora nos comenta que entre los músicos que fueron invitados a colaborar con la actividad religiosa de la Catedral nueva, podemos

⁷⁶ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Padre Rector Santacruz, César (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]

⁷⁷ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Padre Rector Santacruz, César (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]



Universidad de Cuenca

mencionar al maestro Luis Mendieta, quien tocaba en la iglesia de las madres Conceptas; el maestro Víctor Sinche, quien era maestro de capilla del Corazón de Jesús y el maestro José Sinche, quien era maestro de capilla de varios años de la Catedral vieja⁷⁸, pero ninguno de ellos pasó a ser maestro de capilla oficial de la Catedral nueva de la Inmaculada.

⁷⁸ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Mora, Jhoffre (entrevistado). (2015).



Universidad de Cuenca

CAPÍTULO III

JHOFFRE MORA EN LA CATEDRAL NUEVA DE CUENCA.



Figura 11. Maestro Jhoffre Mora en el órgano de la Catedral nueva de Cuenca. Archivo fotográfico Maestro Jhoffre Mora.

En el año de 1988, Monseñor Luis Alberto Luna Tobar conoce al maestro Jhoffre Mora. Sabiendo que Mora trabajaba como maestro de capilla en la iglesia de Santo Domingo, Monseñor Luis Alberto lo invita para tocar en unas misas eventuales de la Catedral nueva.

Al ver que el maestro Mora tenía una experiencia adquirida en otras iglesias, y más aún, era conocedor del repertorio litúrgico correspondiente a cada celebración, Monseñor decide contratarlo inmediatamente como maestro de



Universidad de Cuenca

capilla de la Catedral nueva y le pide que se encargue de todo el calendario de actividades de la misma.⁷⁹

El maestro Jhoffre Mora acepta, luego de llegar a un acuerdo en el horario de sus actividades, puesto que ya tenía un compromiso adquirido con la iglesia de Santo Domingo.

Don Jhoffre debía solemnizar las misas de 07H00, 09H30 y 12H00 de lunes a sábado y los domingos las misas de 12H00, 13H00 20H00.

Son 27 años que el maestro Mora ha trabajado en la Catedral, convirtiéndose en el único maestro de capilla formal que ha tenido esta iglesia.

Lamentablemente no se cuenta con ningún registro sobre el inicio de las actividades del maestro Mora en la Catedral nueva, a lo que el mismo Señor Mora comenta: “[...] antes no habían contratos, uno obraba de buena fe y cumplía con sus compromisos porque la palabra era lo que valía [...]”.⁸⁰

El único registro legal que existe sobre la actividad laboral del maestro Mora en la Curia, data apenas del año 2008. Es un contrato de trabajo celebrado el 1 de julio de este año entre el Monseñor Vicente Rodrigo Cisneros Durán en calidad de Presidente del Consejo Governativo de los Bienes Diocesanos de Cuenca y del Sr. Jhoffre Hidalgo Mora Yanza como trabajador, a quien se le contrata para que se desempeñe como organista y presente sus servicios de carácter eventual y extra ordinario en la modalidad por horas.⁸¹

Pese a ello, la misma arquidiócesis de Cuenca, en su publicación “Boletín Arquidiocesano”, publica un reportaje sobre Jhoffre Mora en el que dice: “[...] un

⁷⁹ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Mora, Jhoffre (entrevistado). (2015).

⁸⁰ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Mora, Jhoffre (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]

⁸¹ El contrato reposa en el archivo de contratos personales de trabajo en la oficina del Padre Ecónomo Jorge Moreno en la Curia Arquidiocesana de Cuenca.



Universidad de Cuenca

destacado maestro de capilla de nuestros días es Don Jhoffre Mora Yanza, de 68 años y más de 50 como músico. Toca en la Catedral de la Inmaculada [...]”⁸²

Una de las personas que siempre estuvo apoyándolo fue la madre Amable Cando, quien, según comentarios del Maestro Mora, siempre hacía respetar la labor y el espacio de Mora como maestro capilla, permitiéndole solemnizar todas las celebraciones que habían en la Catedral, tanto particulares como de la iglesia propiamente.⁸³

A partir del 2008 y de la firma de este contrato, Monseñor Cisneros decide otorgarle el domingo como día de descanso y empieza a llevar a los grupos voluntarios para que cubran las misas de estos días.⁸⁴

Al llegar Monseñor Luis Cabrera en el 2009, decide mantener el contrato de trabajo existente y respetar las cláusulas establecidas hasta el mes de marzo de 2015 en el que el maestro Jhoffre Mora decide jubilarse.

Al referirse el Padre Rector Santacruz al perfil de la persona idónea para ocupar el cargo de maestro de capilla manifiesta que: “[...] tienen que ser conocedores de la liturgia, personas de buenas costumbres, aceptadas en la comunidad, hombres de fe, porque la celebración eucarística no es un espectáculo, no es un espacio en donde viene el maestro con sus dotes a lucirse y a sorprender, sino es un servicio en el que con su canto, sus dones y la música, se contribuye al momento de la vivencia espiritual [...]”⁸⁵

⁸² *Boletín Arquidiocesano No. 55*. Ediciones cristianas del Azuay. Cuenca. 2013. Pág. 79.

⁸³ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Mora, Jhoffre (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]

⁸⁴ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Padre Rector Santacruz, César (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]

⁸⁵ Ídem.



3.1 RESEÑA BIOGRÁFICA.

Jhoffre Mora nace en la parroquia de San Cristóbal del Cantón Paute, provincia del Azuay, el 5 de noviembre de 1944. Proviene de una familia de artistas, hijo del Maestro Víctor Miguel Mora Inga y de la Sra. Mariana de Jesús Yanza Pizarro.

A los 3 años y medio, queda huérfano de padre y bajo el cuidado de su madre, quién inculcó en su hijo el amor por la música.

Sus estudios generales los inicia en la escuela Pio Bravo de su tierra natal, en donde cursa hasta el cuarto grado, ya que en esa época no existía el quinto y sexto grado en la misma. Termina su educación primaria en la escuela Argentina de la parroquia Xavier Loyola – Chuquipata, provincia del Cañar, cantón Azogues.

Los estudios secundarios los realiza en la ciudad de Cuenca en el colegio nacional San Francisco, en donde obtiene su título de Bachiller especialidad Ciencias Sociales.

3.2 ESTUDIOS MUSICALES.

Jhoffre Mora pertenece a la familia de los Ingas, quienes eran por tradición maestros de capilla. Su tío abuelo, Don Alvino Inga, era organista de la iglesia de San Francisco de Azogues y fue quien inició a Mora en este oficio, llevándolo a esta ciudad para enseñarle todo lo relacionado con el arte del maestro de capilla.

Al ver las dificultades que representaba el trasladarse a esta ciudad, se vio obligado a dejar las clases con su tío y empezó a estudiar con su primo José Francisco Pizarro en la Iglesia de San Cristóbal – Paute.

El espíritu de aprendizaje y crecimiento en el campo musical hacía que Jhoffre Mora buscara nuevas alternativas de estudio y superación, esto hizo que, con el apoyo de su madre, profundice sus estudios con un profesor particular.



Universidad de Cuenca

Es en esta época donde conoce al Maestro Luis Tenén, nativo de Llaqueo y organista de la Catedral vieja de Cuenca y de los padres oblatos⁸⁶.

Dicho maestro aportó en el aprendizaje litúrgico de Jhoffer Mora, acrecentando su repertorio y enseñándole el canto figurado⁸⁷, el cual tiene tiempos y movimientos exactos. En esta época Jhoffer Mora ya tocaba en las cuarenta horas al Santísimo; su maestro y tutor le asignaba diferentes Iglesias en las que debía servir como organista durante los cuatro días que duraba esta celebración, dándole así la oportunidad de crecer musicalmente no solo con los conocimientos, sino con el servicio directo en los oficios en los que tocaba.

Otro maestro relevante en la vida de Mora fue el canónigo Adolfo Polo, padre de Paute, quien se encargó de enseñarle el canto gregoriano.⁸⁸

El canto gregoriano es considerado como el canto propio de la Iglesia, y según palabras de San Pío X, es el único canto que la Iglesia ha heredado de los antiguos padres.

A más de los estudios mencionados anteriormente, los cuales le direccionan indudablemente a la labor que realizó durante toda su vida, Jhoffer Mora ingresó al Conservatorio “José María Rodríguez” de la ciudad de Cuenca, en donde profundizó sus conocimientos teóricos y prácticos.

⁸⁶ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Mora, Jhoffer (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]

⁸⁷ Los cantos de la iglesia cristiana de occidente se denominan gregorianos, en sentido amplio, debido al pontífice que, por primera vez entre los siglos VI y VII, coleccionó las preces cantadas que habían nacido y venían siendo transmitidas hasta entonces. A partir del siglo XII o XIII, el canto gregoriano se llamó cantus planus, canto llano, es decir no sujeto a compás, y se le distinguía del canto figurado, música mensurada, cuyos sonidos tenían variada duración. Disponible en: <http://www.fundego.com/cultural/artcult/musica/1epoca/gregori.htm>. Consultado el 7 de septiembre de 2015.

⁸⁸ El canto llamado gregoriano es un tipo de canto llano, simple, monódico y con una música supeditada al texto, utilizado en la liturgia de la Iglesia Católica Romana. El canto gregoriano es la expresión musical de fe de la Iglesia, manifestada en su liturgia y que se ha mantenido durante siglos. Pero también es un patrimonio inmaterial de la humanidad, digno de ser oído como auténtica obra de arte. Disponible en: http://enciclopedia.us.es/index.php/Canto_gregoriano. Consultado el 7 de septiembre de 2015.



Universidad de Cuenca

- Recibió clases de piano con los Maestros Lolita de la Rosa – España, y, Ernesto Moncayo y Arturo Vanegas – Ecuador.
- Tomó clases de acordeón con los Maestros ecuatorianos Carlos Ortiz Cobos y Leopoldo Yanzahuano.
- Estudió trompeta con el profesor Luis Arindia.
- Recibió clases de corno inglés con el Maestro Max Jurth – Rusia.
- Estudió batería con el profesor José Ignacio Romero.
- Perfeccionó la técnica vocal recibiendo clases de canto con el barítono Galo Cárdenas.

Todas estas actividades ayudaron a que el maestro Mora se convirtiera en un músico integral y multifacético, con virtudes y destrezas que lo convertirían en un maestro de capilla de calidad para las necesidades que se le presentaran en el camino.

En el aspecto pedagógico de su vida, Jhoffre Mora se desempeñó como profesor de materias teóricas en varios colegios de prestigio de la ciudad de Cuenca, como el colegio Benigno Malo, la Academia Militar Dominicana y el Hogar Infantil N.3.

Además, fue profesor de materias teóricas y profesor de la cátedra de piano en el Conservatorio José María Rodríguez.

3.3 COMPOSICIONES MUSICALES.

Dio paso a la creatividad en su vida musical y dueño de su propio estilo compuso algunas obras de carácter nacional tales como:

- Himno al Colegio Agropecuario Chilla.
- Himno al Colegio Nacional San Francisco.
- Himno a la Escuela Pío Bravo.
- Himno a San Martín de Porrás. (San Martín era un santo dominico. Este himno lo cantan en la iglesia de Santo Domingo los lunes en la misa)
- Pasillos: Comprende, Vuelve, etc.



Universidad de Cuenca

- Pasacalles: Linda Mujer, Malpateñita, etc.
- Música religiosa.

Dada su experiencia compositiva, participó en varios festivales, entre ellos:

- Festival de Villancicos en el cantón Paute.
- Festival Paute por Siempre.
- Concurso Melodías Navideñas organizado por el Conservatorio de música de Cuenca.
- Festival de acordeones en Guayaquil, etc.

Jhoffre Mora fue el único Maestro de Capilla afiliado al IESS por la Curia desde el 1 de julio de 2008. En la catedral nueva trabajó como Maestro de Capilla durante 27 años y en la Iglesia de Santo Domingo durante 44 años hasta marzo del 2015. Su jubilación la realizó el 5 marzo del 2015.

3.4 PRIMERAS IGLESIAS.

Como expusimos anteriormente, Jhoffre Mora inicia su preparación musical con su tío abuelo, Don Alvino Inga, quien le llevaba con él a la iglesia de San Francisco de Azogues. El estudio que realizaba era muy práctico, por tanto sus primeros pasos laborales los dio bajo el amparo de su tío en esta Iglesia.

Al estudiar con José Francisco Pizarro el proceso fue el mismo, colaboraba con la iglesia de San Cristóbal a petición de su maestro y de esta manera desarrollaba las destrezas necesarias para su futuro laboral, pues posteriormente, trabajaría aquí.

Durante la época en la que fue discípulo del maestro Luis Tenén, tuvo la oportunidad de tocar en varias iglesias de la ciudad. Recordemos que el maestro Tenén era organista de la Catedral vieja, por tal motivo, debió estar muy relacionado con el medio litúrgico. Esto le permitía tener varios contactos y ser muy cotizado para solemnizar las actividades religiosas, lo cual le daba acceso a



Universidad de Cuenca

enrolar a sus discípulos en este arte musical; un ejemplo de esto son las misas de las cuarenta horas, a lo que Mora nos comenta:

“[...] Don Luis Tenén nos llevaba a tocar en algunas celebraciones, por lo general nos llevaba a las cuarenta horas del Santísimo [...] era cansado [...] duraba cuatro días prácticamente, eran 40 horas que uno tenía que estar tocando [...] para él era muy conveniente porque llegaba solo a la Deposición⁸⁹ y luego para finalizar. En cambio, nosotros nos teníamos que quedar tocando todo el tiempo [...]”.⁹⁰

Recordemos que la festividad de las Cuarenta Horas es una celebración litúrgica que tiene un componente musicológico muy importante. El maestro de capilla debía estar presente durante todo este tiempo de celebración con cantos acordes a la ocasión que nos inciten a la reflexión y el arrepentimiento, los mismos que debían recordarnos el sufrimiento y la muerte que Jesucristo debió padecer.

La festividad comenzaba el Viernes Santo y aquí se recreaban los eventos desde el descenso de la Cruz y la permanencia del cuerpo de Jesucristo en el Santo Sepulcro hasta su resurrección.⁹¹

Luego de pasar por esta etapa de colaboración y aprendizaje, en 1961 Jhoffre Mora fue invitado a servir como maestro de capilla en la Iglesia de Pucará y durante un año tuvo que dividir su tiempo entre esta iglesia y las iglesias de San Cristóbal y Xavier Loyola, en las que continuaba colaborando.

⁸⁹ Deposición de la cruz. Forma parte de la festividad de las Cuarenta horas. Aquí se recuerda el descendimiento de Jesús después de la muerte en la cruz. CARMONA Moreno, Félix. Cuarenta Horas. Culto Eucarístico con siglos de tradición. Real Monasterio del Escorial.

⁹⁰ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Mora, Jhoffre (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]

⁹¹ Festividad de las Cuarenta Horas. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Festividad_de_las_Cuarenta_Horas. Consultado el 7 de septiembre de 2015.



3.5 IGLESIAS RELEVANTES EN LA LABOR DE JHOFFRE MORA.

En medio de toda la actividad musical de Jhoffre Mora encontramos tres iglesias que marcaron la vida de Mora como maestro de capilla.

- La iglesia de Chuquipata.
- La iglesia de Santo Domingo.
- La iglesia de la Catedral nueva.

Nos encontramos entonces con tres etapas en la labor de Jhoffre Mora como maestro de capilla, las cuales las delimitaremos por la presencia de estas tres iglesias que son los ligares en los que se mantuvo como maestro de capilla por más tiempo.

3.6 PRIMERA ETAPA. LA IGLESIA DE CHUQUIPATA

En 1962 Jhoffre Mora fue invitado a desempeñarse como maestro de capilla en esta iglesia, actividad que desempeño durante 7 años.⁹²

En esta época es en donde Jhoffre Mora empleó los conocimientos adquiridos con sus maestros Luis Tenén y Adolfo Polo, pues Mora debía solemnizar las actividades religiosas aplicando el repertorio que aprendió de canto gregoriano y en latín.

⁹² Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Mora, Jhoffre (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]

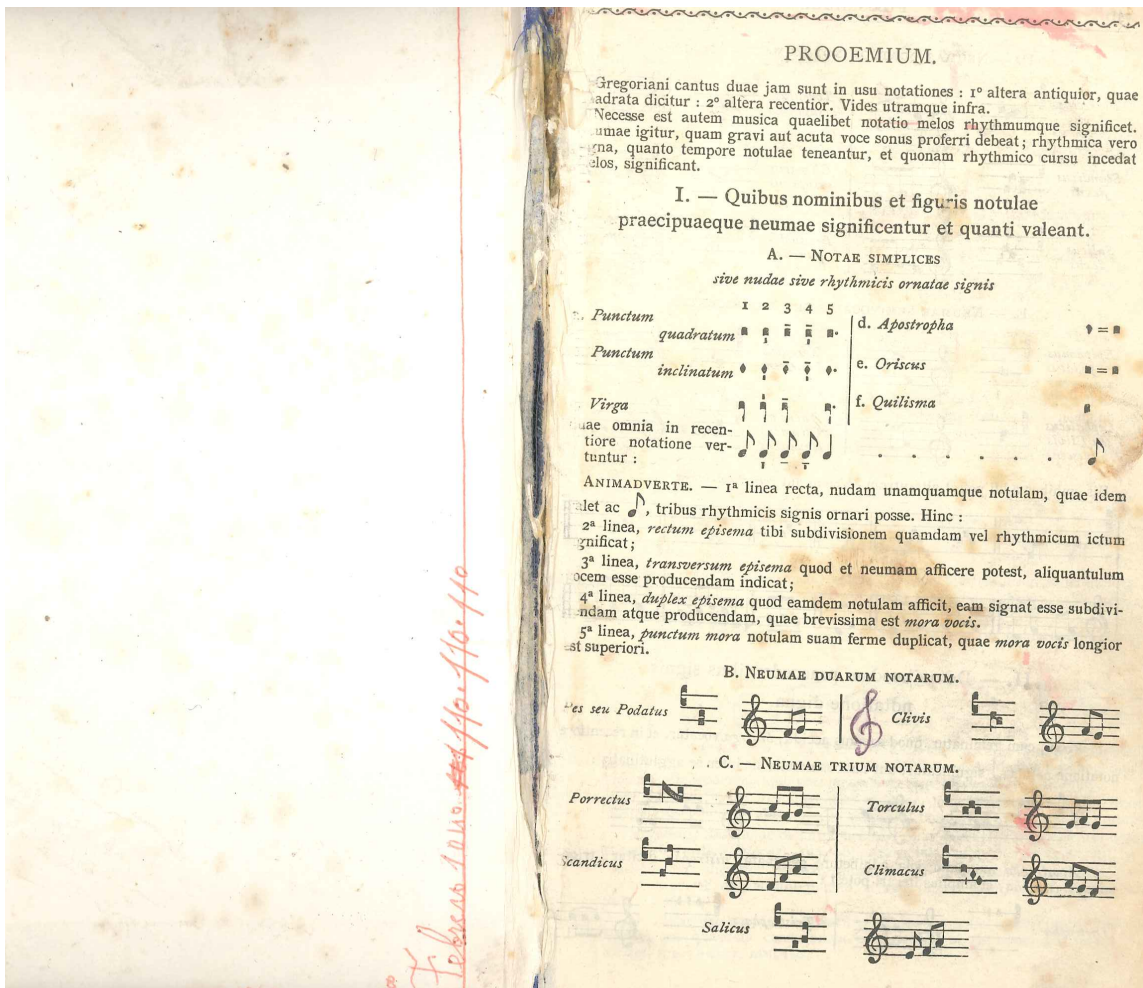


Figura 12. Misal. Archivo musical de Jhoffre Mora. Pág.1. Tomado del Misal en latín que el Maestro Mora utilizaba para solemnizar las misas en los primeros años de su actividad musical. Cuenta con todas las partes detalladas para el año litúrgico. El libro no tiene título, solo indicaciones de impresión: Imprimé per la Societé Saint Jean L'Evangeliste, DESCLÉE & CIE. Imprimatur. Tornaci, die I Februari, 1924. Foto tomada por Priscila Urgilés E.

Este fue un período de mucho aprendizaje y dedicación a su labor como maestro de capilla, pues dentro del repertorio que debió asumir estaban partituras que necesitaban de mucho estudio para su ejecución.



Universidad de Cuenca

Al respecto Jhoffre Mora manifiesta: “[...] en ese tiempo los organistas poseían un papel fundamental junto con el sacerdote porque tenían que interpretar los cantos en latín y, según el tipo de misa, a veces eran tan largos que los padres hasta se quedaban dormidos y nuestra labor era estar pendiente de todo [...]”.⁹³

La revista online Religión Católica Romana sostiene: “[...] La Iglesia es la que ha creado esta lengua musical litúrgica que tiene un acento espontáneo y un ritmo flexible y natural que responde tan maravillosamente a los sentimientos del alma que reza cantando o que canta rezando [...]”.⁹⁴

El canto gregoriano nació para ser interpretado dentro de la liturgia de la Iglesia, esta además decir entonces que es la liturgia su escenario natural y que contaba con ciertas particularidades que estaban en función de dicha liturgia.

Entre sus características podemos citar:

- Son cantos realizados sobre el sistema modal. (referente a las escalas y reglas compositivas de la melodía usadas en los sistemas musicales antiguos).⁹⁵ Esto sirve para despertar varios sentimientos como recogimiento, alegría, tristeza, serenidad, etc.
- El canto gregoriano es música vocal que debe ser cantada a capella,⁹⁶ es decir, sin el acompañamiento de instrumentos musicales.
- Es de carácter monódico, es decir, tiene una sola melodía.

⁹³ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Mora, Jhoffre (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]

⁹⁴ <http://religioncatolicaromana.blogspot.com/2014/02/canto-gregoriano-significado-definicion.html>. Consultado el 7 de septiembre de 2015.

⁹⁵ DOMINGUEZ José Luis. Música y Liturgia. 2da. Edición. 2015. Pág. 52.

⁹⁶ A capella. En italiano, es la forma de crear música únicamente a través de la voz humana generando los sonidos, ritmo, melodía y armonía necesaria sin necesidad de ningún tipo de instrumento musical. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/A_capella. Consultado el 1 de diciembre de 2015.



Universidad de Cuenca

- Se canta con libertad rítmica, según el desarrollo del texto literario y no con valores establecidos como lo hace el canto figurado. La palabra constituye su esencia más importante.⁹⁷
- Su melodía es silábica si a cada sílaba del texto le corresponde un sonido y es melismática cuando una sílaba está compuesta por varios sonidos.
- Los textos están en latín, lengua del Imperio romano que se extendió por Europa, los cuales eran tomados generalmente de los salmos u otros libros del antiguo testamento. Algunos provenían de los evangelios y otros eran de inspiración propia, generalmente anónima. Existían además algunas piezas litúrgicas en lengua griega como el Kyrie Eleison, el cual pertenece al Ordinario de la Misa.⁹⁸
- De registro reducido, acomodándose al registro natural de la voz masculina, pues no se permitía la voz femenina.⁹⁹
- Utilizaba intervalos generalmente pequeños. Grados conjuntos, terceras, cuartas y quintas justas, y excepcionalmente octavas justas.¹⁰⁰
- Según la función litúrgica se puede cantar de tres maneras:

Antifonal: Se alternan dos coros.

Responsorial: Se alterna como y solista en el canto.

Directa: Sin alternancia. El solista y el coro cantan directamente.

Sobre su escritura:

- Se escribía sobre tetragramas, es decir, sobre 4 líneas. La altura de los sonidos se indicaba por la ubicación de las notas en el tetragrama y tenía la posibilidad de contar con líneas adicionales superiores e inferiores.

⁹⁷ DOMINGUEZ José Luis. Música y Liturgia. 2da. Edición. 2015. Pág. 52.

⁹⁸ Características del canto gregoriano. Bogotá – Colombia. 2003 – 2015. Disponible en: <http://interletras.com/canticum/caracteristicas.html>. Consultado el 7 de septiembre de 2015.

⁹⁹ DOMINGUEZ José Luis. Música y Liturgia. 2da. Edición. 2015. Pág. 52.

¹⁰⁰ Ídem.

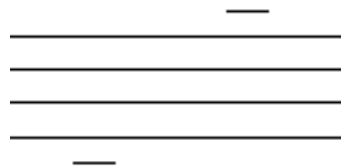


Figura 13. Tetragrama y líneas adicionales, superior e inferior.

- Las claves que utilizan son las de Do y Fa, estas pueden estar en segunda, tercera o cuarta línea.

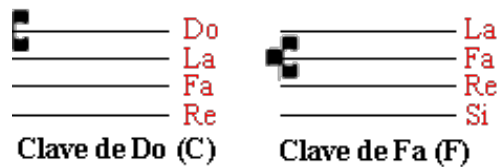


Figura 14. Claves de Do y Fa en el Tetragrama.

- Sus notas simples se denominan:

Punto cuadrado (punctum quadratum):

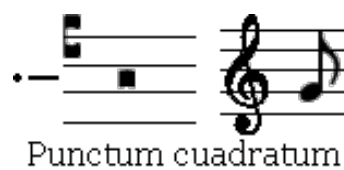


Figura 15. Punctum quadratum.

Virgas si aparecen individualmente:



Figura 16. Virga.

Punto inclinado (punctum inclinatum):

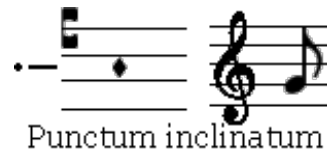


Figura 17. Punctum Inclinatum.

Neumas:



Figura 18. Neuma Salicus.

Existen también neumas compuestas, neumas especiales y neumas de adorno.



Figura 19. Fragmentos de la nomenclatura en el Canto Gregoriano. Archivo musical de Jhoffre Mora. Pág. XI. Foto tomada por Priscila Urgilés E.

Recordemos que hasta 1965, se podían encontrar muchas diferencias en las celebraciones eclesiásticas, una de las más significativas, el idioma. Las celebraciones estaban dadas en latín, por tanto los cantos también estaban en esta lengua.



De aquí la necesidad de que los maestros de capilla conocieran este tipo de arte musical y religiosa, particular que aplicó Jhoffre Mora en su primera etapa en la que sirvió como maestro de capilla en las iglesias de Pucará, San Cristóbal, Xavier Loyola y Chuquipata, en donde sirvió como maestro de capilla hasta 1969.

3.6.1 REPERTORIO

Dentro del repertorio que se destaca de este período podemos mencionar obviamente el que se encuentra incluido en el libro de trabajo citado anteriormente, el cual tenían que tener todos los maestros de capilla de la época.

Este misal contiene en orden, todas las partes para el calendario litúrgico que la iglesia mantenía y constituía el pilar del repertorio que en esta época ejecutaba.

8v Praefationes propriae.

In Festis Apostolorum.

Vere dignum et justum est, aequum et salutáre : Te Dómine suppliciter exoráre, ut gregem tuum, pastor aetérne, non deséras : sed per beátos Apóstolos tuos continúa

protectióne custódias. Ut isdem rectóribus gubernétur, quos óperis tui vicários eidem contulisti praeesse pastóres. Et ideo, etc.

In Missis Defunctorum.

Vere dignum et justum est, aequum et salutáre..., aetérne Deus, per Christum Dóminum nostrum. In quo nobis spes beatae resurrectionis effulsit : ut quos contristat certa moriéndi conditio, eosdem consolétur futúrae immortalitátis promissio. Tuis enim fidélibus, Dómine, vita mutátur, non tollitur : et dissolúta terréstris hujus incolátus domo, aetérna in caelis habitatio comparátur. Et ideo, etc.

CANTUS ORDINARIUM MISSAE

In Dominicis ad Aspersionem Aquae benedictae

EXTRA TEMPUS PASCHALE. ANT. 7. XIII. s.

ASPERGES me, *Dómi-ne, hyssópo, et mundá-

bor : lavá-bis me, et su-per nívem de- albá-bor.

Ps. 50. Mi-se-ré-re mé-i, Dé-us, * se-cúndum mágnam mi-

so-ri-córdi-am tú-am. Gló-ri-a Pátri, et Fí-li-o, et

Spi-rí-tu-i Sáncto : * Sic-ut é-rat in prin-ci-pi-o, et nunc,

et semper, et in saécu-la saecu-ló-rum. A-men.

Repetitur Ant. Aspérges me.

¶ In Dominica de Passione et in Dominica Palmarum non dicitur Glória Patri, sed post Psalmum Miserére repetitur immediate Antiphona Aspérges me

Figura 20. Partitura original. Canto de Entrada para una misa en Tiempo ordinario. Archivo musical de Jhoffre Mora. Pág. 9v. Foto tomada por Priscila Urgilés E.



Universidad de Cuenca

Como habíamos dicho anteriormente, la importancia radica en los textos de la obra. En esta partitura recitan lo siguiente:

TEXTO	TRADUCCIÓN
Asperges me Dómine, hyssopo, et mundabor, lavabis me, et super nivem de albabor.	Espolvoréame oh mí oh Señor, Con hisopo y seré limpio; lávame, y seré más blanco que la nieve
Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.	Ten piedad de mí, oh Dios, conforme a tu gran misericordia.
Gloria Patri e filio, et Spiritu i Sancto.	Gloria al Padre, al Hijo, y al Espíritu Santo.
Sic ut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum.	Así como era en el principio, ahora y siempre será.
Amen.	Por los siglos de los siglos Amén.

Esquema 5. Traducción del texto de la Figura 18.

Otra de las partituras claves que encontramos en el repertorio de Jhoffre Mora es la Misa de Réquiem compuesta por el Maestro Segundo Moreno. Esta misa data con fecha 15 de noviembre de 1961 y fue parte importante del repertorio que se ejecutaba en la iglesia de Chuquipata.



Universidad de Cuenca

Inicia en tonalidad de Do Mayor, aunque tiene varias modulaciones a lo largo de la obra. Sus textos están en latín y consta de las siguientes partes:

MOVIMIENTO	T		
	EMPO	COMPÁS	TONALIDAD
Requiem	Lento	4/4	Do Mayor
Kyrie	Moderato	3/4	Re menor
Dies irae	_____	3/4	La menor
Tuba mirum	_____	3/4	La menor
Liber scriptus	Andante	3/4	Do Mayor
Recordare	Andante	3/4	La Mayor – La menor
Lacrymosa	_____	3/4	La menor - Fa# menor.
Sanctus	_____	3/4	La menor
Benedictus	_____	3/4	La menor
Agnus Dei	_____	3/4	La menor

Esquema 6. Partes del Requiem de Segundo Moreno.

Misa de Requiem. de Segundo Moreno

Andante

Re qui en e ter na dona e is do - - - mi ne

et lux perpe tua lu ce at e is Te de - cet - him nus

Deus in si on et te li re de - tur vo tun in je ru sa

len ex - - au di o ra ti o nem. me am ad - te om nis es ro

Moderato

ve ni et **al** **kirie** P Qui ri - e. Te y son Qui ri - e.

Te y son Qui ri - e. Te y son. e Te y son chris te e Te y

Figura 21. Partitura original de Misa de Requiem. Requiem. Pág 1. Segundo Moreno. 1961. Archivo musical de Jhoffre Mora. Foto tomada por Priscila Urgilés E.



Universidad de Cuenca

Encontramos también la “Misa del Corazón de María” de la cual no se registra compositor pero se ha comparado con una partitura existente en el Archivo de las Madres Oblatas de la ciudad de Cuenca, en donde tampoco se registra compositor.¹⁰¹

Los textos de esta Misa también se encuentran en latín.

Su tonalidad es Do Mayor, aunque la partitura que reposa en el Archivo de las Madres Oblatas de la ciudad de Cuenca se encuentra en la tonalidad de Re mayor.

Sus partes son las siguientes:

MOVIMIENTO	TEMPO	COMPÁS	TONALIDAD
Kyrie	Moderato	4/4	Do Mayor
Gloria	_____	4/4	Do Mayor
Credo	Moderato	4/4	Do Mayor
Sanctus	_____	4/4	Do Mayor
Benedictus	_____	4/4	Do Mayor
Agnus Dei	_____	4/4	Do Mayor

Esquema 7. Partes de la Misa al Corazón de María.

¹⁰¹ PEÑAHERRERA, Jimena. Maestros de capilla en la Iglesia de Todos Santos de Cuenca durante el siglo XIX. Tesis doctoral. 2015.

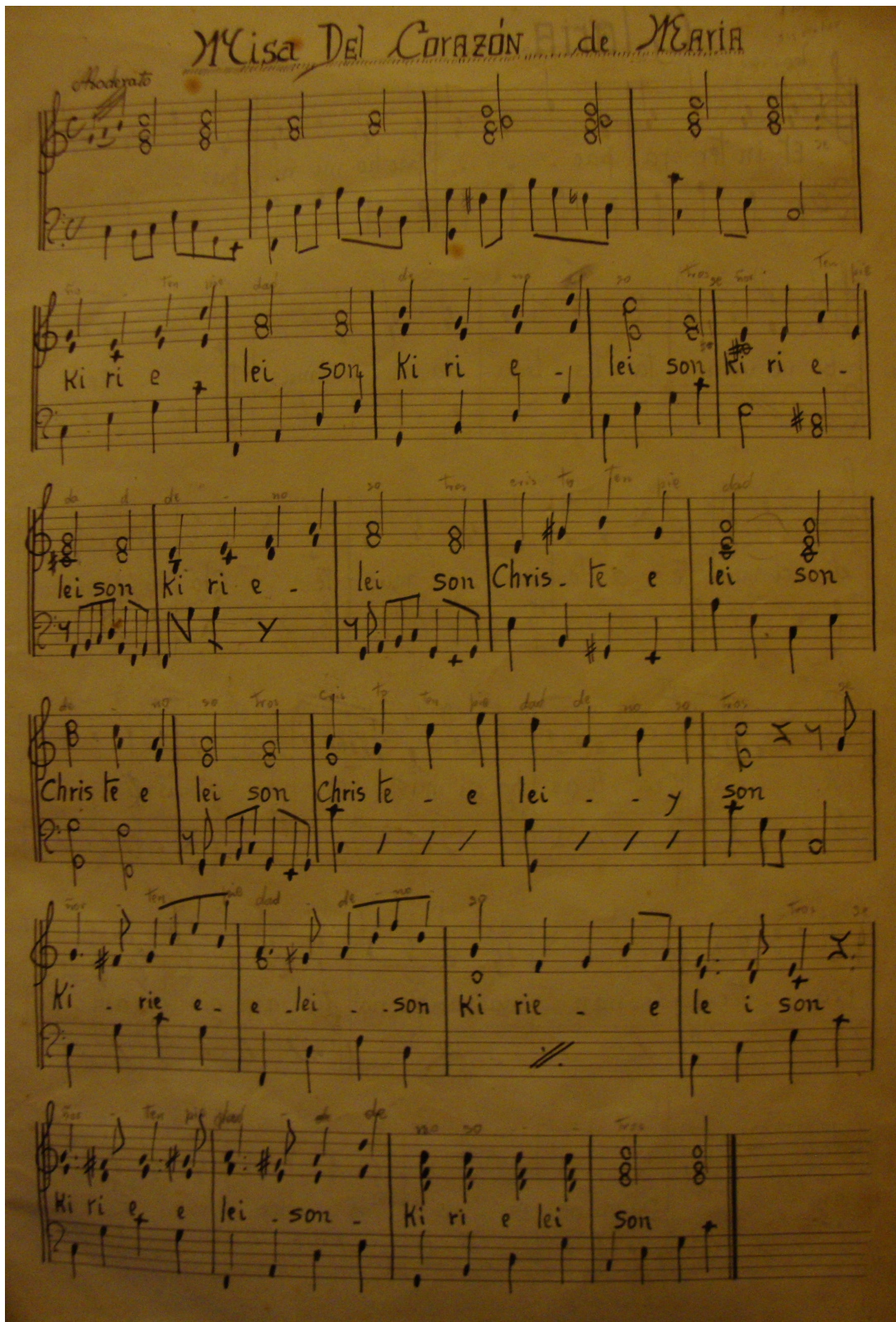


Figura 22. Partitura original de Misa del Corazón de María. Compositor sin registrar. Pág.1. Archivo musical de Jhoffre Mora. Foto tomada por Priscila Urgilés E.



De igual manera, tenemos entre las partituras de Jhoffre Mora la “Missa Facile e breve” de N. Gaoletti.

Es una misa que también cuenta con sus textos en latín.

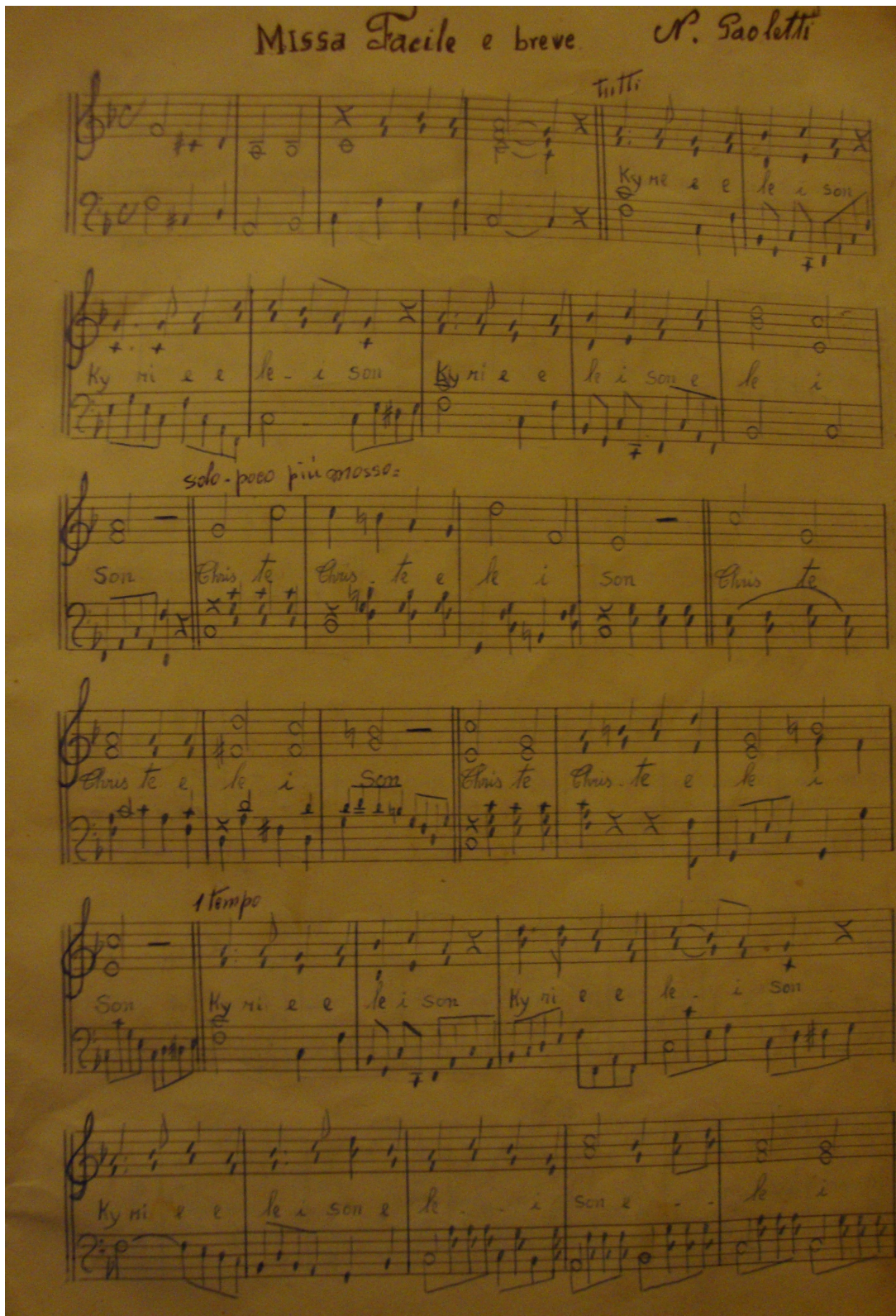
Su tonalidad es Fa Mayor

Sus partes son las siguientes:

MOVIMIENTO	TEMPO	COMPÁS	TONALIDAD
Kyrie	_____	4/4	Fa Mayor
Gloria	_____	3/4	Fa Mayor
Credo	Allegro	4/4	Fa Mayor
Sanctus	_____	3/4	Fa Mayor
Agnus Dei	Andantino	3/4	Re menor

Esquema 8. Partes de la Missa Facile e breve de N. Gaoletti.

Missa Facile e breve N. Gaoletti



tutti
Ky ri e e le i son

solo - poco più mosso:
Son Chris te Chris te e le i son Chris te

1 tempo
Son Ky ri e e le i son Ky ri e e le i son

Ky ri e e le i son e le i son e le i

Figura 23. Partitura original de Missa Facile e breve. N. Gaoletti. Pág.1. Archivo musical de Jhoffre Mora. Foto tomada por Priscila Urgilés E.

3.7 SEGUNDA ETAPA. LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO



Figura 24. Maestro Jhoffre Mora en el órgano de la iglesia de Santo Domingo. Archivo fotográfico Mst. Carlos Freire.

En 1969 deja la iglesia de Chuquipata, y es invitado a servir como organista en las iglesias de San Roque y el Buen Pastor, hasta 1971, año en el que lo llaman como maestro de capilla a la iglesia de Santo Domingo, lugar en el que trabajó durante 44 años.¹⁰²

El repertorio litúrgico que debía abordar aún mantenía textos en latín, sin embargo, como todo proceso de cambio, se iba transformando gradualmente.

¹⁰² Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Mora, Jhoffre (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]



Universidad de Cuenca

Como habíamos manifestado anteriormente, a partir de 1965 el Concilio Vaticano II fue promulgando el Decreto "Sacrosanta Concilium" para la reforma litúrgica. Era el primero de los documentos emanados del Concilio Vaticano II. Las transformaciones se fueron dando poco a poco hasta 1992 en donde era ya evidente el cambio que la iglesia había dado.

Jhoffre Mora nos comentó que aproximadamente desde 1972, las celebraciones en las que participaba, se iban transformando del latín al español, lo cual le llevó a indagar un nuevo repertorio para integrarlo a sus misas.

El Concilio Vaticano II en su Constitución sobre la Sagrada Liturgia nos dice: “[...] Este sacrosanto Concilio se propone acrecentar de día en día entre los fieles la vida cristiana, adaptar mejor a las necesidades de nuestro tiempo las instituciones que están sujetas a cambio, promover todo aquello que pueda contribuir a la unión de cuantos creen en Jesucristo y fortalecer lo que sirve para invitar a todos los hombres al seno de la Iglesia [...]”.¹⁰³

Se debe señalar la intensa actividad por parte de los Papas Pablo VI y Juan Pablo II en la aplicación de los decretos aprobados en dicho Concilio. La promulgación del nuevo Misal romano en 1969, de la Liturgia de las horas en 1971, de un nuevo Código de derecho canónico para la Iglesia latina en 1983, de un Código de cánones para las Iglesias orientales en 1990, y un nuevo Catecismo de la Iglesia católica en 1992. Todo esto, siendo un trabajo realizado por las conferencias episcopales y el Sínodo de los Obispos.¹⁰⁴

El Concilio Vaticano II en el capítulo I sobre los Principios Generales para la Reforma y Fomento de la Sagrada Liturgia, al referirse a la lengua litúrgica en el No. 36 sostiene: “[...] Se conservará el uso de la lengua latina en los ritos latinos, salvo derecho particular. [...] Sin embargo, como el uso de la lengua vulgar es muy útil para el pueblo en no pocas ocasiones, tanto en la misa como

¹⁰³ CONCILIO VATICANO II. Documentos Completos. *Sacrosanctum Concilium. Sobre La Sagrada Liturgia*. Sociedad de San Pablo. Bogotá – Colombia. 9a. Reimpresión. 2006. Pág. 95.

¹⁰⁴ Historia de las Religiones. *EL Concilio Vaticano II*. Disponible en: <http://www.historia-religiones.com.ar/el-concilio-vaticano-ii-88>. Consultado el 9 de septiembre de 2015.



Universidad de Cuenca

en la administración de los sacramentos y en otras partes de la Liturgia, se le podrá dar mayor cabida, ante todo, en las lecturas y moniciones, en algunas oraciones y cantos, conforme a las normas que acerca de esta materia se establecen para cada caso en los capítulos siguientes [...]” y agrega “[...] La traducción del texto latino a la lengua vernácula, que ha de usarse en la Liturgia, debe ser aprobada por la competente autoridad eclesiástica territorial antes mencionada. [...]”.¹⁰⁵

En el No. 54, con referencia a Latín y Lenguas vernáculas en la misa manifiesta: “[...] En las Misas celebradas con asistencia del pueblo puede darse el lugar debido a la lengua vernácula, principalmente en las lecturas y en la “oración común”, y según las circunstancias del lugar, también en las partes que corresponden al pueblo, a tenor del artículo 36 de esta Constitución. Procúrese, sin embargo, que los fieles sean capaces también de recitar o cantar juntos en latín las partes del ordinario de la misa que les corresponde. [...]”.¹⁰⁶

Como podemos ver, a partir de estas disposiciones daba inicio un proceso de transformación en la liturgia en lo que a idioma se refiere, y el maestro de capilla, a más del repertorio con el que contaba ya en latín, debía introducir cantos en español en las misas de la iglesia católica, los cuales buscaban una relación más estrecha y una participación más activa entre el pueblo y el sacerdote que promulgaba la santa misa.

Entre las diferencias que encontramos entre el antes y el después del Concilio Vaticano II podemos mencionar las siguientes:

¹⁰⁵ CONCILIO VATICANO II. Documentos Completos. *Sacrosanctum Concilium. Sobre La Sagrada Liturgia*. Sociedad de San Pablo. Bogotá – Colombia. 9a. Reimpresión. 2006. Pág. 106 y 107.

¹⁰⁶ *Ibidem*. Pág. 112.



CUADRO COMPARATIVO CONCILIO VATICANO II

ANTES DEL CONCILIO VATICANO II

La lengua oficial de la liturgia era el latín

La misa se celebra de espaldas a los fieles

Las vidrieras e imágenes representan a Jesús según la forma en la que lo caracterizaban en la Edad Media (centrándose más en su dimensión divina)

Los sacerdotes eran los únicos que podían dar la misa y los responsables de todos los actos de la Iglesia.

No hay acercamiento entre las diferentes concepciones cristianas.

DESPUÉS DEL CONCILIO VATICANO II

No hay lengua oficial. Se utiliza el idioma o dialecto más accesible a los creyentes de una zona.

La misa se realiza viendo al pueblo presente y el altar esta más próximo a los fieles.

El arte representa a Jesús según la visión que se tiene de él en el siglo XX (apoyándose más en su dimensión de ser humano y cotidianeidad)

Los fieles cobran importancia, y participan en la oración, en el canto, etc.

Hay mayor comunicación entre las distintas manifestaciones de la religión católica

Esquema 9. Esquema comparativo del Concilio Vaticano II.¹⁰⁷

El Concilio Vaticano II, en el capítulo VI, el cual hace referencia a la música sagrada, en cuanto al canto religioso popular expone: “[...] Foméntese con empeño el canto religioso popular de modo que, en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas acciones litúrgicas, de acuerdo con las normas y prescripciones de las rúbricas, resuenen las voces de los fieles. [...]”¹⁰⁸

Así la música popular y tradicional se abre espacio dentro de la actividad litúrgica de la iglesia católica.

3.7.1 REPERTORIO

De esta época, encontramos un villancico que es composición del maestro Mora y que data de 1973. Este villancico formaba parte del repertorio que se

¹⁰⁷ La Iglesia ante y después del Concilio. Disponible en: <http://www.lastampa.it/2012/10/11/vaticaninsider/es/en-el-mundo/la-iglesia-antes-y-despus-del-concilio-v1Hu58vYx2ovaHm4h15GNI/pagina.html>. Consultado el 4 de diciembre de 2015.

¹⁰⁸ Ibídem. Pág. 129.



Universidad de Cuenca

ejecutaba en las misas previas a la Navidad en la iglesia de Santo Domingo. Este villancico se titula "Entre pajitas y hielo".

Entre Pajitas y hielo

Letra y música de Jhoffre Mora y Diciembre de 1973

A B

Entre pajitas y hielo nace el niño

Dios el Rey de los reyes para nuestro bien.

ya las a veces tri nan en a quel por tal a ver al ni

ni to que mi ran loob ta.

Fin

En locho de pajitas dormidito está (hu) humilitos pastores le van ha adorar. (hu)

Figura 25. Partitura original del villancico "Entre pajitas y hielo". Letra y música de Jhoffre Mora. Diciembre de 1973. Archivo musical de Jhoffre Mora. Foto tomada por Priscila Urgilés E.



Universidad de Cuenca

Tenemos además una Misa de Difuntos, la cual es una edición preparada por el R. P. Jorge Baylach C. M. Esta misa consta con 41 páginas y cuenta con todas las partes musicales de las exequias. Sus textos están en español.

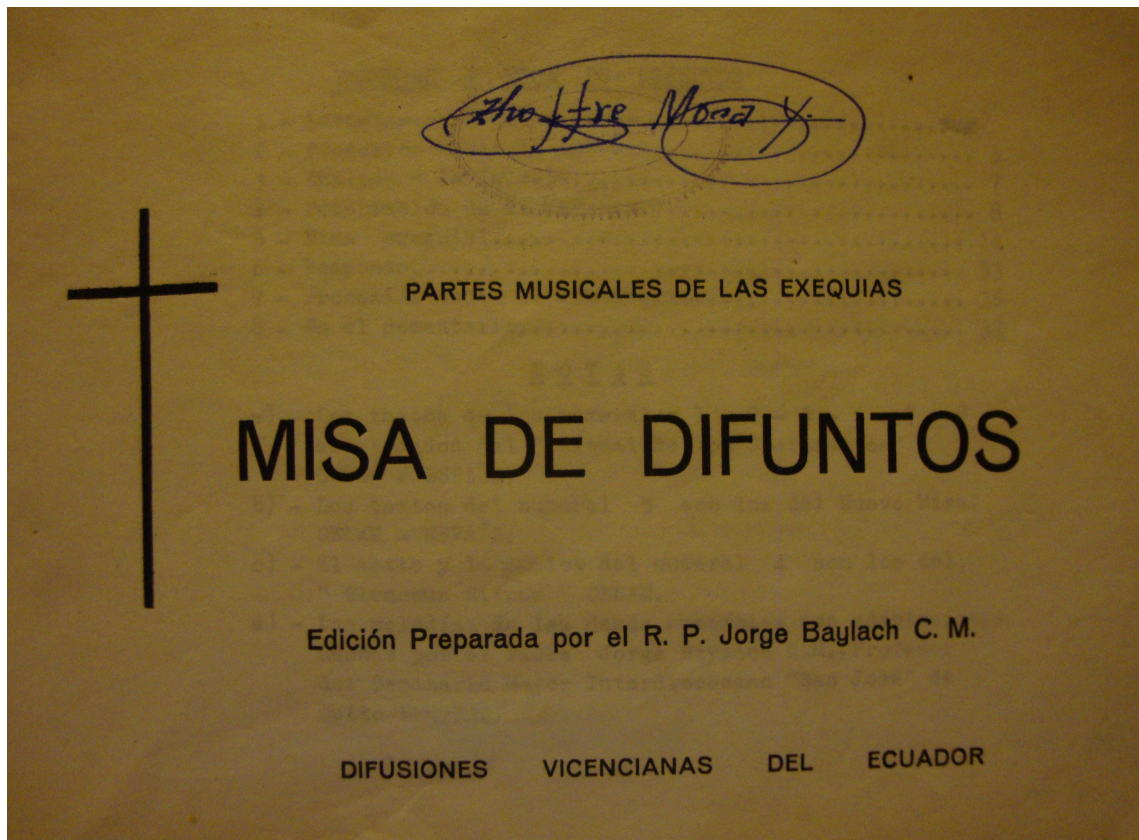


Figura 26. Portada original de la Misa de Difuntos. Archivo musical de Jhoffer Mora. Foto tomada por Priscila Urgilés E.

Esta partitura cuenta con todas las partes que debían intervenir en las exequias y la misa de difuntos, desde el levantamiento del cadáver, pasando por la procesión a la iglesia, la entrada a la iglesia, la celebración de la palabra, la misa exequial, responso, procesión hacia el cementerio y en el cementerio.

Estos cantos son de carácter antifonal y responsorial.



En esta etapa encontramos también dos misas en español que Mora ejecutaba en la iglesia de Santo Domingo, estas la Misa a Paulo VI y la Misa de Santa Teresita, con los siguientes esquemas.

Misa a Paulo VI.

MOVIMIENTO	COMPÁS	TONALIDAD
Señor ten piedad	2/4	Fa menor
Gloria	2/4	Fa Mayor
Santo	4/4	Sol Mayor
Cordero de Dios	3/4	La menor

Esquema 10. Partes de la Missa a Paulo VI.

Misa de Santa Teresita.

MOVIMIENTO	COMPÁS	TONALIDAD
Señor ten piedad	2/4	Fa menor
Gloria	2/4	Fa Mayor - menor
Santo	4/4	Sib Mayor
Cordero de Dios	2/4	Sol Mayor

Esquema 11. Partes de la Missa de Santa Teresita.



3.8 TERCERA ETAPA.

LA IGLESIA DE LA CATEDRAL NUEVA

En 1988 Jhoffre Mora es invitado por Monseñor Luis Alberto Luna Tobar a tocar en varias misas en la Catedral nueva y al ver su calidad musical, y sobre todo, su conocimiento en relación a la participación en las celebraciones, lo invita como maestro de capilla de la misma, encomendándole todo el calendario de actividades de la Catedral nueva.¹⁰⁹

3.8.1 DESEMPEÑO DE JHOFFRE MORA COMO MAESTRO DE CAPILLA EN LA CATEDRAL NUEVA DE CUENCA.

Como manifestamos en el capítulo anterior, desde la apertura de la Catedral nueva el maestro de capilla mantenía una actividad netamente musical en su desempeño en los cultos que se celebraban con regularidad. Con el maestro Jhoffre Mora no podía ser diferente.

La principal responsabilidad que Mora tenía era la animación litúrgica con el canto, pasando el pueblo de esta manera a ser parte activa del momento de la liturgia, más aun con todos los cambios instaurados en las celebraciones a partir del Concilio Vaticano II.

La tesis Doctoral, Maestros de Capilla de la Colegial de Olivares. Juan Pascual Valdivia nos ayuda claramente a analizar las diferencias entre las responsabilidades de los maestros de capilla en diferentes épocas y contextos sociales. En esta tesis se encuentra citado un estatuto que dice: “[...] Uno de los dichos Canonicatos se ha de proveer a un Maestro de Capilla, muy diestro en componer y gobernar Coro de Canto de Órgano, a cuyo cargo estará este ministerio, y dar lección del mismo Canto, una hora antes de Vísperas, todos los días a todos los que la quisieren oír, gratis, por la tarde, fuera de la Semana Santa,

¹⁰⁹ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Mora, Jhoffre (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]



Universidad de Cuenca

y Sábados y Fiestas de guardar, instruyendo a los Mozos de Coro capaces para que ayuden a la Capilla de la Música. [...]”.¹¹⁰

Se pueden encontrar algunas diferencias y similitudes entre la actividad y el proceder de las dos realidades.

En la Colegiala contaban con estatutos que se archivaron debidamente y que con el paso de los años se convirtieron en una guía clara para corroborar información. En la Catedral nueva de Cuenca no se cuenta lamentablemente con un registro de las actividades realizadas en la misma. Una de las razones puede ser el hecho de que, como la apertura de esta iglesia es tan reciente, las personas que laboraban aquí no se preocuparon en guardar un registro de actividades. Además, habíamos manifestado que existen documentos no ingresados a los archivos de la Curia que seguro tendrán información valiosa. Los datos obtenidos se basan en entrevistas al personal relacionado con el quehacer litúrgico de la iglesia y lo más importante, se basa en la entrevista directa del actor en cuestión de este trabajo.

Otro de los puntos del fragmento citado nos habla sobre la destreza de componer, gobernar el coro de canto, órgano e impartir clases del mismo canto. Si bien es cierto, que la actividad pedagógica del maestro de capilla no ha sido claramente establecida en nuestro medio en épocas anteriores, también es cierto que no ha sido descartada dentro de su labor, pues en fechas especiales se lo solía solicitar a músicos que enriquezcan y sirvan de apoyo en la musicalización de las misas, y es aquí en donde Mora debía gestionar, enseñar y dirigir a los músicos participantes en estas celebraciones especiales.¹¹¹

Podemos decir también que la composición en los últimos tiempos tampoco ha sido necesaria por parte de los maestros de capilla, pues se han generado

¹¹⁰ ROMERO LAGARES, Joaquín; Valdivia Juan Pascual. Maestro de Capilla de la Colegiales de Olivares. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla. Pág. 89.

¹¹¹ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Mora, Jhoffre (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]



Universidad de Cuenca

dentro de la iglesia varios libros de música que buscan una mayor participación de los fieles al momento de las celebraciones litúrgicas, sin embargo, pese a que no existe esta necesidad compositiva y Jhoffre Mora no se define como compositor, el maestro ha realizado algunas composiciones para ocasiones especiales, algunas de ellas por encargo, y otras buscando variedad en el repertorio que empleaba en la catedral, pues en sus manos estaba la selección del repertorio a ser ejecutado.

Ha realizado también varias adaptaciones del repertorio que utilizaba en sus primeras etapas, tal es el caso de la Misa al Corazón de María de compositor desconocido, la cual tiene textos en latín. El maestro Mora le añadió los textos traducidos al español para poder ser interpretada en algunas celebraciones especiales.¹¹²

Romero agrega: “[...] Entre las obligaciones de todo maestro de Capilla de Olivares se incluye el impartir lecciones de canto de órgano “a todos los que la quisieren oír, gratis”. Gratis para los alumnos, pero el Maestro de Capilla sí recibe un estipendio [...] las lecciones quedarán a cargo de otras personas; vacantes del Magisterio de Capilla, achaques del Maestro y otras situaciones. En tales se encarga dar las clases a algún otro miembro de la Capilla: el organista o algún capellán aventajado, recibiendo una gratificación por el trabajo. [...]”¹¹³

Pedagógicamente, existe aquí una diferencia clara pues nuestro maestro de capilla no realizaba ninguna actividad que implique la impartición de clases a músicos dentro o fuera de la iglesia. Jhoffre Mora ha mantenido la actividad con el canto de órgano en la labor diaria que realizaba en la iglesia y su responsabilidad se centraba en mantener un repertorio adecuado que se relacione con la liturgia para las celebraciones en las que participaba.

¹¹² Ídem.

¹¹³ ROMERO LAGARES, Joaquín; Valdivia Juan Pascual. Maestro de Capilla de la Colegiales de Olivares. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla. Pág. 90.



En la capilla de la colegiala citan a organistas y capellanes, pero en la Catedral nueva, no existían personas que compartan la actividad del maestro de capilla. Jhoffre Mora, como organista y cantor, cubría todas las misas que estaban a su cargo. Este particular lo habíamos encontrado en el capítulo anterior al hablar de los maestros de capilla en la Iglesia Matriz pues en ese período los maestros de capilla si tenían a su cargo una planta de músicos y cantores, como por ejemplo, el caso José María Rodríguez.

Con respecto a la música, Romero dice; “[...] Naturalmente, la obligación principal del Maestro de Capilla es con la música [...] Respecto a esto la mucha literatura de la época insiste en lo que se ha llegado a convertir en un tópico: la originalidad en la composición de obras. Especialmente en los villancicos. Se espera que el Maestro componga villancicos nuevos cada año, y que sean de su propia creación [...] el grueso de los villancicos y otras obras que se cantaban en una catedral o colegial eran originales del Maestro de Capilla [...]”.¹¹⁴

Generalmente, los sacerdotes tenían la potestad de dar o sugerir determinado repertorio para las liturgias, más aún cuando las celebraciones pertenecían a los tiempos llamados fuertes y misas solemnes. En el caso de Jhoffre Mora, él contaba con total libertad para escoger los cantos que se iban a tocar en cualquier celebración del año litúrgico, por tanto no tenía la necesidad de recibir la aprobación de nadie antes de alguna celebración, esto conllevaba una gran responsabilidad y nos muestra el conocimiento y la experiencia que Mora debió desarrollar con sus años de trabajo en este oficio.

Mora manifiesta que en la actualidad existen muchos errores en la selección de los cantos que los músicos realizan, sobre todo en las misas particulares como matrimonios, bautizos y primeras comuniones. “[...] la gente piensa en función de la música y no de la liturgia [...]”.¹¹⁵ Actualmente se han incorporado a las misas, muchos cantos que provienen de las iglesias cristianas y

¹¹⁴ Ibídem. Pág. 91.

¹¹⁵ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Mora, Jhoffre (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]



Universidad de Cuenca

evangélicas y los músicos no toman en consideración que la iglesia católica utiliza cantos con textos provenientes de las mismas escrituras o que hacen alusión a determinado acto o fecha religiosa.

A esto Mora agrega: “[...] los cantos deben ser bien escogidos y deben tener estrecha relación con la liturgia que se está desarrollando [...]”.¹¹⁶

3.8.2 CELEBRACIONES ORDINARIAS Y ESPECIALES. HORARIO DE ACTIVIDADES.

El horario de misas que debía cumplir el maestro Mora en el período en el que Monseñor Luis Alberto Luna le llevó a la Catedral nueva, era el siguiente:

Debía celebrar tres misas diarias de lunes a sábado, siendo estas a las 07H00, 09H30 y 12H00.

Los domingos, tenía la obligación de asistir a la misa de 07H00. Las demás celebraciones quedaban a cargo de grupos voluntarios de jóvenes, grupos religiosos o grupos de movimientos eclesiales seculares.

Este era el horario de actividades normales en el transcurso del año, sin embargo, el calendario litúrgico a veces solía tener modificaciones, para lo que el maestro de capilla debía atender a las necesidades de la iglesia, a las cuales nunca falló.¹¹⁷

Por otro lado, existían los oficios especiales de carácter privado o particular. Mora nos comenta que tenía la suerte de que mientras estuvo en la Catedral nueva, la madre Amable, quien coordinaba las actividades del lugar, siempre le llamaba para actividades extras, pues la madre consideraba solamente a su maestro de capilla para que cubra con todos los eventos, sean estos particulares o no, lo cual le favorecía económicamente.

Jhoffer Mora sostiene: “[...] a veces la gente iba a solicitar el espacio físico de la iglesia para algún evento especial como matrimonio, y le decían a la madre

¹¹⁶ Ídem.

¹¹⁷ Ídem.



Universidad de Cuenca

Amable que querían llevar músicos, a lo que la madre se negaba rotundamente, porque la iglesia tenía un maestro de capilla y él se encargaba de todos los oficios. [...]”¹¹⁸.

Cuando esto ocurría, Mora tenía un grupo establecido de gente que iba con él a cantar en estas celebraciones, y dependiendo de los gustos y exigencias de la gente, y sobre todo del presupuesto con el que el contratante contaba, se veía el número de músicos para solemnizar la celebración.



Figura 27. Maestro Jhoffre Mora en el órgano de la Catedral nueva de Cuenca acompañado del Mariachi del Austro. Archivo fotográfico Maestro Jhoffre Mora.

El maestro Mora manifiesta: “[...] habían misas a las que se les decía de primera clase en las que se me pedía que vea unos músicos para formar lo que ellos llamaban la orquesta, generalmente los priostes pagaban este tipo de agrupaciones [...] o para las misas particulares según lo que el interesado quiera

¹¹⁸ Ídem.



Universidad de Cuenca

[...] entre los músicos que me acompañaban estaba Ignacio Romero en el violín, Leopoldo Yanzahuano en el clarinete y Manuel Ochoa en el saxo [...] y para el coro se les convocaba a Delfín Mejía, Luis Pacheco y Luis Mendieta [...] esto era mas o menos en la década de los 90' [...] cuando podían, les llevaba a mis hijos, Patricio y Miguel, ellos tocaban el violín, esto dependía del tiempo que ellos tenían [...] en otras ocasiones los priostes solían pedir misas con acompañamiento de mariachi y me ayudaban mis hijos que tocaban en un grupo de mariachis [...] pero estas eran misas particulares o muy especiales [...] de ahí por lo general el que tocaba era solo yo [...]"¹¹⁹



Figura 28. Maestro Jhoffre Mora acompañado de su hijo Patricio Mora en una misa particular. Archivo fotográfico Maestro Patricio Mora.

¹¹⁹ Ídem.



Universidad de Cuenca

Anteriormente habíamos analizado que el maestro de capilla no tiene a su cargo a los músicos de la iglesia, como los mozos de coro, capellanes, organistas y personas que apoyan la labor del maestro de capilla dentro de las celebraciones y que están a cargo del mismo, sin embargo, vemos que en este tipo de misas denominadas de primera clase o especiales, Jhoffre Mora llamaba a sus músicos conocidos para participar junto a él en este tipo de eventuales ritos. Este trabajo se puede comparar al del maestro de capilla tradicional, pues al trabajar con más personal, el maestro Mora, siendo el encargado, debía preparar todo el material necesario para la ejecución del repertorio.

A partir del 2008, asume la dirección de la Curia Monseñor Vicente Cisneros, año en el que se elaboró un contrato de trabajo para el maestro Mora a quien se le contrataba en calidad de “organista” de la Catedral nueva.

Con respecto al horario de trabajo el contrato dice: “[...] El trabajador laborará ciento veinte horas mensuales, de acuerdo al horario de Misas a Celebrarse en la Catedral Nueva de Cuenca. [...]”.¹²⁰

Por medio de este contrato, podemos ver que el maestro establece un número de horas específicas para trabajar.

A partir de este año empieza a tocar solamente las misas de 09H30 y 12H00 de lunes a sábado, es decir, una menos de lo habitual.

Los domingos pasan a ser un día de descanso para Jhoffre Mora en consideración a los tantos años de trabajo, en los cuales el maestro nos manifiesta que nunca tuvo vacaciones por la responsabilidad de cumplir con los oficios establecidos por la Catedral nueva.¹²¹

¹²⁰ El contrato reposa en el archivo de contratos personales de trabajo en la oficina del Padre Ecónomo Jorge Moreno en la Curia Arquidiocesana de Cuenca.

¹²¹ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Mora, Jhoffre (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]



Universidad de Cuenca

3.8.3 OTRAS AGRUPACIONES MUSICALES PRESENTES EN LA CATEDRAL NUEVA.

Han existido otras agrupaciones que participan los días domingo en las diferentes misas que celebran en la Catedral nueva, las cuales están conformadas por diferentes formatos y no son consideradas como parte activa de la iglesia.

Estos grupos por lo general están formados por jóvenes voluntarios, grupos familiares, grupos colaboradores de otras congregaciones, etc., que acompañan con la musicalización de las misas movidos por el espíritu de colaboración hacia la Iglesia.

Las misas de los domingos en donde participan estas agrupaciones tienen diferentes horarios. 07H00, 09H30, 11H00, 13H00 y 20H00.

Estas agrupaciones voluntarias son itinerantes por tanto no se puede hablar de agrupaciones fijas, sino más bien de períodos en los que colaboran con la Iglesia y en su mayoría están conformadas por cantantes, guitarras y algún otro instrumento que les acompañe. Algunos utilizan teclado, pero ninguna de ellas tiene acceso al órgano de la Iglesia¹²².

El Concilio Vaticano II se manifiesta con respecto a este tipo de agrupaciones y dice: “[...] La acción litúrgica reviste una forma más noble cuando los oficios divinos se celebran solemnemente con canto y en ellos intervienen ministros sagrados y el pueblo participa activamente [...]”¹²³.

Claramente se manifiesta en este Concilio el interés de la Iglesia para que el pueblo se involucre más con la actividad religiosa de la comunidad. Este espacio lo tienen las agrupaciones de fieles que participan los domingos en las ceremonias litúrgicas.

¹²² Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Padre Rector Santacruz, César (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]

¹²³ CONCILIO VATICANO II. Documentos Completos. *Sacrosanctum Concilium. Sobre La Sagrada Liturgia*. Sociedad de San Pablo. Bogotá – Colombia. 9a. Reimpresión. 2006. Pág. 128.



Universidad de Cuenca

Entre los grupos musicales que han colaborado y continúan haciéndolo podemos citar a los siguientes:

- Grupo los carismáticos. Es un grupo familiar que se presenta con el acompañamiento de guitarras.
- Grupo del Ingeniero Toledo. Está conformado por flauta, guitarras y cantantes.
- Grupo amor de Dios. Es un grupo que colabora con la Catedral pero cantan en el corazón de Jesús.
- El Coro de la Arquidiócesano de Cuenca el cual canta en fechas especiales. No tiene una celebración específica, sino más bien sus actuaciones son ocasionales.¹²⁴

3.8.4 CALENDARIO DE ACTIVIDADES DE JHOFFRE MORA EN LA CATEDRAL NUEVA.

El calendario de actividades que el maestro Mora desarrollaba estaba estipulado por el Año Litúrgico de la iglesia católica, el cual lo habíamos citado ya en el capítulo anterior.

Ubicándonos en este contexto, el maestro nos explica que el carácter de los cantos para cada uno de los Tiempos Litúrgicos era el siguiente:

- Tiempo ordinario: En donde se puede cantar cualquier canto, acomodando con la liturgia del día.
- Adviento: Se celebra la llegada de la navidad. Se interpretan cantos que invoquen la venida de Jesús.
- Navidad: nacimiento de Jesús, se cantan los villancicos que celebran la natividad. Aquí se incorporan los villancicos tradicionales propios de nuestra cultura hasta el mes de enero

¹²⁴ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Padre Rector Santacruz, César (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]



Universidad de Cuenca

- Epifanía: Para finalizar el tiempo de Navidad, en el día de reyes se incorporan cantos dirigidos a los reyes magos.
- Período pascual. Se celebra la muerte y resurrección de Jesucristo. Aquí se ubica la semana santa en donde se omite el aleluya y el gloria. En su mayoría, los cantos son penitenciales, de arrepentimiento y recogimiento. Esta celebración inicia con el Domingo de Ramos en donde se cantan himnos recordando el recibimiento del Rey. El Viernes Santo se conmemora la muerte de Jesucristo. En esta fecha se realiza el viacrucis. El maestro de capilla toca desde la Catedral y es transmitido por Radio Católica. Alternativamente se canta y reza mientras dura esta representación. Todos los cantos deben ser penitenciales.
- Pentecostés. Al finalizar la semana santa. Es cuando se derrama el espíritu santo a los apóstoles. Aquí priman los cantos al Espíritu Santo.
- Semana Santa conocida como la semana mayor. Esta es la época más importante de la Iglesia Católica. En esta fecha se obvian los cantos de Aleluya y Gloria.

Fiestas especiales:

- Vísperas. Comienza con el rezo del rosario, a las 19H00 se cantaba la letanía y se cantaban los 5 salmos, con el magníficat.
- Difuntos. Contaba con el canto de entrada, cantos responsoriales, las vigiliyas y la misa.
- El Jubileo son 4 días que tiene cada iglesia en la que se adora al Santísimo. Esta celebración inicia en la Catedral nueva y va hacia las otras iglesias de la ciudad y las afueras. Los cantos deben tener carácter de arrepentimiento y reflexión.
- Existen otras celebraciones como los días de los Santos o celebraciones a la Virgen, pero el repertorio litúrgico es el mismo.¹²⁵

¹²⁵ Urgilés, Priscila. (entrevistador) y Mora, Jhoffer (entrevistado). (2015). [Transcripción de la entrevista]



Universidad de Cuenca

3.8.5 REPERTORIO

En cada momento de la misa existía un canto que era escogido libremente por el maestro de capilla. Para la selección del repertorio se contaba con libros auspiciados por la Arquidiócesis de Cuenca en donde se debía seleccionar dicho repertorio dependiendo de la liturgia del día.

Existe un libro llamado “Ritmos del Pueblo de Dios”, que es una compilación de Jorge Baylach, con cantos dados por la Curia, el cual es uno de los más utilizados en la actualidad por los feligreses.¹²⁶

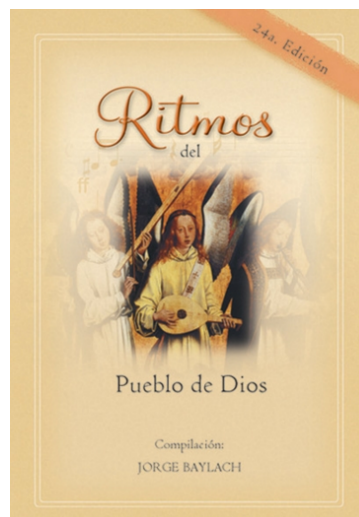


Figura 29. Portada del himnario “Ritmos del Pueblo de Dios”. Foto tomada por Priscila Urgilés E.

El maestro Mora contaba también con un Cantoral Litúrgico Pastoral llamado “Celebrar Cantando” editado por la Conferencia Episcopal Ecuatoriana. Este libro a más de los textos de las canciones, contenía las líneas melódicas y los cifrados de los mismos. Aquí el maestro podía contar con 839 cánticos para celebrar las misas de todo el año.

¹²⁶ Ídem.



Universidad de Cuenca



Figura 30. Portada del Cantoral Litúrgico Pastoral “Celebrar Cantando”. Foto tomada por Priscila Urgilés E.

Jhoffre Mora cuenta además con algunos cuadernos de música que le habían entregado las madres catalinas, pues ellas tenían la librería San Luis y ahí llegaban todos los libros españoles con letra y música.

Mora nos comenta también que entre los compañeros colegas compartían las partituras del repertorio que cada uno manejaba. Es así que Jhoffre Mora cuenta con varias partituras transcritas por él, producto de estos intercambios entre los maestros de capilla existentes en la ciudad a las que no hemos podido identificar con sus autores.¹²⁷

El repertorio se escogía de acuerdo al tipo de misa que se iba a celebrar, sea esta misa de muerto, de honras, etc., y la importancia en el criterio de selección radicaba en el texto más que en la música.

¹²⁷ Ídem.



Universidad de Cuenca

En este sentido, Jhoffre Mora contaba con absoluta libertad de decisión pues debido a la experiencia que había adquirido, no tenía la necesidad de consultar con nadie sobre las ceremonias a cumplirse ni sobre el repertorio a interpretarse.¹²⁸

En este período podemos encontrar el Himno a San Martín de Porres, con letra y música de Jhoffre Mora y compuesto en 1995. Aunque este Himno no era ejecutado en la Catedral nueva, que es nuestro objeto de estudio, lo citamos porque el maestro Mora se desempeñaba como maestro de capilla simultáneamente en la iglesia de Santo Domingo y este tema se convirtió en un Himno que hasta la actualidad se canta todos los lunes, según declaraciones del maestro Mora.

¹²⁸ Ídem.

H I M N O
a San Martín de Porres O. P.

Letra y música del Maestro Joffre Mora Yanza

C O R O

Pueblo tuyo, oh Martín hoy te aclama
celebrando tu gloria inmortal.
Fue tu vida el amor a los pobres
compartiendo con ellos el pan.

E S T R O F A S

Lirio eterno de Cristo en la tierra
con un alto poder ante Dios.
De la costa y la sierra llegamos
a pedirte un mundo de paz.

Entonemos con voz de alabanza
a Martín que es justicia y amor.
Es tu nombre cual dulce poema
donde se halla un alivio al dolor.

Tú que ves con amor a los pobres
y galeno mandado de Dios.
Has que triunfe el amor en los hombres
y con ellos la luz de la fe.

Cuenca, noviembre de 1995

**MARTIN nació en Lima . Peró el 9 de diciembre de 1579.
Murió a la edad de 60 años el 3 de noviembre de 1639.**

Figura 31. Foto de la copia de la partitura del Himno a San Martín de Porres. Letra y música de Jhoffre Mora. Noviembre de 1995. Archivo musical de Jhoffre Mora. Foto tomada por Priscila Urgilés E.

Encontramos también un villancico titulado “Ven pues Manuelito”, con autoría de Jhoffre Mora, el cual era interpretado en la Catedral nueva en la época de navidad.

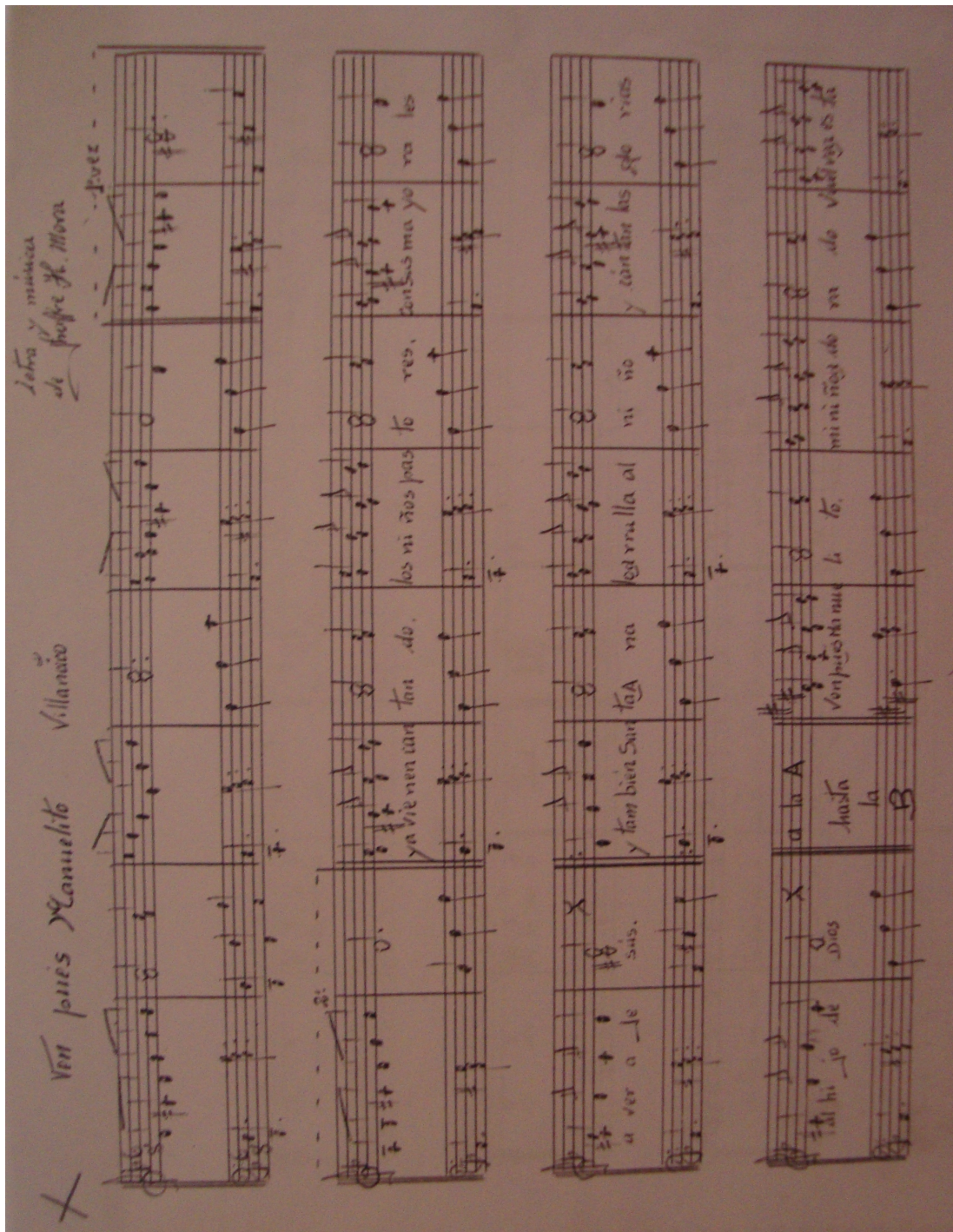


Figura 32. Foto de la copia de la partitura del villancico Ven pues Manuelito. Letra y música de Jhoffre Mora. Archivo musical de Jhoffre Mora. Foto tomada por Priscila Urgilés E.



Dentro de las obras con las que Jhoffre Mora participaba en las ceremonias litúrgicas encontramos también las siguientes:

- Misa Criolla Cuencana. De R. A. Sojos. De esta misa se interpretaba solamente el “Aleluya” hasta la actualidad.

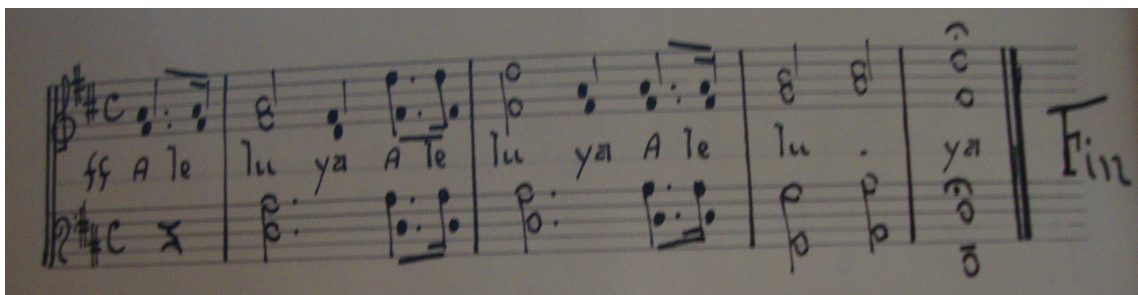


Figura 33. Partitura original de la Misa Criolla Cuencana de R.A. Sojos. Aleluya. Archivo musical de Jhoffre Mora. Foto tomada por Priscila Urgilés E.

Encontramos un extenso repertorio dirigido a la Virgen, de las cuales nombraremos:

- Salve, salve gran señora. Melodía Incaica de autor desconocido. Interpretada en semana santa hasta la actualidad.
- Rosario de la Aurora. De autor desconocido.
- Bendita sea tu pureza. De autor desconocido.
- Es María la Blanca Paloma. De autor desconocido.
- Dios te salve María. De autor desconocido.
- Mi deseo. De autor desconocido.
- Tierna madre. De autor desconocido.
- Dios te salve María. De autor desconocido. (diferente a la anterior)
- Ave María (canto popular)
- Himno a Santa Marianita.



Otras canciones sin autor presentes son:

- Aclamemos a Cristo presente.
- Himno a Santo Domingo

De esta lista de temas, hemos podido identificar “Salve, salve gran Señora”, que es una melodía incaica que se encuentra presente en el Cantoral Litúrgico Pastoral “Celebrar Cantando” que habíamos citado anteriormente.

Se ha intentado comparar las demás obras con el archivo de la iglesia de Todos Santos pero no se han encontrado coincidencias.

Entre el archivo de piezas que cuentan con compositores tenemos por ejemplo:

- Morenica. Segundo L. Moreno.
- Si yo te amo. Del Santo Hermano Miguel.
- Venid y vamos todos. De Monseñor Costamagna.
- Como prenda. De Monseñor Costamagna.

Para el repertorio de las misas pertenecientes al Tiempo ordinario se han encontrado partituras transcritas de canciones que hasta la actualidad se tocan con frecuencia y que son conocidas por los feligreses. Estas son piezas tomadas de un CD de música que el padre Bellini, rector del Técnico Salesiano, había traído de Italia con la venia del papado en uno de sus viajes.¹²⁹

Entre ellas tenemos:

- Vamos a Bendecir al Señor.
- Te piedad Señor.
- Aleluya.
- Te presentamos el vino y el pan.
- Si de ti me alejé.
- Santo, Santo.

¹²⁹ Ídem.



Universidad de Cuenca

- La paz
- Fiesta del Banquete

También se encuentra presente como manuscrito:

- Vienen con alegría. De C. Gabarain
- Cristo te necesita. De C, Gabarain.
- Pescador de hombres.

3.8.6 SELECCIÓN DEL REPERTORIO, ANÁLISIS Y EJECUCIÓN ILUSTRATIVA.

Como hemos visto anteriormente, la labor del maestro Mora la hemos dividido por tres etapas de acuerdo a las iglesias en las que se desempeñó como maestro de capilla, cada una con características diversas que iban de la mano con los cambios que la iglesia católica ha generado a partir del Concilio Vaticano II.

Dentro del repertorio que Jhoffre Mora ha abarcado encontramos, repertorio en latín y repertorio en español. Ninguno va desarticulado del otro, pues al vivir los cambios que se dieron, Mora tuvo las herramientas en sus manos para no dejar en el olvido la música que se ejecutaba en su primera etapa como maestro de capilla.

Al analizar el repertorio actual, podemos darnos cuenta que los cantos de las misas están conformados por piezas individuales que lo que buscan es enfatizar el mensaje del texto que se está ejecutando, en otras palabras, la música está supeditada y en función de los textos de las obras que se ejecuten.



Universidad de Cuenca

Si bien es cierto, esta regla era igual en tiempos anteriores, también es cierto que mucho del repertorio que se encontraba estaba conformado por varias partes que conformaban un todo común.

Jhoffre Mora, con el afán de no dejar morir la Misa al Corazón de María, transcribió las partituras con textos en español para así poderlas utilizar en las celebraciones que se desarrollaban en la Catedral nueva, adaptándolas a cada una de las partes de la misa cotidiana.

Basándonos en este antecedente, hemos escogido esta obra para ser analizada e interpretada en el presente trabajo, sin embargo, la interpretación se realizará en el idioma original.

Dentro del repertorio seleccionado para el concierto ilustrativo tenemos:

- Misa del Corazón de María: Kyrie
 Gloria
 Credo
 Sanctus
 Benedictus
 Agnus Dei

- Salve, Salve gran Señora. Melodía incaica.
- Bendita sea tu pureza. No registra compositor.
- Venid y vamos todos. Monseñor Costamagna
- Como prenda. Monseñor Costamagna
- Tierna madre. No registra compositor.
- Si yo te amo. Santo hermano Miguel.
- Morenica. Segundo L. Moreno.
- Entre pajitas y hielo. Jhoffre Mora.
- Ven pues Manuelito. Jhoffre Mora.



Universidad de Cuenca

3.8.6.1 MISA DEL CORAZÓN DE MARÍA.

Esta misa ha sido parte fundamental del repertorio interpretado por Jhoffre Mora tanto antes como después del Concilio Vaticano II.

No se ha podido encontrar el autor de esta misa, sin embargo, se ha localizado otra partitura de la misma obra en el archivo de la Congregación de las madres Oblatas por parte de la Magister Jimena Peñaherrera, quien se encuentra realizando una investigación para su tesis doctoral y cuenta al momento con una edición crítica de mencionada obra.

Para el análisis de esta misa utilizaremos la edición crítica de la Maestra Peñaherrera.

3.8.6.1.1 CARACTERÍSTICAS.

La misa, como obra musical, es un género sacro que traslada a la música a secciones establecidas de la liturgia eucarística¹³⁰. La mayoría de las misas son en latín, pues este es el idioma oficial de la iglesia.

Esta misa está conformada por textos fijos, los cuales se derivan del Tiempo Ordinario de la liturgia. Está compuesta por 6 movimientos, los cuales son:

- Kyrie
- Gloria
- Credo
- Sanctus
- Benedictus
- Agnus Dei

¹³⁰ La Misa. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Misa_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Misa_(m%C3%BAsica))



El texto para cada uno de los movimientos es el siguiente:

TEXTO	TRADUCCION
<p>Kyrie Kyrie eleison Kyrie eleison Christé eléison Kyrie eleison</p>	<p>Señor ten piedad Señor ten piedad Cristo ten piedad Señor ten piedad.</p>
<p>Gloria Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te, Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, qui tollis peccata mundi, miserere nobis; qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe, cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.</p>	<p>En la tierra paz a los hombres de buena voluntad. Te alabamos, te bendecimos, te adoramos, te glorificamos, te damos gracias por tu inmensa gloria, Señor Dios, Rey celestial, Dios padre omnipotente. Hijo unigénito de Dios, Jesucristo, Señor Dios, Cordero de Dios, hijo del Padre, tú que quitas los pecados del mundo, ten piedad de nosotros; tú que quitas los pecados del mundo, atiende nuestra súplica. Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros. Por qué sólo tú eres Santo, Sólo tu Señor, Sólo tu Altísimo, Jesuscristo, Con el Espíritu Santo. En la gloria de Dios Padre. Amén</p>
<p>Credo Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilibus omnium et invisibilibus. Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, Lumen de Lumine, Deum verum de Deo vero, genitum non factum, consubstantialem Patri; per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est, et resurrexit tertia die, secundum Scripturas, et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis; Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per prophetas.</p>	<p>Padre omnipotente, creador del cielo y de la tierra, de todo lo visible y lo invisible. Y en un único Dios Jesucristo, Hijo unigénito de Dios, nacido del Padre antes de todos los siglos, Dios de Dios, Luz de luz, Dios verdadero de Dios verdadero, creado, no hecho, consubstancial con el Padre, por quien todas las cosas fueron hechas, que por los hombres y por nuestra salvación descendió de los cielos. y se encarnó por obra del Espíritu Santo en María Virgen, y se hizo hombre. Fue crucificado por nosotros bajo Poncio Pilato, atormentado y sepultado, Y al tercer día resucitó de acuerdo a las Escrituras, y ascendió al Cielo, donde está sentado a la diestra del Padre. Y volverá con gloria a juzgar a los vivos y a los muertos; cuyo Reino no tendrá fin; Y creo en el Espíritu Santo, que es Dios y dador de vida, que procede del Padre y del Hijo; que junto al Padre y al Hijo adoramos y glorificamos, como fue profetizado.</p>



Et unam, sanctam, catholicam
et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi saeculi. Amen.

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Domine Deus Sabaoth;
pleni sunt coeli et terra gloria tua
Hosanna in excelsis

Benedictus

Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis

Agnus Dei

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis
Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

Y creo en una Santa Iglesia católica
y apostólica,
confío en el bautismo
para la remisión de los pecados,
y espero la resurrección de los muertos,
y la vida perdurable. *Amen.*

Santo, Santo, Santo,
Señor Dios de los ejércitos;
Todo el cielo y la tierra están llenos de tu gloria.
Hosanna en las alturas.

Bendito el que viene en nombre del Señor.
Hosanna en las alturas.

Cordero de Dios,
que quitas los pecados del mundo,
ten piedad de nosotros.
Cordero de Dios,
que quitas los pecados del mundo,
danos paz.

Esquema 12. Textos en latín y español de la Misa del Corazón de María. Traducción Priscila Urgilés E.

3.8.6.1.2 ESTRUCTURA

La misa está escrita para órgano y dos voces. La segunda voz se mueve en casi toda la obra por terceras.

Sus seis movimientos están en tonalidad de Do Mayor, aunque se presentan algunas modulaciones. El compás es de 4/4 y se encuentran estructurados de la siguiente manera:

1. Kyrie: Moderato. Tonalidad Do Mayor. Compás 4/4
2. Gloria: Legato. Tonalidad Do Mayor. Compás 4/4.
 - Gratias Agimus Tibi. La menor.
 - Domine Deus. Do Mayor.
3. Credo: Moderato. Tonalidad Do Mayor. Compás 4/4.
 - Et ex Patre natum. La menor.
 - Genitum non Factum. Sol Mayor.



- Et incarnatus est. Mi menor.
 - Et resurrexit. Sol Mayor.
 - Et in Spiritum Sancto. Do Mayor.
4. Sanctus: Moderato. Tonalidad Do Mayor. Compás 4/4.
 5. Benedictus. Tonalidad Do Mayor. Compás 4/4.
 6. Agnus Dei. Tonalidad Do Mayor. Compás 4/4.

3.8.6.1.3 DIFERENCIA CON LA VERSIÓN DE LA CONGREGACIÓN DE LAS MADRES OBLATAS.

Entre las dos partituras encontradas hay ciertas diferencias que citaremos a continuación:

- La diferencia más notoria es la tonalidad de la obra. La partitura de Jhoffre Mora se encuentra en Do Mayor y la partitura de edición crítica realizada por la magíster Jimena Peñaherrera en Re mayor.

Partitura de Jhoffre Mora: Kyrie. Tonalidad Do Mayor.

Score

Kirie

Moderato

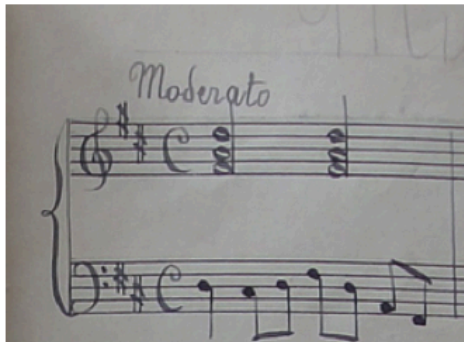
Piano

Figura 34. Misa del Corazón de María. Kyrie. Transcripción de la partitura original tomada del archivo musical de Jhoffre Mora. Foto tomada por Priscila Urgilés E.



Partitura de Jimena Peñaherrera. Kyrie. Tonalidad Re Mayor.

Kyrie



Voz.

Teclado

Figura 35. Misa del Corazón de María. Kyrie. Archivo musical de Jimena Peñaherrera. Congregación de las madres Oblatas. Foto tomada por Priscila Urgilés E.

- Otra de las diferencias que existen entre las dos versiones está relacionada con el tempo de las partes de la misa. En la partitura de Jhoffre Mora casi no existen tempos marcados, y cuando aparecen, están al inicio del movimiento, en el transcurso de este; el tempo es generalmente estable. En la partitura de edición crítica de Jimena Peñaherrera encontramos cambios de tempo al inicio y dentro de cada movimiento. Citaremos algunos ejemplos.



Universidad de Cuenca

Partitura de Jhoffre Mora: Gloria: Legato. Tonalidad Do Mayor. Compás 4/4.

Score

Gloria

legato

Piano

Et in ter na paz pac ho mi ni bus

Figura 36. Misa del Corazón de María. Gloria. Transcripción de la partitura original tomada del archivo musical de Jhoffre Mora. Foto tomada por Priscila Urgilés E.

Partitura de Jimena Peñaherrera: Gloria: Andante. Tonalidad Re Mayor. Compás 4/4.

Gloria

V.

Andante

Et in ter - rae pax pax ho - mi - ni - bus

T.

Figura 37: Misa del Corazón de María. Gloria. Archivo musical de Jimena Peñaherrera. Congregación de las madres Oblatas. Foto tomada por Priscila Urgilés E.



Partitura de Jhoffre Mora. Gloria - Gratias Agimus Tibi. La menor.

Aquí no encontramos ninguna señal de cambio de tempo. La partitura continúa sin ningún cambio.

Figura 38. Misa del Corazón de María. Gloria - Gratias Agimus Tibi. Transcripción de la partitura original tomada del archivo musical de Jhoffre Mora. Foto tomada por Priscila Urgilés E.

Partitura de Jimena Peñaherrera. Gloria - Gratias Agimus Tibi. Lento. Si menor.

En la edición crítica tenemos un cambio de tempo claramente establecido.

Figura 39: Misa del Corazón de María. Gloria – Gratias Agimus Tibi. Archivo musical de Jimena Peñaherrera. Congregación de las madres Oblatas. Foto tomada por Priscila Urgilés E.



Partitura de Jhoffre Mora. Gloria – Domine Deus. Do Mayor.

Aquí tampoco encontramos ninguna señal de cambio de tempo. El movimiento del Gloria hasta el momento continúa sin ninguna indicación a parte de la del inicio.

25
Pno. Do mi ne De us Res ce les tis

Figura 40. Misa del Corazón de María. Gloria – Domine Deus. Transcripción de la partitura original tomada del archivo musical de Jhoffre Mora. Foto tomada por Priscila Urgilés E.

Partitura de Jimena Peñaherrera. Gloria – Domine Deus. Tempo I. Re Mayor.

En la edición crítica tenemos una marcación que nos indica regresar al Tempo I.

Tempo I
52
V. Do - mi - ne De - us Rex cae - les - tis
52
T.

Figura 41: Misa del Corazón de María. Gloria – Domine Deus. Archivo musical de Jimena Peñaherrera. Congregación de las madres Oblatas. Foto tomada por Priscila Urgilés E.



- Algo presente en las dos partituras son ciertos pasajes en donde la melodía tiene pequeñas diferencias de ritmo.

Partitura de Jhoffre Mora. Credo - Et in Spiritum Sanctum. Do Mayor

En el texto “Dominum et vivificante”, podemos ver que tenemos una negra con seis corcheas.



Figura 42. Misa del Corazón de María. Credo – Et in Spiritum Sanctum. Transcripción de la partitura original tomada del archivo musical de Jhoffre Mora. Foto tomada por Priscila Urgilés E.

Partitura de Jimena Peñaherrera. Credo – Et in Spiritum Sanctum. Re Mayor.

En esta partitura encontramos una negra, corchea con punto, semicorchea y cuatro semicorcheas.



Figura 43: Misa del Corazón de María. Credo – Et in Spiritum Sanctum. Archivo musical de Jimena Peñaherrera. Congregación de las madres Oblatas. Foto tomada por Priscila Urgilés E.



- Podríamos observar también que la partitura de Jhoffre Mora está escrita para dos voces y el bajo del piano, mientras que la edición crítica de Jimena Peñaherrera tiene la línea melódica más el acompañamiento de piano. Sin duda esto se debe a la edición crítica, sin embargo, al transcribir la partitura, nosotros nos hemos sujetado textualmente al borrador original.

Partitura de Jhoffre Mora. Benedictus. Do Mayor

Claramente se ven las dos voces en el pentagrama superior que se mueven por lo general por terceras.

2 Benedictus

Pno. Be ne dic tus qui ve nit in no mi ne—

Figura 44. Misa del Corazón de María. Benedictus. Transcripción de la partitura original tomada del archivo musical de Jhoffre Mora. Foto tomada por Priscila Urgilés E.

Partitura de Jimena Peñaherrera. Benedictus. Re Mayor.

Aquí la voz principal está dividida del acompañamiento del piano.

Benedictus

V. Be-ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni Ho-

T. *p*

Figura 45: Misa del Corazón de María. Benedictus. Archivo musical de Jimena Peñaherrera. Congregación de las madres Oblatas. Foto tomada por Priscila Urgilés E.



3.8.6.2 CANCIONES A LA VIRGEN.

En la sociedad cuencana la Virgen María tiene un papel muy importante dentro de la fe cristiana y vemos como se incluye gran variedad de repertorio dirigido a ella dentro de las celebraciones cotidianas de la iglesia.

El Concilio Vaticano II, en el capítulo V, al hablar del año litúrgico manifiesta: “[...] En la celebración de este círculo anual de los misterios de Cristo la santa Iglesia venera con amor especial a la bienaventurada Madre de Dios, la Virgen María, unida con lazo indisoluble a la obra salvífica del su Hijo; en Ella la Iglesia admira y ensalza el fruto más espléndido de la redención, y la contempla gozosamente como una purísima imagen de lo que ella misma, toda entera, ansía y espera ser. [...]”.¹³¹

La iglesia nos muestra a María como modelo de obediencia y es una mediadora entre los feligreses y Jesucristo. La veneración a la Virgen María en la iglesia católica se manifiesta mediante la oración, pero también a través de los múltiples cantos que dentro de la liturgia se han dedicado a ella.

La variedad es tal dentro del repertorio de Jhoffre Mora que hemos considerado parte de ese material para interpretarlo en el concierto ilustrativo.

Entre los cantos seleccionados tenemos:

- Salve, Salve gran Señora. Melodía incaica.
- Bendita sea tu pureza. No registra compositor.
- Venid y vamos todos. Monseñor Costamagna
- Como prenda. Monseñor Costamagna
- Tierna madre. No registra compositor.
- Si yo te amo. Santo hermano Miguel.
- Morenica. Segundo L. Moreno.

¹³¹ CONCILIO VATICANO II. Documentos Completos. *Sacrosanctum Concilium. Sobre La Sagrada Liturgia*. Sociedad de San Pablo. Bogotá – Colombia. 9a. Reimpresión. 2006. Pág. 125.



Para el análisis de las obras escogeremos dos de ellas, las mismas que nos servirán como un muestreo de este repertorio:

- Salve, Salve gran Señora. Melodía incaica
- Morenica. Segundo L. Moreno.

3.8.6.2.1 SALVE, SALVE GRAN SEÑORA. ESTRUCTURA

Salve, Salve Gran Señora

Jhoffre Mora

1

Sal ve Sal - ve gran Se - ño - ra Sal - ve po - de - ro - sa Ma - dre
 Tem plo de la tri ni dad Y puer ta del cie loa bier ta
 Es ca laHer mo sa del cie lo To daen gast ta da dees tre llas

7

2

Sal - ve Em - pera - triz del cie - lo Hi - ja del e - ter - no Pa - dre
 Que pa ra que to dos en tren De scen dis tehas ta la tie rra.
 Sua ve nec tar que Dios pu so Em Es ta man sion te rre na.

Figura 46: Salve, Salve, gran Señora. Tomada del Archivo musical de Jhoffre Mora. Transcripción: Priscila Urgiles E.

TEXTO

Templo de la trinidad
 Y puerta del cielo abierta
 Que para que todos entren,
 Descendiste hasta la tierra.

Madre piadosa que siempre
 el ser madre desempeñas
 en los conflictos prestando
 Mercedes a manos llenas

Escala hermosa del cielo
 Toda engastada de estrellas
 Suave néctar que Dios puso
 En esta mansión terrena

Madre tan grande y sublime
 tan soberana y excelsa
 que hacerte mayor no puedo
 ni Dios con su gran poder.



Universidad de Cuenca

Esta pieza es una melodía incaica que se encuentra en la tonalidad de Sol Mayor y compás de 2/4.

Inicia con una anacrusa y su melodía tiene una estructura binaria, la cual se repite en cada una de las estrofas.

En el Cantoral Litúrgico Pastoral “Celebrar Cantando” se encuentra esta pieza como himno con el No. 638. El tempo que le asignan es Larghetto, pensando en el carácter interpretativo que se le debe dar a esta pieza musical.

Los textos intentan enaltecer la bondad de la Virgen y el mensaje que de ella es el camino para llegar al cielo, siendo el ser más sublime que ha habitado la tierra.

3.8.6.2.2 MORENICA

Esta pieza fue musicalizada por Segundo L. Moreno.

Escrita en compás de 4/4. Su melodía inicia con una anacrusa, con una primera parte en la tonalidad de La Mayor, la cual dura 8 compases, su segunda parte se desarrolla en Re Mayor, que es la quinta de la tonalidad, ahí desarrolla dos frases motívicas para luego regresar a la tonalidad original y presentar nuevamente el primer tema.

TEXTO

Morenica del Santo Rosario
Morenica adorada del alma
Toda el alma del pueblo cuencano
Te bendice, te adora, te canta

Salve madre del verbo encarnado
Salve reina del cielo preclara
Tu conoces que todos te amamos
Vida nuestra, dulzura, esperanza.



MORENICA

Segundo L. Moreno

Letra: R. V. do P

Mo - re - ni - ca del San - to Ro - sa - rio Mo - ew -
ni - caa - do - ra - da del al - ma to - do el al - ma del pue - blo Cuen - ca no te ben - di - ce tea - do - ra te
can - ta Sol - ve Ma - dre del ver - bo en - car na - do Sal - ve
Rei - na del Cie - lo pre - cal - ra Tú co - no - ces que to - dos te a -
ma - mos vi - da nues - tra dul - zu ra es - pe - ran - za Mo - re

Figura 47: Morenica. Segundo L. Moreno. Tomada del Archivo musical de Jhoffre Mora. Transcripción: Priscila Urgilés E.



Universidad de Cuenca

Debemos recordar que en la liturgia, las melodías van supeditadas a los textos; estos son los importantes. Además, estas deben ser sencillas pues buscan que la congregación pueda digerirlas fácilmente.

3.8.6.3 VILLANCICOS.

Habíamos visto anteriormente que el Concilio Vaticano insta a que los devotos participen con cantos populares y con elementos de sus tradiciones, es por este motivo que hemos agregado a este repertorio dos villancicos compuestos por Jhoffre Mora, los cuales ya los habíamos mencionado en este trabajo. Estos son:

- Entre pajitas y hielo. Jhoffre Mora.
- Ven pues Manuelito. Jhoffre Mora.

3.8.6.3.1 ENTRE PAJITAS Y HIELO.

Este villancico, está escrito en la tonalidad de do menor, con compás de 6/8.

Su estructura presenta motivos de cuatro compases cada uno que se van repitiendo. La parte A esta compuesta de dos motivos y la parte B de dos motivos más. El tipo de inicio que presenta la obra es tético y el final masculino.



Score

Entre pajitas y hielo

Jhoffre Mora

Piano

A **B**

En - tre pa - ji - tas y hie - lo
 Glo - ria Dios en las al - tu - ras

7

Pno.

na - ceel ni - ño Dios
 Yen la tie rra paz
 al Rey de los cie - los
 Queha ná ci doel ni - ño pa - ra nues - tro bien

13

Pno.

ya las a - ves tri - nan
 El le cho de pa - ja

19

Pno.

en a - quel por tal
 dor mi di toes ta.
 a ver al ni ñi - to
 Hu mil des pas to - res
 que mi - ran - does tá - rar.
 Le van a do - rar.

25 **Fine**

Pno.

D.C. al A y B

Gloria a Dios en las alturas
 y en la tierra paz (bis)
 que ha nacido el niño
 para nuestro bien (bis)

En lecho de Pajas
 dormido está (bis)
 humildes pastores
 le van a adorar (bis)

©

Figura 48: Entre Pajitas y Hielo. Jhoffre Mora. Tomada del Archivo musical de Jhoffre Mora. Transcripción: Priscila Urgilés E.



3.8.6.3.2

VEN PUES MANUELITO.

VEN PUES MANUELITO

Jhoffre Mora

Piano

7 1° Vez 2ª Vez

Pno. ya vie-nen can - tan - do

13 los ni - ños pas - to - res, con sus ma - yo - ra - les a ver a Je - sús

19 y tam - bién San - ta A - na loa - rru - lla al ni - ño y can - tan las glo - rias

25 al hi - jo de Dios a la A hasta la B Ven nue - li - to mi ni - ñoa - do -

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Ven pues Manuelito' by Jhoffre Mora. It is written for piano and includes vocal lines. The score is in 6/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piece is divided into five systems of music. The first system is an instrumental introduction. The second system begins with a first and second ending bracket. The third system contains the lyrics 'los ni - ños pas - to - res, con sus ma - yo - ra - les a ver a Je - sús'. The fourth system contains the lyrics 'y tam - bién San - ta A - na loa - rru - lla al ni - ño y can - tan las glo - rias'. The fifth system contains the lyrics 'al hi - jo de Dios a la A hasta la B Ven nue - li - to mi ni - ñoa - do -'. The score includes piano accompaniment and vocal lines with lyrics.

Figura 49: Ven pues Manuelito. Hoja 1. Jhoffre Mora. Tomada del Archivo musical de Jhoffre Mora. Transcripción: Priscila Urgilés E.



2

VEN PUES MANUELITO

Figura 50: Ven pues Manuelito. Hoja 2. Jhoffre Mora. Tomada del Archivo musical de Jhoffre Mora. Transcripción: Priscila Urgilés E.

Este villancico, Ven pues Manuelito del maestro Jhoffre Mora, inicia en la tonalidad de Fa Mayor, posteriormente se pasa a tonalidad de Re mayor y para finalizar regresa al motivo inicial en la tonalidad de Re Mayor nuevamente.

Compás de 6/8. Tenemos una primera parte con 8 compases en tonalidad de Fa Mayor. Posterior tenemos la repetición de toda la canción y luego, una coda final de 8 compases.



Universidad de Cuenca

3.9 MODELO DE LA LABOR DE JHOFFRE MORA COMO MAESTRO DE CAPILLA

La importancia de la actividad musical en la iglesia radica en el servicio que esta le proporciona al culto, ese es el punto más importante de esta actividad.

Si analizamos en retrospectiva todo lo citado en este trabajo investigativo podremos ver cuál es labor que Jhoffre Mora desarrolló durante toda su vida, pensando únicamente en el culto religioso y en virtud de las necesidades dogmáticas que se tenía que cumplir.

Es así que, primordialmente, el maestro de capilla debe analizar cada uno de los tiempos litúrgicos para, según esos textos, escoger el repertorio más acertado, convirtiendo al canto en un rezo de alabanza musicalizado.

El maestro de capilla debe estar relacionado con la actividad compositiva, pues si bien es cierto en la actualidad se cuenta con un sin número de fuentes para acceder a diferentes repertorios, también es cierto que el maestro de capilla debe manejar técnicas de composición que le permitan crear nuevas obras de acuerdo a las necesidades de la iglesia.

El maestro de capilla debe contar también con destrezas pedagógicas que le servirán para su desempeño pues debe tener a su cargo, en muchas ocasiones a músicos para ejecutar los repertorios establecidos.

Por último, podemos decir que el maestro es un músico que se debe preparar continuamente, en búsqueda de nuevas opciones para su mejor desempeño.



Universidad de Cuenca

3.9.5 CRITERIOS PARA LA INTERPRETACIÓN ILUSTRATIVA DEL REPERTORIO DE JHOFFRE MORA EN UN ACTO DE CONCIERTO.

El repertorio a ser ejecutado no necesita estar lleno de dificultades técnico - musicales. Todo lo contrario. Busca simplificar para hacer más digerible el lenguaje que maneja. El maestro de capilla tiene otros intereses, busca otras aspiraciones, y estas son, el que por medio de su canto y de su música pueda llegar a la sensibilidad de los fieles mediante la palabra que está presente en cada uno de sus cantos.

Deberíamos entonces plantearnos una pregunta:

¿Con qué criterio el canto y la música tienen una función propia dentro de la celebración litúrgica?

Si bien es cierto que la música y el canto están estrechamente vinculados con la acción litúrgica, estos deben respetar algunos parámetros que citaremos a continuación:

Los textos deben ser la parte fundamental de la doctrina católica, siendo su origen de preferencia en la Sagrada Escritura y en las fuentes litúrgicas.

Dichos textos deben tener una belleza expresiva en la oración que se va a interpretar cargada de espiritualidad, capaz de conmover a los escuchas.

De igual manera, la calidad de la música siempre debe trabajar en función del texto.

La participación de la asamblea es fundamental dentro de la eucaristía, al igual que la riqueza cultural del Pueblo de Dios junto con el carácter sagrado y solemne de la celebración.

San Agustín solía decir: “[...] Pues aquel que canta alabanzas, no solo alaba, sino que también alaba con alegría; aquel que canta alabanzas, no solo



Universidad de Cuenca

canta, sino que también ama a quien le canta. En la alabanza hay una proclamación de reconocimiento, en la canción del amante hay amor [...].¹³²

El maestro de capilla tiene el poder de realizar con su canto en la acción litúrgica una alabanza que conmueva a los oyentes, con un lenguaje musical que llega más fácil que las simples palabras, y que incita a pensar y meditar sobre el mensaje del texto que conlleva su canto, sea este arrepentimiento, dolor, alegría, etc.

Siendo así, podríamos decir que los criterios para una interpretación óptima de este repertorio no radica en lo absoluto en aspectos técnicos, vocales, estructurales o incluso estilísticos, sino, en análisis profundo del mensaje que estos textos quieren proporcionar mediante la música y el canto.

¹³² Textos de San Agustín. Disponible en:

http://www.encyclopediacecilia.org/wiki/El_que_canta_ora_dos_veces. Consultado el 1o de diciembre de 2015.



4. CONCLUSIONES

Tras concluir el desarrollo del informe de la presente investigación, pueden formularse las conclusiones siguientes:

- La labor del maestro de capilla en la Catedral nueva de Cuenca, revela similitudes con la que se realizaba en otras latitudes; valga decir que, sin que existiera más codificación escrita para el desarrollo de este ejercicio que algunas bulas del siglo XIX, la labor objeto de estudio se integra a lo que puede definirse como una tradición. Tal ejercicio incluía la preparación, selección y ejecución del repertorio a ser interpretado en las ceremonias religiosas; y guardaba una relación estrecha con la enseñanza, gestión y dirección de la capilla en que servían los correspondientes maestros. Estos debían preparar a los músicos que estaban a su cargo, si el caso lo ameritaba. Generalmente, daban también el aval para determinadas contrataciones; y debían solemnizar todas las actividades del calendario litúrgico.
- Jhoffre Mora proviene de una familia de maestros de capilla; por tal motivo, él es una continuación de estas generaciones y parte también de una tradición. En consonancia con lo antes apuntado, su labor estuvo supeditada al estudio de la liturgia, de los textos bíblicos y del calendario de actividades.
- El Maestro Jhoffre Mora se constituye como el único Maestro de Capilla oficial que ha existido en la Catedral nueva de Cuenca. Existen registros de su actividad en la misma y la Curia lo reconoce como el único Maestro de Capilla de dicha Catedral.
- El repertorio utilizado por Jhoffre Mora revela ser un producto de la acumulación de años de experiencia y estudio. En una primera etapa, utilizó las técnicas del Canto Gregoriano y un repertorio en latín. En una segunda etapa, a tenor de los cambios dogmáticos posteriores al Concilio Vaticano II, se adaptó a un nuevo repertorio y a una búsqueda de nuevo



Universidad de Cuenca

material. En una tercera etapa, se consolida más el estilo de Mora. Es entonces que empieza a compilar y rescatar parte del repertorio que había ejecutado en algún momento, sobre todo las obras de mayores méritos estéticos (por ejemplo, de más alto nivel de elaboración), las cuales adaptaba a realidades actuales de su entorno (incluidas cuestiones de idioma, como las traducciones-adaptaciones del latín al castellano).

- A partir de la segunda etapa identificada en su obra, Mora se manifiesta como un músico capaz de satisfacer hábilmente la necesaria supeditación de la música al texto de las composiciones; a tal efecto, entre otros recursos, se revela la simplificación de los aspectos técnicos musicales de muchas producciones en sus nuevas versiones. Por medio del texto cantado, que halla en la música un complemento atractivo, busca llegar a la sensibilidad del oyente; de ahí la espiritualidad del texto.
- El modelo de labor que Jhoffre Mora ha representado como Maestro de Capilla, puede calificarse de admirable. Ofició simultáneamente en la Iglesia de Santo Domingo y en la Catedral nueva, sin que se registraran quejas o faltas en su desempeño. Su labor ha dejado únicamente un rastro de producciones culturales de calidad y de obras que ilustran un ejercicio de mérito profesional, por lo que adquiere un carácter altamente representativo dentro de su labor y ejemplo para futuros desempeños.



5. BIBLIOGRAFÍA

- 2 SÁNCHEZ CAMACHO, PILAR; EXTREMIANA NAVARRO, PETRA: *Maestros de Capilla Diego Pérez de Camino*. Kalakorikos, 10. 2005, pp.: 319-326
- 3 ESCUDERO, MIRIAM: *Esteban Salas. Maestros de Capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1764 - 1803)*. Libro Octavo. Primera Edición, 2011. La Habana Vieja. Cuba.
- 4 ROMERO LAGARES, Joaquín; Valdivia Juan Pascual. *Maestro de Capilla de la Colegiales de Olivares (1760 - 1811)*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla.
- 5 CIVIL CASTELLVI, Francisco; *La Capilla de Musica de la Catedral de Gerona. Siglo XVIII*.
- 6 SAS Andrés: *La Vida musical en la catedral de Lima durante la Colonia*. Revista Musical Chilena.
- 7 MARTINEZ MILLAN, Miguel: *Historia musical de la Catedral de Cuenca. Conservatorio provincial de música*. Cuenca, 28 de abril de 1989. Cuenca - España. CAMACHO SÁNCHEZ, Ma del Pilar: *La Música y los músicos en la iglesia rioja - na de Briones. Formación de un archivo musical parroquial*. Biblioteca de Investigación, no 32. Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, Logroño, 2002.
- 8 LÓPEZ CALO, José: *La música en la catedral de Santo Domingo de La Calzada*. Consejería de Educación, Cultura, Deportes, Gobierno de La Rioja. Logroño, 1988
- 9 LÓPEZ CALO, José: *La música en la catedral de Calahorra*. Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, Gobierno de La Rioja, Logroño, 1992
- 10 SÁEZ DE OCÁRIZ Y RUÍZ DE AZÚA, Matías: *La Música en los archivos de la catedral de Santo Domingo de La Calzada. Siglos XVI al XIX*. Asociación Pro-Música Fermín Gurbindo. Logroño, 2001. MALO GONZÁLEZ, CLAUDIO: *Cuenca - Ecuador*. Ediciones Libri Mundi. Enrique Grosse . Luemern. Mayr y Cabal Ltda. Noviembre, 1991. Primera edición. Colombia. Editorial Nomos.
- 11 BELINCHE, D. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. (1ra ed.).



Argentina.

- 12 NAGORE, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. Madrid
- 13 REVISTA AVANCE. (2011). La música tradicional del Ecuador en vía de extinción.
- 14 CONCILIO VATICANO II. Documentos Completos. *Capítulo VI La Música Sagrada*. Sociedad de San Pablo. Bogotá – Colombia. 9a. Reimpresión. 2006. Pág. 127, 128.
- 15 GUANQUIZA B, Ma. Eulalia. *El Hermano Juan B Stiehle y la nueva catedral de Cuenca*. IDIUC. Instituto de Investigaciones de la Universidad de Cuenca. 2000. Pág. 5, 6.
- 16 COBOS Merchán, Gonzalo. *Hermano Juan B. Stiehle. Arquitecto Redentorista: su vida y obra en Ecuador y Sudamérica*. Comunidad Redentorista, Cuenca; 1998, pág.197.
- 17 ÇHOLZMANN, Franz y Eugen Baldas. *Hermano Juan B. Stiehle C. Ss. R. Arquitecto y Testigo de la Fe: su vida y sus obras en Europa y en Sudamérica*. Asociación para el Patrocinio de la Obra Misionera del Hermano Juan Stiehle. Cuenca; 1992, pág. 145.
- 17 *Boletín Arquidiocesano No. 55*. Ediciones cristianas del Azuay. Cuenca. 2013. Pág. 79.
- 18 ILLANES, José Luis y SARANYANA Josep. *Historia de la Teología*. Reimpresión. Biblioteca de autores cristianos. Madrid. 2012.
- 19 ENTREVISTAS:
- 20 Consultas biográficas y bibliográficas con Jhoffre Mora.
- 21 Consultas biográficas y bibliográficas en la Catedral de Cuenca.
- 22 Consultas y tutorías. Arleti Molerio.



Universidad de Cuenca

PÁGINAS DE INTERNET

DE MAREIRA, Juan. Las Capillas Musicales. Historia de la música. (2014). Disponible en: <https://historiadelamusica.wordpress.com/2014/01/06/las-capillas-musicale/> Consultado el 6 de enero de 2014.

OVIEDO ARMENTÍA, Ernesto. Maestros De Capilla: ¿Oficio O Servidumbre?. Filomusica. Revista de música culta. No. 57. Octubre 2004. Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo57/capilla.html>. Consultado el 29 julio de 2015.

https://es.wikipedia.org/wiki/Maestro_de_capilla Consultado el 30 de junio de 2015.

<http://dugi-doc.udg.edu:8080/handle/10256/6269>. Consultado el 30 de junio de 2015.

http://dialnet.unirioja.es/buscar/tesis?querysDismax.DOCUMENTAL_TODO=maestros+de+capilla. Consultado el 30 de junio de 2015

http://fondosdigitales.us.es/media/thesis/1740/H_Tesis-1315_dvd_4_.pdf. Consultado el 30 de junio de 2015.

<http://capellaministrers.blogspot.com/2013/02/la-espana-virreinal-maestros-de-capilla.html>. Consultado el 1 de julio de 2015.

<file:///Users/priscilaurgiles/Downloads/14868-40329-1-PB.pdf>. Consultado el 1 de julio de 2015.

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902013000100013&script=sci_arttext. Consultado el 1 de julio de 2015.

<https://www.google.com.ec/search?q=concilio+vaticano+II+constitucion+sobre+la+sagrada+liturgia+capitulo+VI&oq=concilio+vaticano+II+constitucion+sobre+la+sag>



Universidad de Cuenca

rada+liturgia+capitulo+VI&aqs=chrome..69i57.29494j0j8&sourceid=chrome&es_s
m=91&ie=UTF-8. Consultado el 1 de julio de 2015.

[http://es.catholic.net/op/articulos/48283/cat/931/tema-1-introduccion-al-concilio-
vaticano-ii.html](http://es.catholic.net/op/articulos/48283/cat/931/tema-1-introduccion-al-concilio-vaticano-ii.html). Consultado el 1 de julio de 2015.

<http://www.historia-religiones.com.ar/el-concilio-vaticano-ii-88>. Consultado el 1 de
julio de 2015.

<http://etimologias.dechile.net/?misa>. Consultado el 7 de julio de 2015.

https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_de_m%C3%BAsica. Consultado el 29 de julio
de 2015.

<http://www.filomusica.com/filo57/capilla.html>. Consultado el 29 de julio de 2015.

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-artice-96279.html>. Consultado el 29 de julio
de 2015.

[http://aulamusicaldeadriana.blogspot.com/2009/10/ensenanza-musical-en-el-
renacimiento-y.html](http://aulamusicaldeadriana.blogspot.com/2009/10/ensenanza-musical-en-el-renacimiento-y.html). Consultado el 30 de julio de 2015.

[https://books.google.com.ec/books?id=z_61J-
luaGUC&pg=PA90&lpg=PA90&dq=funciones+del+maestro+de+capilla&source=bl
&ots=XcM4sLKoVd&sig=E8Fq7-l8WjZqvog6S-Hh-VqNiQc&hl=es-
419&sa=X&ved=0CEQQ6AEwB2oVChMI94fRu5LaxwIVBZseCh2oaQvP#v=onepa
ge&q=funciones%20del%20maestro%20de%20capilla&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=z_61J-luaGUC&pg=PA90&lpg=PA90&dq=funciones+del+maestro+de+capilla&source=bl&ots=XcM4sLKoVd&sig=E8Fq7-l8WjZqvog6S-Hh-VqNiQc&hl=es-419&sa=X&ved=0CEQQ6AEwB2oVChMI94fRu5LaxwIVBZseCh2oaQvP#v=onepage&q=funciones%20del%20maestro%20de%20capilla&f=false). Consultado el 2
septiembre de 2015.

http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/bibliografia/04_IIparte1.pdf.
Consultado el 2 de septiembre de 2015.

http://www.ecured.cu/index.php/Maestro_de_capilla#cite_note-AP-3. Consultado
el 2 de septiembre de 2015.



Universidad de Cuenca

http://www.arletimolerio.com/files/Historia_Fundacional.pdf. Consultado el 3 de septiembre de 2015.

<http://www.viajandox.com/azuay/catedral-nueva-cuenca.htm>. Consultado el 5 de septiembre de 2015.

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Ecuador/diuc-cuenca/20121114112911/guanu.pdf> . Consultado el 5 de septiembre de 2015.

http://www.elmercurio.com.ec/333563-la-catedral-cuencana/#.Ve8ttWR_Oko. Consultado el 5 de septiembre de 2015.

Httpw://cl.staticflickr.com/5/4056/4283416287_0c00b287cb_b.jpg. Consultado el 5 de septiembre de 2015

<http://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/01/eb/c5/de/catedrale.jpg>. Consultado el 5 de septiembre de 2015.

http://www.eltiempo.com.ec/fotos-cuenca-ecuador/ecuador/t1_1419907891.jpg. Consultado el 5 de septiembre de 2015.

http://3.bp.blogspot.com/-BKQ25qvSy_c/T7qm8erGu7I/AAAAAAAAADzM/VrkFsdDz9ps/s1600/CATEDRAL+CUENCA.jpg. Consultado el 5 de septiembre de 2015.

https://c2.staticflickr.com/4/3264/3169026965_c95e571286.jpg. Consultado el 5 de septiembre de 2015.

<http://www.elmercurio.com.ec/thumbs/685x340xS//wp-content/uploads/2013/12/3-1B-3col-fsv-.jpg>. Consultado el 5 de septiembre de 2015.

https://es.wikipedia.org/wiki/Real_Audiencia_de_Quito. Consultado el 5 de septiembre de 2015.

<http://www.buenastareas.com/ensayos/Real-Audiencia-De-Quito/2610792.html>. Consultado el 5 de septiembre de 2015.



Universidad de Cuenca

http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=13444. Consultado el 5 de septiembre de 2015.

http://enciclopedia.us.es/index.php/Canto_gregoriano. Consultado el 7 de septiembre de 2015.

http://enciclopedia.us.es/index.php/Canto_gregoriano. Consultado el 7 de septiembre de 2015.

<http://interletras.com/canticum/caracteristicas.html>. Consultado el 7 de septiembre de 2015.

<http://religioncatolicaromana.blogspot.com/2014/02/canto-gregoriano-significado-definicion.html>. Consultado el 7 de septiembre de 2015.

<http://religioncatolicaromana.blogspot.com/2014/02/canto-gregoriano-significado-definicion.html>. Consultado el 7 de septiembre de 2015.

<http://religioncatolicaromana.blogspot.com/2012/06/tiempos-liturgicos-de-la-iglesia.html>. Consultado el 7 de septiembre de 2015.

https://es.wikipedia.org/wiki/A%C3%B1o_lit%C3%BArgico. Consultado el 7 de septiembre de 2015.

<http://la-liturgia.blogspot.com/2010/09/el-jubileo-circular-de-las-cuarenta.html>.

Consultado el 14 de noviembre de 2015.

<http://www.lastampa.it/2012/10/11/vaticaninsider/es/en-el-mundo/la-iglesia-antes-y-despus-del-concilio-v1Hu58vYx2ovaHm4hl5GNI/pagina.html>. Consultado el 4 de diciembre de 2015.

<http://getliner.com/S7swd/>. Consultado el 4 de diciembre de 2015.



7. ANEXOS

ANEXO I

REPERTORIO PARA EL RECITAL ILUSTRATIVO.

Misa del Corazón de María:

Kyrie

Gloria

Credo

Sanctus

Benedictus

Agnus Dei

- Salve, Salve gran Señora. Melodía incaica.
- Bendita sea tu pureza. No registra compositor.
- Venid y vamos todos. Monseñor Costamagna
- Como prenda. Monseñor Costamagna
- Tierna madre. No registra compositor.
- Si yo te amo. Santo hermano Miguel.
- Morenica. Segundo L. Moreno.
- Entre pajitas y hielo. Jhoffre Mora.
- Ven pues Manuelito. Jhoffre Mora.

CARACTERISTICAS DEL CONCIERTO

El repertorio será ejecutado respetando la escritura de las partituras, pues este es un recital ilustrativo. La interpretación será llevada a cabo por las dos voces con las que cuenta la partitura, es decir, soprano y contralto con el acompañamiento de piano.



Universidad de Cuenca

ANEXO II

PARTITURAS: Edición diplomática de las partituras del repertorio de concierto.



Score

Kyrie

Moderato

Piano

5

Pno.

Ki ri e lei son Ki ri e lei son

9

Pno.

Ki ri e lei son ki ri e lei son



2

13

Pno.

Chris te e lei son Chris te e lei son

17

Pno.

Chris te e lei son Ki rie e

21

Pno.

e lei son Ki rie e le i son Ki ri e e

25

Pno.

lei son Ki ri e lei son



Score

Gloria

Legato

Piano

Et in ter na paz pac ho mi ni bus

Pno.

bo ne vo lun ta tis bau da mus te Be ne

Pno.

di ci mus te a do ra mus te Glo

Pno.

ri fi ca mus te gra ti as ha gi mus



17

Pno.

ha gi mus ti bi Prop ter mag nam

21

Pno.

mag nam glo ria tu am glo ri am tu am

25

Pno.

Do mi ne De us Res ce les tis

29

Pno.

De us Pa tris om ni Po tens



33

Pno.

Do mi ne Fi li u__ ni ge ni te Je__ su Chris te

37

Pno.

Do mi ne De us ag__ nus De i fi li us Pa tris fi li us

41

Pno.

Pa tris Qui__ to lis pe ca ta mun di mi ce re__ re

45

Pno.

no bis Qui to lis pe ca ta min di sus ce pe de pre ca tio nem



4
49

Pno. nis — tra Qui se de a dec te — ra pa tris mi se re re no

53

Pno. bis Que nia tu — so lus san tus tu — so lus

57

Pno. Do mi nus tu so lus al tisi mus Je — sus Cris

61

Pno. te Cum san to espi ri tu in glo ri a Dei

65

Pno. Pa — tris a — men



Score

Credo

Moderato

Piano

Pa ter om ni po ten te fac to ren ce li et te rra

Pno.

vi si bi li um horn ni hum et in vi si bi li um

Pno.

et un u num Do mi num Je su Je su Chris tum

Pno.

fi li um De hi hu ni ge ni tum



2

17

Pno.

et ecs Pa tre na tum an te om nia se cu la

21

Pno.

De um de De ho lu mim de lu mi ne De um

25

Pno.

ve rum de De um ve ro de De o ve ro

29

Pno.

ge ni tum nom fac tum com sub ta tia lem pa tris



33

Pno.

per que hom nia fac ta sum Lui pro ter nos ho mi nes et

37

Pno.

prop ter nos trasa lu tem de cen dit de ce

41

Pno.

lis et in car na tus est des pi ri tu

45

Pno.

san to ex Ma rí a vir gi ne est ho mo pe tuz



4

49

Pno. est Chru ci fi xus e ti am pro no bis

53

Pno. sub pon tio pi la to pa sus pa sus

57

Pno. et se pul tuz est et re su__ rec cit ter ti a

61

Pno. di__ e se cum dum cri__ tu__ ras et a cen dit in__



65

Pno.

ce lum se_ det ha decs te rra pa tris et hi te rum

69

Pno.

ven tu ra et cum glo ri a yu di ca re vi vos et mor tu os cu yus reg ni nom

73

Pno.

he rit fi_ nis_ et es pi ri tum San tum

77

Pno.

Do mi num et vi vi fi can ti qui ecs pa tre_ fi lio qui_



6

81

Pno.

ce dit qui cum pa tient fi li o

85

Pno.

si mu la do ra tur et com glo ri fi ca tur

89

Pno.

qui lo cu tus est er pro fe tas et u nam san ta reca

93

Pno.

to li ca est a pos to li ca Ec che si am con fi te on con



97

Pno.

fi te on li num Bap tis mam in re mi sio nem pe ca

101

Pno.

to rum et us pu to Re su rec tio nem mor tu ho min et

105

Pno.

vi tan ven tu ni Sea cu li a

108

Pno.

men a men



Score

Sanctus

Moderato

Piano

5

Pno.

Sanc tus Do mi nus De us De us Sa ba ho

9

Pno.

ple ni sun ce li et te ra glo ri a tua glo ri a tu

13

Pno.

am ho sa na in ec cel sis ho sa na



2 Benedictus

18

Pno.

Be ne dic tus qui ve nit in no mi ne—

22

Pno.

Do mi ne ho sana ho sa na ho sa na in ecs

Agnus Dei

26

Pno.

cel sis Ag nus De i qui

30

Pno.

to lis pe ca ta pe ca ta mun di

33

Pno.

mi se re re mi se re re



36

Pno.

no bis ag nus de i qui — to lis pe ca ta

39

Pno.

mun di mi se — re re no — bis Ag nus

42

Pno.

De i qui — to lis pe — ca ta pe ca — ta

45

Pno.

mun di do na no bis pa cem

48

Pno.

do na no bis pa cem



Salve, Salve Gran Señora

Jhoffre Mora

1

Sal ve Sal - ve gran Se - ño - ra _____ Sal - ve po - de - ro - sa Ma - dre
Tem plo de la tri ni dad _____ Y puer ta del cie loa bier ta
Es ca laHer mo sa del cie lo _____ To daen gast ta da dees tre llas

7

— Sal - ve Em - pera - triz del cie - lo _____ Hi - ja del e - ter - no Pa - dre
— Que pa ra que to dos en tren _____ De scen dis tehas ta la tie rra.
— Sua ve nec tar que Dios pu so _____ Em Es ta man sion te rre na.

2



Score

Bendita tu promesa

Ben dí ta se a tu pu re za ye ter na men te lo se a pues to

6
doun Dios te de se a en tan gra cio sa be lle za A ti ce les tial prin ce sa Virgen

12
sa gra da Ma rí a te o frez coen es te dí a al ma vi day co ra zón— Mi ra

18
me con com pa sión— no me de jes ma dre mí a en mi úl tima a go

23
ní a se miam pa roy pro tec cion—



Score

Venid y vamos todos

Ve nid y va___ mos to dos con flo res a por

5 ti con flo res a Ma rí a que ma___ dre nuestra

9 es Ve nid y va mos to dos con flo res a por

13 ti a con flo res a Ma rí a con flo res a Ma

17 rí a con flo res a Ma rí a que ma dre nues_ tra

21 **FIN.**
es De nue voa qui nos tie nes pu ri si ma don

25 ce lla mas que la lu na be lla pos tra dos a tus

29 **D.C al FINE.**
pies pos tra dos a tus pies



Score

Como Prenda

Co mo pren da de mia fec to yo te

rue go ma dre mí a mis an gus tias ya le

gri as y mi po bre co ra zon yo te

doy dul ce Ma rí a to doen te roel co ra zón yo te

doy dul ce Ma rí a to doen te roel co ra zón



Score

Tierna Madre

Tie na ma dre tus gran de zas ce le bra mos en tu ho
nor nues tras flo res o fre ce mos ro de an do tu al
tar es pe que ña la o fren da pe ro da da con a
mor Oh Ma rí a Oh Ma rí a da nos Vues tra ben di
ción Oh Ma rí a Oh Ma rí a da nos Vues tra ben di ción



Score

Si yo te amo

si yo tea mo dul ce ma____ dre si yo

5 tea mo sa ber quie res au na ma dre

9 cual tu e____ res quíen sua mor ha de ne gar

14 pe ro mas a mar te quie____ ro y que

18 tea men a por fi____ a quie roA mar te

22 ma dre a mas y mas te quie roa mar

26 quie roa mar te ma dre a mas y

30 mas te qui roa mar.



MORENICA

Segundo L. Moreno

Letra: R. V. do P

§

Mo - re - ni - ca del San - to Ro - sa - rio Mo - re -
ni - caa - do - ra - da del al - ma to dael al - ma del pue - blo Cuen - ca no te ben -
di - ce tea - do - ra te can - ta Sal - ve Ma - dre del ver - bo en - car
na - do Sal - ve Rei - na del Cie - lo pre - cal - ra Tú co -
no - ces que to - dos te a - ma - mos vi - da nues - tra dul - zu - ra es - pe -
ran - za Mo - re

§



Score

Entre pajitas y hielo

Jhoffre Mora

Piano

A **B**

En - tre pa - ji - tas y hie - lo
 Glo - ria Dios en las al - tu - ras

Pno.

na - ceel ni - ño Dios al Rey de los cie - los pa - ra nues - tro bien
 Yen la tie rra paz Queha na ci doel ni ño

Pno.

ya las a - ves tri - nan
 El le cho de pa - ja

Pno.

en a - quel por - tal a ver al ni ñi - to que mi - ran - does - tá
 dor mi di toes ta. Hu mil des pas to res Le van a do - rar.

Pno.

Fine
 D.C. al A y B

Gloria a Dios en las alturas
 y en la tierra paz (bis)
 que ha nacido el niño
 para nuestro bien (bis)

En lecho de Pajas
 dormido está (bis)
 humildes pastores
 le van a adorar (bis)



VEN PUES MANUELITO

Jhoffre Mora

Piano

Pno.

7 1º Vez 2ª Vez

ya vie-nen can - tan - do

Pno.

13

los ni - ños pas - to - res, con sus ma - yo - ra - les a ver a Je - sús

Pno.

19

y tam - bién San - ta A - na loa - rru - lla al ni - ño y can - tan las glo - rias

Pno.

25

al hi - jo de Dios a la A hasta la B Ven nue - li - to mi ni - ñoa - do -



2

VEN PUES MANUELITO

31

Pno.

ra - do Vuel-vea-es-ta cu - na a dar-nos la paz So-mos tus pas - to - res

38

Pno.

va - mos ao - fre - cer - te tier - nas me - lo - dí - as de la na - vi - dad hasta la

DC

45

Pno.

En unas pajas humildes
Siendo Sol se acoge al hielo (bis)

Al niño que llora dicen
no más mi dulce consuelo (bis)

Serenád niño bendito
el Sol de tus ojos bellos (bis)



ANEXO III

Programa de mano del recital.

MUSICOS:
VANESSA FREIRE
 SOPRANO

PRISCILA URGILES
 MEZZOSOPRANO

MARCO SAULA
 PIANO

MÚSICO INVITADO
MAESTRO JHOFFRE MORA

UNIVERSIDAD DE CUENCA
 FACULTAD DE ARTES

RECITAL ILUSTRATIVO PREVIO
 A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
 MAGISTER EN PEGAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

“ MAESTROS DE CAPILLA EN LA CATEDRAL NUEVA DE CUENCA. EL REPERTORIO DE JHOFFRE HIDALGO MORA YANZA: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN”

AUTOR:
 LCDA. PRISCILA ALEXANDRA URGILÉS ENCALADA

DIRECTOR:
 MAGISTER ARLETTI MOLERO ROSA.

CUENCA 2015

REPERTORIO PARA EL RECITAL ILUSTRATIVO.

Misa del Corazón de María: Kyrie

Gloria
 Credo
 Sanctus
 Benedictus
 Agnus Dei

- Salve, Salve gran Señora. Melodía incaica.
- Bendita sea tu pureza. No registra compositor.
- Venid y vamos todos. Monseñor Costamagna
- Como prenda. Monseñor Costamagna
- Tierra madre. No registra compositor.
- Si yo te amo. Santo hermano Miguel.
- Morenica. Segundo L. Moreno.
- Entre pajitas y hielo. Joffre Mora.
- Ven pues Manuelito. Joffre Mora.

El presente recital tiene como objeto ilustrar la actividad que el Maestro Jhoffre Hidalgo Mora Yanza desarrollaba durante su labor como Maestro de Capilla en la Catedral nueva de La Inmaculada.

Se ha recopilado parte del archivo personal del Maestro Mora, el cual lo ponemos a su consideración en este programa.



Universidad de Cuenca

ANEXO IV

Misal de trabajo de Jhoffre Mora en latín.

ANEXO IV

Muestreo de Audios de las entrevistas.