

RESUMEN

El objetivo del presente artículo es realizar un estudio de la vida de la Comunidad Religiosa de las Madres Oblatas del Corazón de Jesús y María de la ciudad de Cuenca-Ecuador a finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, a través de una panorámica histórica y cronológica de las comunidades femeninas en el Ecuador y específicamente de la Congregación Oblata y de las madres que sobresalieron en el quehacer musical.

De igual manera, se realiza una exposición del Archivo Musical, a través de la selección de la obra Misa del Santísimo del compositor A. Pauta, a manera de estudio de caso. Finalmente se propone una edición crítica de esta obra.

Palabras clave: Congregación Oblata, Práctica musical, Edición crítica.

ABSTRACT

The objective of this article is to generate an approach to the life of the religious community of the Oblate Mothers of the Heart of Jesus and Mary from the city of Cuenca-Ecuador at the end of the 19th century and the first half of the 20th century, through an overview historical and chronological of the feminine communities in Ecuador and specifically of the Oblate Congregation and of the mothers who excelled in the musical chore.

In the same way, a study of the musical archive is carried out, through the selection of the work Misa del Santísimo by the composer A. Pauta, as a case study. Finally, a critical edition of this work is proposed.

Keywords: Oblate Congregation, Musical practice, Critical edition.

Congregación de las Madres Oblatas de Jesús y María, pertenecientes a Cuenca-Ecuador, finales del Siglo XIX y primera mitad del Siglo XX.

Archivo musical un estudio de caso: Edición crítica de la misa del Santísimo

Congregation of the Oblate Mothers of Jesus and Mary, belonging to Cuenca-Ecuador, end of the XIX century and first half of the 20th Century.

Musical archive a case study: Critical edition of the mass of the holy one

Pp. 12 a 43

**CONGREGACIÓN DE LAS MADRES OBLATAS DE JESÚS Y MARÍA,
PERTENECIENTES A CUENCA-ECUADOR, FINALES DEL SIGLO XIX Y
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.
ARCHIVO MUSICAL UN ESTUDIO DE CASO: EDICIÓN CRÍTICA DE
LA MISA DEL SANTÍSIMO**

CONGREGATION OF THE OBLATE MOTHERS OF JESUS AND MARY,
BELONGING TO CUENCA-ECUADOR, END OF THE XIX CENTURY AND
FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY.
MUSICAL ARCHIVE A CASE STUDY: CRITICAL EDITION OF THE MASS
OF THE HOLY ONE

*Dra. Arleti Molerio
Dra. Jimena Peñaherrera
Universidad de Cuenca
Ecuador**

INTRODUCCIÓN

A manera de contextualización del objeto de estudio, se hace necesario realizar un recorrido que contemple la formación de comunidades religiosas femeninas en Ecuador entre los siglos XVI hasta la mitad del XX. La primera *Congregación Oblata* fundada en Ecuador (Cuenca), es el tema que se desarrolla en el trabajo de investigación, por lo cual asume relevancia.

Los procesos de instauración y funcionamiento de los incipientes conventos femeninos en Hispano América- reflejan de manera muy similar lo ocurrido en Ecuador, las órdenes religiosas, las costumbres, el arte y la música se fueron trasladando progresivamente de convento a convento, sin duda, con nuevas incorporaciones acorde a la realidad social, cultural y tradiciones religiosas de cada ciudad.

* Correos electrónicos arletimol@hotmail.com y penaherreraw@ucuenca.edu.ec Artículo recibido el 23/7/2018 y aceptado por el comité editorial el 17/10/2018

A continuación, se describen brevemente las órdenes representativas que se expandieron a lo largo del territorio ecuatoriano y que fueron referente para la formación de otras comunidades religiosas femeninas, como las *Madres Oblatas del Corazón de Jesús y María*, fundada en la ciudad de Cuenca a finales del siglo XIX.

La primera comunidad femenina fundada en Ecuador, es la de las *Madres Concepcionistas*, orden que llega a Quito alrededor del año 1575, poco después de haber sido fundada en otras latitudes de Hispanoamérica. La misma queda constituida el 13 de enero de 1577, con el nombre de *Inmaculada Concepción de San Francisco de Quito*. Esta comunidad permaneció adscrita a los Franciscanos hasta 1587, año en el que pasó a pertenecer al ordinario. La vida conventual estaría conducida según la reglas y constituciones establecidas por Julio II, en 1511, para las *Conceptas de Toledo*¹. Poco a poco el convento fue creciendo; en 1609 cobijaba a más de 150 monjas de velo blanco y 450 mujeres seglares, donadas, sirvientas, esclavas, y recogidas². Puede mencionarse la presencia de actividades musicales, sobre la base de la fuente citada por el investigador Cadena³; en la misma, se menciona una cláusula quinta del testamento de Mariana Francisca de Jesús Torres⁴-cofundadora de las *Conceptas quiteñas*-, donde manifiesta que para mantener la vida del claustro, las Madres deberían tener acceso, tanto a elementos que desarrollen su vida en lo espiritual como en lo material:

“Deben saber todo lo que se refiere a su condición, ya que será imposible pensar en monjas ociosas, ignorantes e incapaces de desempeñarse debidamente en las labores propias de su sexo, como son: costuras, bordados, hilados en hilo, lienzo, lanas, pinturas, etc. Que no exista egoísmo para enseñar a todas de todo; así de generación en generación. Que no falten monjas dedicadas al culto divino en lo que se refiere al canto y música. Que jamás desempeñen estos menesteres los llamados Maestros de capilla, porque son ajenos a las intimidades divinas”⁵.

Las fuentes documentan, además, que para la realización de la práctica musical dentro del convento concepcionista, se utilizaban libros de música religiosa, enviados desde España por miembros de la *Real Familia*, al poseer esta, vínculos estrechos con las fundadoras. Sobre la base de estos antecedentes,

¹ Moreno Egas, Jorge (2001). “Monasterios femeninos en la Colonia”, *Historia de la Iglesia Católica en el Ecuador*: Tomo II, Quito: Abya-Yala, p. 710.

² Kennedy, Alexandra (1999). *Historia de la Inmaculada Concepción Cuenca-Ecuador, Cuarto Centenario 1599-1999*. Quito-Ecuador, p. 5.

³ Cfr: Cadena, 1987, pp. 155-156. En: Godoy, Mario (2012). *Módulo de la Historia de la Música del Ecuador*. Pontificia Universidad Católica, Quito.

⁴ Concepcionista conocida como Mariana de Jesús, destacada en la música, nacida en España en 1563. Sobrina de la primera Abadesa María Taboada. Dentro de su vida monacal ocupó los cargos de enfermera, proveedora, sacristana, tornera, vicaria de coro, y maestra de novicias.

⁵ Cfr: Cadena, 1987, pp. 155-156. En: Godoy, Mario (2012). *Módulo de la Historia...*

puede afirmarse que la madre fundadora propició la enseñanza de la música, el canto y la ejecución de instrumentos, tanto a las Madres que optaban por el claustro, como a las seglares que apoyaban la vida monacal. De esta manera, la música y su práctica salían de los espacios de clausura.

Posterior a esta fundación, las concepcionistas abren sus puertas en otras ciudades representativas del Ecuador durante la época colonial, lo cual obedecía al gran desarrollo político y económico de las mismas; de esta manera, la orden concepcionista se convierte en la de mayor influencia en el territorio. El 13 de junio de 1599 se crea en la ciudad de Cuenca, el *Monasterio de la Inmaculada Concepción*, bajo el pedido del Cabildo de la ciudad, autorizado el 25 de mayo con apoyo del Obispo Fray Luis López de Solís, quien envió a tres religiosas del Monasterio de Quito⁶. Doña Leonor Ordóñez⁷, realiza la donación de la casona que ocuparían las Concepcionistas; la única condición que puso la mencionada devota, fue que sus tres hijas solteras ingresaran en dicho Monasterio, entregando como dote, la casa y varios solares. Tomaron así, el estado religioso Jerónima, Ángela de Amendaña y Leonor Ordóñez, el 25 de julio de 1599⁸.

Progresivamente, varias jóvenes descendientes de españoles acaudalados se incorporaron al convento.⁹ El número inicial fue de veinte, aumentado esta cifra en el año 1609 a cuarenta. Como dato a considerar, sobre el número de personas que albergó dicho claustro, el Archivo Concepcionista de 1719, indica que el número de novicias ascendió a 199, sin contar otras personeras que ingresaban en el claustro como seglares, educandas, sirvientas y niñas que vivían dentro del mismo¹⁰.

Se fueron imponiendo las Reglas y Constituciones de la Orden¹¹ de forma progresiva, las mismas que debían ser acatadas y atendidas para el buen funcionamiento del Monasterio. Inicialmente estuvieron sujetas a la jurisdicción del Obispado de Quito, hasta que adquirieron su independencia con la erección del Obispado en Cuenca, expedido con *Real Cédula*, el 13 de junio de 1779, en Aranjuez.

La Congregación, estuvo estructurada con un orden de jerarquías que se presentaban de acuerdo con su importancia: abadesa, vicaria de coro, maestras de novicias, definidoras, secretaria, depositaria, sacristana, porteras, torneras,

⁶ Como abadesa Magdalena de San Juan, como vicaria Leonor de la Trinidad y por orden del Vicario General Catalina del Espíritu Santo.

⁷ Márquez, Ricardo (1933). **Cuenca, La ciudad Eucarística**. Quito: La prensa católica, p. 39.

⁸ Según consta en archivos conventuales.

⁹ Es importante destacar que, en esta época, la mujer dentro de la sociedad cumplía dos roles específicos: uno de esposa y madre, y el otro, la dedicación a la vida religiosa.

¹⁰ Datos tomados del Libro de Profesiones ubicado en el Archivo del Monasterio Concepcionista.

¹¹ Dictadas por el Papa Julio II.

escuchas, coreras, graneras, refileteras, provisoras, panaderas, enfermeras y celadoras. Cada una de las fieles que ingresaban al convento, debían ser mayores de 12 años y contar con el voto de aprobación del total de las religiosas, provenir de familias católicas, libres de dudas y de herejías, no estar ligadas al matrimonio y gozar de buena salud¹². Las familias por su parte, debían estar en condiciones de ofrecer una buena dote; además de acogerse a las reglamentaciones de la orden, serían veladas por la Abadesa y las Discretas de la comunidad. Estas eran elegidas cada tres años y no podían durar más de tres períodos seguidos¹³.

La subsistencia del Monasterio y sus propiedades, estuvieron financiadas con las dotes de las novicias, los apoyos económicos de sus fieles y los estipulados por ley.

Uno de los ejes más importantes de la comunidad -como en la mayoría de las órdenes religiosas- fue la oración; esta estuvo presente durante todo momento de forma obligatoria, para ello estaban repartidos de acuerdo a los tiempos que marca la Iglesia Católica¹⁴: maitines, laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas. De esta manera, quedaba instaurado el *Monasterio de las Madres Conceptas*, generando los primeros íconos de creación de comunidades religiosas femeninas en la ciudad.

Paralelamente a la intervención arquitectónica -que se realizó a partir de 1800, hasta los primeros años del siglo XX-, comienza un proceso de selección, registro de documentación y conservación de las valiosas piezas que constituyen los fondos del actual *Museo de las Conceptas*, las mismas que fueron reunidas paulatinamente en el transcurso de más de cuatrocientos años.

Dentro de su participación activa en la sociedad, las Madres Concepcionistas han generado un aporte cultural de vital importancia para la ciudad. Sin duda, dentro del *Monasterio de las Conceptas* existieron manifestaciones musicales-religiosas, de cuyas prácticas lastimosamente no se tienen estudios, ni referentes archivísticos que puedan mostrar el tipo de música generada; sin embargo, según¹⁵ Lloret Bastidas, es posible relacionar la presencia de música vocal, a través de la participación del Coro en la liturgia, acompañado del órgano que aún se conserva.

¹² AHMC/C, 1-1: fol.2 (Regla, 1639, y constituciones generales, 1817).

¹³ Lloret Bastidas, Gustavo (2009). *Museo de las Conceptas: Un testimonio histórico*. Cuenca, p. 33.

¹⁴ San Benito denominó a estas horas de rezo *Horas Canónicas*, y así se haría desde el siglo VI; dicho nombre proviene de las órdenes y normas o cánones de la iglesia del medioevo. Durante esa época se organizó el sistema de horas centralizando su uso, principalmente en los monasterios benedictinos. Estas se dividían en horas menores y mayores. Casares, José. (2010). *Las horas canónicas*. <http://www.atril.org/calendario/las-horas-canonicas>. Consultado el 20 de octubre de 2013.

¹⁵ Lloret (2009). *Museo de las Conceptas...*

Otras de las comunidades femeninas destacadas, es la denominada Santa Catalina de Siena, fundada en el año de 1592, por iniciativa de doña María de Siliceo; posteriormente se puede mencionar a las madres *Clarisas o de Santa Clara*, congregación fundada en 1596 por doña Francisca de la Cueva, bajo el apoyo de los franciscanos y la advocación de Santa Clara de Asís. Todas estas congregaciones se instauraron en la ciudad de Quito.

De igual manera, otra congregación femenina es la del *Monasterio de las Carmelitas*. Varios procesos motivaron su fundación; entre estos, se puede citar el interés y las gestiones realizadas por el Obispo Don Agustín Ugarte y Saravia¹⁶, quien sentía gran admiración por Santa Teresa y tenía como anhelo, la creación del Monasterio en la ciudad de Quito.

Tres fueron las fundadoras de dicho Convento Carmelita en la capital quiteña, sus nombres son: María de San Agustín (sobrina del Obispo Ugarte), Paula de Jesús María y Bernardita de Jesús María, quienes llegaron a la capital el 4 de febrero de 1653, iniciando así la vida conventual. Pocos años después se extiende esta comunidad a la Ciudad de Cuenca; el 25 de noviembre de 1679 se concede en la corte de Madrid, la Real Cédula que autorizó la Fundación Carmelitana. En julio de 1682 salieron de Quito cuatro fundadoras y tres novicias, a extender el *Carmelo de Santa Teresa de Ávila* en nuevos territorios, donde les esperaban con gran ilusión, los moradores de la ciudad y las jóvenes doncellas. Las Carmelitas llegan a Cuenca y se encuentran con un convento ya construido, en un solar donado por Pedro Hurtado de Tapia ubicado en la esquina de la Plaza Mayor, contando con una huerta, un salón grande para la Capilla y una puerta a la calle. En agosto de 1682 se inicia la verdadera vida de clausura de la comunidad¹⁷.

Las *Madres Carmelitas* han dedicado más de cuatro siglos a la devoción a Dios y a María¹⁸, en la ciudad de Cuenca. Se han caracterizado, además, por conservar desde la época de la colonia un gran acervo cultural, representado por sus esculturas, documentos, libros, pinturas y murales. Dentro de las artes también se cita la actividad musical que siempre se desarrolló en este Monasterio; fue habitual el Coro en las Misas de la iglesia, acompañadas de un órgano que data del siglo XVII.

¹⁶ Décimo Obispo de Quito. González Suárez, Federico (1893). **Historia general de la República del Ecuador 1844-1917**. Tomo cuarto. Quito: Imprenta del Clero.

¹⁷ García, Lorenzo; Arízaga, Dora; Cordero, Juan; López, René; Cordero, Luis; Cuesta, José y Eduardo Martínez (1986). **El Monasterio del Carmen de la Asunción**. Cuenca; Edición del Banco Central del Ecuador y Centro de Investigaciones y Cultura, pp. 18-19.

¹⁸ Esta devoción se demuestra también en sus prácticas como el rezo del Santo Rosario, los cánticos de la Salve, Novenas solemnísimas de la Santísima Virgen del Carmen, Quincenario de la Asunción, de la Concepción Inmaculada de María, la difusión del Santo Escapulario, entre otros.

Se ha realizado una investigación preliminar del archivo musical que se conserva en el Claustro de las Carmelitas, documentando partituras de finales de siglo XIX e inicios del XX de la música que se presume, fuera practicada en la comunidad, sin embargo, no se ha podido recabar información de épocas pasadas, a sabiendas de que su constitución como congregación data del siglo XVII¹⁹.

Otros conventos fundados en el siglo XIX e inicios del XX, que merecen ser mencionados son, el de Santa Mariana de Jesús, fundado en 1873 en Quito por devoción a *Santa Mariana de Jesús*, conocido como: *Azucena de Quito*, y las religiosas franciscanas, llamadas *Misioneras de la Inmaculada*, fundadas en el año de 1901 con el ideal de reparar los acontecimientos suscitados durante el liberalismo en Ecuador²⁰.

Además de las dos congregaciones claustrales de *Concepcionistas y Carmelitas* desarrolladas en la ciudad de Cuenca, se pueden nombrar las *Marianitas, Franciscanas, Salesianas*, que fueron instauradas desde la primera mitad del siglo XX, y un énfasis especial a la primera Congregación femenina fundada con sede en Cuenca, denominada *Congregación Oblata*, objeto de estudio del presente artículo.

Si bien estas congregaciones han sido descritas por varios investigadores en lo referido al devenir histórico y sus obras artísticas, -especialmente las pictóricas y escultóricas-, no se encuentra hasta la fecha ningún trabajo que exponga a profundidad las manifestaciones musicales desarrolladas en claustros y conventos a lo largo del período colonial e incluso, en el siglo XX. La extensión del tema, y su amplitud de los diferentes ejes investigativos sobre el mismo, motivan a realizar esta indagación, que debe ser entendida como una síntesis a ser ampliada.

Existe conocimiento y certeza de que la tradición musical religiosa se efectuaba preferentemente a través de la transmisión oral, también se pueden encontrar documentos recuperados -partituras, *particellas* y otros archivos escritos- que ofrecen testimonio de un repertorio vigente y de una práctica subyacente al interior de la vida de las comunidades religiosas, que prestaban interés a la enseñanza y permanencia de formación musical dentro de sus actividades conventuales.

¹⁹ La actual Madre Portera de la Comunidad Carmelita, ha facilitado a las investigadoras fotocopias de partituras del archivo, sin embargo, estas han sido seleccionadas según el criterio de la madre, y no ha existido una intervención directa al repositorio.

²⁰ Muñoz, Eduardo (2005). "Fundaciones de Comunidades Religiosas Ecuatorianas", **Historia de la Iglesia Católica en el Ecuador, Tomo V**. Quito: Abya Yala, pp. 2717-2719.

El objetivo principal de la investigación, propone una contextualización de la *Congregación de las Madres Oblatas* y de su Archivo Musical, tomando como ejemplo la edición crítica de la *Misa del Santísimo*, obra que ha sido seleccionada por ser uno de los géneros de mayor envergadura dentro del repertorio recuperado, pertenecer a un compositor local y además encontrarse en un buen estado.

Cabe señalar que este archivo musical, ha sido reconstruido y catalogado²¹ en una investigación previa²², en esta fase se trabajó en recopilar, catalogar y analizar la práctica musical que realizaban las *Madres Oblatas* dentro del contexto litúrgico y religioso desde sus inicios hasta la primera mitad del siglo XX.

La metodología desarrollada es cualitativa, y se expone en las siguientes fases:

En la primera fase, se describe la *Congregación Oblata*, el posicionamiento del Archivo Musical a finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, dentro del actual *Complejo Patrimonial de Todos Santos*, así como se destacan las madres que estuvieron a cargo de esta Congregación en dicha época, las cuales representaron el quehacer musical.

La segunda fase exhibe los fundamentos teóricos que permiten generar un análisis de la *Misa del Santísimo*, para presentar finalmente una edición crítica para formato de voces y melodio²³

Como elemento relevante, es posible mencionar que gran parte de las fuentes consultadas -textos impresos o mecanografiados- se pueden localizar dentro del *Archivo del Complejo Patrimonial de Todos Santos*, el mismo que ha sido proporcionado a las investigadoras, y no está disponible para consultas abiertas. De igual manera, las partituras que constituyen actualmente el Archivo Musical, -si bien son transcripciones realizadas por las Madres de la Comunidad o por maestros músicos-, son documentos que en su mayoría no se pueden localizar en otros archivos de la ciudad, por lo cual, la recuperación y reconstrucción de las mismas, constituye una primera publicación de las obras.

²¹ Se puede tener acceso a la catalogación en la siguiente dirección: www.archivomusicaloblatas.com.

²² Peñaherrera, Jimena (2016). *Historia de la música sacra, litúrgica y religiosa de la Iglesia de Todos Santos: Congregación de las Madres Oblatas de la Ciudad de Cuenca a finales del siglo XIX y primeras seis décadas del siglo XX*. Tesis para optar por el grado de Doctora en Música, Universidad Católica de Santa María de los Buenos Aires.

²³ Dentro de la Congregación Oblata se evidencia la utilización de un armonio denominado por la Congregación como *melodio*.

POSICIONAMIENTO DE LA CONGREGACIÓN DE LAS MADRES OBLATAS DEL CORAZÓN DE JESÚS Y MARÍA EN LA CIUDAD DE CUENCA-ECUADOR

Dentro de la ciudad de Cuenca, también conocida con *Santa Ana de los Cuatro Ríos*, situada a 448 kilómetros al Sur de Quito, se encuentra ubicada la *Congregación de las Madres Oblatas del Corazón de Jesús y María*, fundada en el año de 1892, por el padre Julio Matovelle²⁴. Originada como una extensión de los postulados de los padres Oblatos²⁵, estas dos congregaciones tiene su origen en esta ciudad, y desde ella se extienden dentro del Ecuador.

La Congregación está posicionada en el barrio de *Todos Santos*²⁶, conformada por la Casa Conventual, la Escuela y la *Iglesia de Todos Santos*. Fundamentado en un proyecto de restauración del denominado *Complejo Patrimonial de Todos Santos*²⁷, se ha generado una nueva estructura y mirada del pasado para consolidar su presente; se intenta revalorizar las tradiciones culinarias, gastronómicas, educativas, artísticas y religiosas, y es en dicho contexto, donde se inserta esta nueva etapa de reconstrucción sonora del Archivo Musical.

²⁴ Sacerdote Cuencano nacido el 8 de septiembre de 1852, fallece el 18 de junio de 1929; hombre polifacético abogado, político, y literario; al terminar la escuela, ingresa al Colegio Seminario, regentado por los Jesuitas, quienes fueron sus mentores. A la edad de 18 años pertenece a la *Congregación de la Anunciata* (esta hace referencia a las prédicas de la *Congregación de las Hermanas Dominicas de la Anunciata*, fundada en agosto de 1856 por el Padre Francisco Coll; la misma se enmarca en la anunciación del Ángel a María, no solo como la madre que gestará al hijo de Dios, sino la madre que le acompañará durante toda su vida). Se ordena como sacerdote en el año de 1880. Fundador de las Congregaciones masculinas y femeninas de los Oblatos en el Ecuador, 1884 y 1892 respectivamente. Vega, Tomás (1952). **A la memoria del Reverendísimo Señor Doctor Don José Julio María Matovelle, en el primer centenario de su nacimiento, 1852-1952**. Cuenca: (s.n.), pp.16-27.

²⁵ La Congregación de Sacerdotes del *Amor divino*, obtiene su aprobación transitoria de funcionamiento, el 17 de septiembre de 1884, sus bases fueron aprobadas el 6 de octubre del mismo año. Nace de la mano del padre Julio Matovelle, el padre Adolfo Corral, Manuel de Jesús Arriaga y el padre Adolfo Bravo. Su funcionamiento y obras se inician en la parroquia de Azogues, donde fundan, para los caballeros, la *Conferencia de San Vicente de Paúl*; para los obreros la *Congregación de San José*; para las madres de familia, la *Cofradía del Rosario*; para las señorías, la *Asociación de Hijas de María*, y para los indios, la *Cofradía de Burgos*; los domingos se dedican a enseñar el catecismo a los niños, atendiendo de esta manera a la toda la población. Con estos antecedentes, el Obispo de la época Miguel León, quien inicialmente no aprobaba dicha fundación, se siente motivado por las obras de los mencionados sacerdotes y presta todo su apoyo, para que trasladen su Congregación a la ciudad de Cuenca. De esta manera, en el mes de septiembre de 1887, los establece canónicamente como Congregación Religiosa Diocesana, con todos sus derechos y privilegios. Se instauran en el convento de la Merced y junto a la iglesia del mismo nombre, que es entregada por el prelado. Se convierten en un referente de virtudes religiosas, que se ve reflejado posteriormente en la fundación de la Congregación femenina de las Madres Oblatas. Moreno, Vicent (1952). **El Camino de un Asceta. Julio María Matovelle. En el centenario de su nacimiento 1852-1952**. Cuenca: Editorial Amazonas, pp. 53-63. Matovelle, Julio (1943). **Memorias y Documentos de las Congregaciones religiosas de Sacerdotes Oblatos y Hermanas Oblatas de los Corazones Santísimos de Jesús y María**. Quito: Imprenta del Clero, pp. 44-48, 55-111.

²⁶ La erección de esta parroquia, se realiza el 9 de abril de 1885, el auto de erección fue emitido por el Obispo Miguel León y aprobado por el gobernador. La administración estuvo a cargo del padre Rafael Vargas.

²⁷ "Misión: Somos un Complejo Patrimonial ubicado en Cuenca (Ecuador-Sudamérica) que involucra la historia, la tradición, la religiosidad y la cultura de *Cuenca Santa Ana de los cuatro Ríos*, abriendo una ventana que conjugue el pasado y el presente, por medio de la puesta de valor de cada uno de nuestros espacios. Visión: Ser un ícono histórico, cultural y educativo; reconocido a nivel nacional e internacional, de la Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad, donde se pueda sentir la simbiosis del tiempo". *Complejo Patrimonial Todos Santos*, en formato de diapositivas, Cuenca, [s.n.], 2012.



Ilustración 1: Foto de la fachada de la iglesia de Todos Santos de las Madres Oblatas, parte delantera de la casa conventual. Tomada del Archivo fotográfico de la Congregación de las Oblatas, Cuenca, 2014.

El papel que han desempeñado las congregaciones religiosas, a lo largo de la historia de Latinoamérica y -dentro del Ecuador específicamente-, constituyen un punto de referencia importante para la difusión, recolección, y enseñanza de la música, y este es el caso de la *Congregación Oblata*, donde se desarrolló fundamentalmente la música vocal y tuvo su reconocimiento a lo largo de la historia por sus afamados coros y Madres cantoras. Testimonio de esta actividad se ha ido develando, a través del trabajo con los diferentes archivos musicales.



Ilustración 2: Fotografía de las Madres Oblatas, practicando el canto acompañadas de un armonio. Tomada del archivo fotográfico del Complejo Patrimonial de Todos Santos, 2014.

Volviendo a la *Congregación Oblata* de Cuenca, se ha podido reconstruir una síntesis de las Madres Superiores, que estuvieron liderando la comunidad desde su creación y sus aportes relevantes, dentro de la misma:

Nombre de la Superiora General	Años en los que desempeñó el cargo	Datos relevantes
Reverenda Madre Amalia Urigüen	1894-1921	Cofundadora y primera Superiora de la Congregación Oblata en la ciudad de Cuenca.
Reverenda Madre Angélica Corral	1921-1930	Restauración de la iglesia de Todos Santos, inaugurada en 1924, apoyó el trabajo del coro de la iglesia, formado por las Madres Oblatas.
Reverenda Madre Amalia Urigüen	1930-1942	Crecimiento y consolidación de la Congregación. Fundó tres casas en Quito, Charasol y Cañar.
Reverenda Madre Josefa Iñiguez	1942-1948	Gestionó la aprobación Arquidiocesana de las Constituciones del Instituto. Benefactora de la devoción de la Santísima Niña María, al Señor de la Columna; y a todas las festividades religiosas de Todos Santos.
Reverenda Madre Leticia de Jesús Céleri	1948-1960	En su mandato, apoyó a la educación, obtuvo el "Decretum Laudis" el 25 de julio de 1957.
Reverenda Madre Filomena María Cordero	1960-1971	Madre Superiora, oriunda de Azogues, quien se destacó en la música por una voz valiosa; además cumplió una práctica de todas las virtudes y el cumplimiento de sus compromisos religiosos. Apoyó la formación de docentes y de las postulantes en el Colegio Corazón de María. En el año de 1963, crea la Casa Generalicia ubicada en la calle Tomás Ordóñez.

Tabla 1: Superiores que estuvieron a cargo de la Congregación Oblata desde su constitución, hasta la primera mitad del siglo XX.

MADRES OBLATAS, DESTACADAS POR SU APORTE A LA PRÁCTICA MUSICAL DE LA COMUNIDAD

Sin duda alguna, la *Congregación Oblata del Corazón de Jesús y María*, nació con la música. Se conoce que el padre fundador Julio Matovelle, -dentro de la formación de las Oblatas-, impulsó también la enseñanza de las actividades artísticas; entre ellas, el aprendizaje musical como el canto o la ejecución de instrumentos, principalmente de teclado. Teniendo como iniciadores en el canto

y en la música a los padres Oblatos, podemos destacar el nombre del padre Virgilio Maldonado²⁸.

Otro referente de gran importancia en el desarrollo musical fue el maestro de capilla de la iglesia de la Merced, Jesús Orellana²⁹; el mismo que apoyó constantemente a las religiosas, contribuyendo a destacar de entre las profesas, a las cantoras Oblatas, además de instruir en el aprendizaje del canto y el teclado³⁰. Las Madres iniciaban su labor musical junto a la actividad religiosa.

Se registra como primer dato histórico, la existencia de un coro formado por cinco religiosas y una novicia a partir de 1899, ellas actuaron por primera vez en la natividad, con villancicos y algunos instrumentos apropiados para la fecha, y a la llegada del nuevo año 1900 se presentan con la *Misa en Re* de la cual no existen referencias de su autor³¹. De igual manera, se tiene testimonio que en el año de 1914, el capellán Juan de Dios Landívar, proveyó de un *melodio de transporte* y de un *harmonio* a las *Madres Oblatas*, con la finalidad de que las celebraciones fueran acompañadas de un instrumento musical³².

Posteriormente, a la salida del maestro de capilla Jesús Orellana, se hace cargo de la música y el canto la Hermana Josefina Moreno nacida en Paute el 1 de agosto de 1880, educada por las Madres Oblatas. Su deseo y ejemplo de vida, le hizo pertenecer a temprana edad a la Congregación Oblata, y el 1 de diciembre de 1896 inició su noviciado. Su profesión temporal la realiza el 8 de diciembre de 1896 y su profesión perpetua, el 10 de septiembre de 1921³³. Se conoce que tocaba el *melodio* y cantaba en la iglesia de *Todos Santos*. Sus conocimientos musicales sirvieron para la preparación y acompañamiento de las voces Oblatas y su labor la realizó en el cantón Biblián y parroquias como la de *Todos Santos* y Bellavista, convirtiéndose estos en los centros principales de su fecundo apostolado³⁴.

²⁸ Padre Oblato, que apoyó a la naciente comunidad religiosa junto a Matovelle. Posteriormente fue Administrador Apostólico de la ciudad de Portoviejo-Ecuador. Arias, José (2010). *Añoranzas de la Casa Madre*. Cuenca: (s.n.), p. 173.

²⁹ Conocido como *Jesúsito Orellana*, señor de todos los coros, maestro de capilla de la iglesia de la Merced y músico que apoyó a la iglesia colonial de Todos Santos. Se conoce que se rodeó de los grandes maestros de capilla del siglo XIX y aprendió de ellos, como Miguel Morocho. Se le reconoce como copista de música de diversos géneros, y en especial de música religiosa como marchas de iglesia, misas, canciones, música orquestal; se destacan dentro de su repertorio, obras de Monseñor Santiago Costamagna, Monseñor Juan Cagliero, padre Crespi, notándose la influencia de los Salesianos. Dentro de su repertorio podemos encontrar copias de obras de maestros europeos como Haydn, Rossini, Bellini, entre otros. Astudillo, José (1956). *Dedos y Labios Apolíneos*. Cuenca: Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, p. 65-66.

³⁰ Nieto, Clorinda (2001). *Una Historia de Oblación*. Quito: Primera Edición. Tomo I. p. 97

³¹ Nieto (2001). *Una Historia de Oblación...*, p. 97

³² Arias (2010). *Añoranzas de la...*, p. 44.

³³ Corral, Angélica (s/f). *Rosas y Azucenas*. (Texto mecanografiado ubicado en la Biblioteca de la Congregación Oblata). Cuenca, p. 158.

³⁴ En el año de 1906 reemplazó a la Madre Micaela Iñiguez, tanto en la escuela *San Miguel* como en la música y el canto en la iglesia de *Todos Santos*. Corral (s.f). *Rosas y...*, p. 62.

Otra de las Madres que se destacó en el acompañamiento del canto a través del piano, fue Filomena Abad, nacida el 1 de mayo de 1854, en Azogues. Su madre, Doña Antonia Abad, le proporcionó una educación de calidad, impulsando siempre desde la niñez un alma misionera y de piedad cristiana. Perteneció a la Congregación de las Hijas de María en el año 1884. Pasados dos años de esta fundación, se convirtió a la *Congregación del Divino Amor*, continuó obedeciendo el nuevo reglamento y practicando incluso, -aunque sin votos- las virtudes de obediencia, pobreza y castidad. Estos acontecimientos, y la creación definitiva en 1893 de la Congregación Oblata en Cuenca, le impulsa a continuar su camino religioso junto al Padre Matovelle; ingresa el 23 de septiembre de 1893 a la comunidad, realiza sus votos temporales el 25 de enero de 1895 y sus votos perpetuos el 27 de septiembre de 1911. Trabajó siempre por su comunidad, especialmente en la Casa de Biblián, hasta los 70 años de edad, y posteriormente se mantuvo en la Casa Central de Cuenca hasta su fallecimiento producido el 27 de abril de 1955³⁵.

Una de las principales Madres que se destacaron por su voz y dotes musicales fue Rosa María Iñiguez (hermana de las cofundadoras Josefa y Micaela Iñiguez)³⁶. Realiza su profesión de votos temporales el 16 de septiembre de 1899 y los votos perpetuos el 8 de septiembre de 1927. Fue conocida como la maestra cantora de las Oblatas y alumna del destacado maestro organista de la época, Luis Pauta Rodríguez³⁷. Varios de los textos, tanto impresos como algunos libros de recopilación de manuscritos del Archivo Musical de la Congregación Oblata, pertenecen a la mencionada Madre.

A la Madre María Rosa Iñiguez se le atribuye la composición de algunas obras, entre las que podemos mencionar *Misa a la Niña María*³⁸ y un *Himno a Cristo Rey*³⁹. Dentro del Archivo Musical, hemos encontrado la *Misa a María*, llamada: *Misa de la Natividad de la Virgen Santísima a dos voces*, revisada por Luis Pauta, profesor de la Hermana Rosa María.

También puede destacarse que, en su primera hoja, se encuentra a lápiz la

³⁵ Corral (s/f). *Rosas y ...*, p. 124.

³⁶ Arias (2010). *Añoranzas de la Casa Madre ...*, p. 173.

³⁷ Nace en Cuenca el 9 de enero de 1858 y muere el 18 de abril de 1945. Compositor y pianista hijo del reconocido músico Ascencio Pauta, pero debido a múltiples viajes de su padre creció en la casa de su tío José María Rodríguez, gran músico de reconocida trayectoria. A Luis Pauta se le conoce como maestro de capilla de la iglesia de *San Alfonso y Santo Domingo*, presenta un gran número de obras compuestas de música religiosa; además, fue reconocido por sus dotes de maestro copista e incluso improvisaba en otros instrumentos como la flauta. Guerrero, Pablo (2004-2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Quito: Tomo II. pp. 1098-1099.

³⁸ Se presume que esta Misa es la que reposa en el archivo de la *Congregación Oblata* con el nombre de: *Misa de la Natividad de la Santísima Virgen*, y que ha sido revisada por Luis Pauta el 8 de septiembre de 1926, como consta en el manuscrito, además en la primera hoja antes de la carátula, se presenta escrito a lápiz: *A la niña María*.

³⁹ Arias (2010). *Añoranzas de la Casa Madre...*, p. 174.

denominación de la obra como *Misa a la Niña María*, por lo cual se presume sea de su autoría.

A dicha Oblata, le acompañaban las Madres Amparo de la Cruz Calderón y Julia Carpio. Se conoce que sus habilidades musicales les permitían acompañar los cánticos en los Jubileos, además de sus voces, con instrumentos como el tambor, pandereta y el triángulo.

De acuerdo con las palabras de la Madre Cecilia Muñoz⁴⁰, podemos ratificar el sitio que ocupó la actividad musical para la Madre Rosa María Iñiguez, durante su vida dedicada a la Congregación:

“Cuando yo entré en la Congregación, que fue en el año 1945, y apenas tenía 15 años...encontré aquí a una religiosa que se había dedicado a la música, aprendió -seguramente con algún buen maestro-, porque tocaba muy lindo el órgano, el armonio y un aparato que tenían en el coro, que los fuelles tenían que abrirlos, no sé cómo se llamó ese instrumento era una especie de órgano con diferente forma de tratarle. Entonces con ella yo aprendí la música religiosa que acostumbraban cantar aquí en la comunidad, era estricta, era una mujer que no dejaba pasar una nota disonante; de allí que seleccionaba a las Hermanas para formar su coro. En ese tiempo el coro de las Oblatas tenía un prestigio enorme aquí en la ciudad de Cuenca, porque había voces muy lindas, unas voces que no se repiten, entonces formábamos el coro, y había en la Navidad, la Navidad era una fiesta muy linda nuestra iglesia era siempre repleta, y la gente decía que venía más por oír el Coro de las Hermanas. Luego los jubileos, así mismo, aunque ya no estábamos aquí, porque nos habían dispersado por las escuelas de los cantones, pero nos llamaban para que otra vez el grupo se formara y cantáramos los jubileos, así como la semana santa. Era de renombre en Cuenca, las Tres horas de Todos Santos, por los coros, y todo ensayado por la Madre María Rosa Iñiguez. Hermana de dos de las fundadoras, después de un tiempo tuvo que haber entrado la tercera hermanita y la dedicaron exclusivamente a la música, yo que conozca no se ha dedicado a la docencia, sólo a la música. Desde cuando ella falleció nos dispersamos, a mí me tocó ir a trabajar en Quito, cuando regresé la Madre María Rosa había muerto”.⁴¹

La Madre Teresa de Jesús Jarrín nacida en el pueblo de Paute el 10 de abril de 1887, hija de Vicente Jarrín y Elena Vallejo, vivió guiada por la fe religiosa en su escuela Oblata. Ingresó al noviciado el 16 de septiembre de 1901, realizó la toma de hábitos el 18 de marzo de 1902, y su primera profesión de votos temporales se efectuó el 15 de julio de 1903, en manos del Reverendo Padre Virgilio Maldonado. Se destacó en la música por su voz, se reconoce en ella

⁴⁰ Hermana que proporcionó información sobre el desarrollo musical en la Congregación Oblata.

⁴¹ Peñaherrera, Jimena (2012) “Entrevista realizada a la Madre Cecilia Muñoz, en la Congregación Oblata de Todos Santos”. Cuenca, 20 de octubre.

una dedicación exclusiva a los fines de la comunidad, siempre silenciosa y obediente, pero muy ágil en los quehaceres que le encomendaban. Por su voz extraordinaria, se le reconoce como una de las principales cantoras religiosas de la época, destacándose en el coro de las Oblatas. Devota del Santísimo Sacramento y principalmente, de la Santísima Virgen a quien la honraba además de la oración, con canciones, principalmente en el mes de María. Esta Hermana vivió muy poco tiempo en la Congregación; en el mes de noviembre de 1906 se le detectó un tumor y un año más tarde, se produce el fallecimiento el 17 de septiembre de 1907; su lecho de muerte se preparó como un pequeño santuario, con flores y adornos, y el Santísimo Sacramento de la iglesia de *Todos Santos* fue trasladado hasta la enfermería donde se encontraba la Hermana. Este acto se dio en medio del canto, de himnos y salmos para administrar el Sagrado Viático a la enferma y antes de su muerte, entonó el *Stabat Mater*, se le administraron además sus votos de profesión perpetuos, siguiendo el rito de la institución; se conoce que pronunció sus votos con voz clara y precisa, como fue su vocación⁴².

Otra de las Madres destacadas en la escritura musical, fue Magdalena de la Cruz Basth nacida en la ciudad de Guayaquil en el año 1896; hija de padres protestantes de origen francés, quedó huérfana a temprana edad y fue educada por su madrina en el Colegio de las Hermanas de la Providencias en la ciudad de Quito, quien tuvo además una voz prodigiosa. Decidió dedicarse a la vida religiosa y pretendía pertenecer a una comunidad donde se venere al Sagrado Corazón de Jesús; de esa manera, Sor Dorotea, religiosa de las Hermanas de la Providencia, propicia un acercamiento al Padre Adolfo Corral y a la Comunidad Oblata del pueblo de Biblián, ubicado en la provincia del Cañar. Ingres a la comunidad el 16 de noviembre de 1901, contando con 25 años de edad, y al año siguiente, el 8 de marzo de 1902, vistió su hábito religioso de Hermana Oblata. Se destacó por su conocimiento cultural y gran talento vocal, con el que entonaba las canciones de la Congregación. Emite sus votos temporales el 15 de julio de 1903. A poco tiempo de este acto, integra el personal docente para una fundación de una escuela en el pueblo de Girón en 1905; en 1912 pasa al pueblo de Déleg con las mismas funciones y posteriormente regresa a la Casa Central. Realizó sus votos perpetuos el 27 de septiembre de 1909, fallece en 1920⁴³.

Otro nombre a destacar en la actividad musical, es el de Amparo de la Cruz Calderón, nacida el 2 de mayo de 1877 en la ciudad de Cuenca, hija de la familia Calderón Ruilova. Encontró su vocación religiosa a través de la inscripción en la *Congregación de las Hijas de María*, donde conoció la voluntad divina, y le impulsó a seguir su camino posterior en la Congregación Oblata. Ingres a el 26 de octubre de 1887 y realiza sus votos temporales el 23 de abril de 1889. Meses después,

⁴² Corral (s/f). *Rosas y Azucenas...*, pp. 83-97.

⁴³ Corral (s/f). *Rosas y Azucenas...*, pp. 100-101.

ingresa como maestra en la Casa de Paute, posteriormente Biblián y Déleg; estas actividades las realizó desde 1899 hasta 1926. A intervalos trabajó en la Casa Central de Cuenca, para desempeñarse como maestra de coro en la iglesia y en la comunidad. De esta manera, apoyó sin duda el desarrollo musical Oblato. Se conoce también, que participaba con su voz en el canto de las solemnidades, sobre todo en las fiestas de los Jubileos y tocaba adicionalmente el *melodio* y la flauta. A partir de 1926, junto a la Hermana Virginia Urigüen, la Madre Amparo apoyó el trabajo de la reconstrucción del templo de *Todos Santos*. Las fuentes documentales describen que era una Hermana que se caracterizaba por su alegría e humildad, animando a su comunidad con el canto humorístico en los recreos. Realizó sus votos perpetuos el 8 de septiembre de 1927, y fallece el 8 de noviembre de 1928, debido a un tumor cerebral⁴⁴.

En el año 1918, al realizarse la ampliación de las edificaciones de las Oblatas, se consigue mejorar el salón contiguo al locutorio, donde las Madres y las alumnas podían hacer sus prácticas musicales, pues se tiene conocimiento que en ese espacio se colocó un piano, destinado a dichas actividades. En este momento se destacaron en el estudio de la música las siguientes Hermanas: Teresa Córdova, Julia María Carpio, Zoila Crespo, Elina González, María de Jesús Durán, Clorinda Nieto Ortega y Filomena Cordero⁴⁵.

Teresa Córdova, nacida en el año 1890 en la ciudad de Cuenca, hija del Señor José María Córdova Cobos y Delfina León Cobos, fue cantora. Su educación la recibió en el plantel de las *Hermanas de la Caridad, Hermanas Dominicas* y posteriormente, en el de las Oblatas, donde toma la decisión de pertenecer a dicha comunidad. Con licencia de sus padres, ingresa en el año de 1911, y el 17 de noviembre del mismo año viste su hábito; el primero de enero de 1913 realiza sus votos temporales. Demostró siempre un espíritu de lucha en beneficio de su comunidad, pasó por diferentes casas, especialmente en la Casa de Biblián. A finales del año 1935, fue designada a trabajar en uno de los rincones del campo de la provincia del Pichincha, donde muere de fiebre tifoidea el 16 de abril de 1936⁴⁶.

Julia María Carpio, nacida en Biblián, el 8 de agosto de 1891, hija de Manuel Carpio y Regina Sarmiento, estudió en la escuela Oblata, y pronto se destacó como estudiante por su habilidad en las labores manuales y en la música. A los 16 años sintió vocación religiosa, y fue admitida en la Congregación en 1907. Fue designada a la Casa de Paute, en calidad de aspirante. En 1908, se quedó en la Casa Central para recibir su preparación pedagógica al apostolado. El

⁴⁴ Corral (s/f). *Rosas y Azucenas...*, pp. 105-106.

⁴⁵ Corral (s/f). *Rosas y Azucenas...*, p. 106.

⁴⁶ Corral (s/f). *Rosas y Azucenas...*, pp. 107-108.

26 de agosto de 1911 recibió la insignia del apostolado, e ingresó al noviciado el 9 de diciembre del mismo año; realiza sus votos temporales el 20 de enero de 1913. En vista de sus notables dotes musicales, la dedicaron al aprendizaje del armonio y del violín, formando, con otras madres, un conjunto, con el cual participaba en las festividades religiosas en el templo o en pequeños festivales dentro de la comunidad. La Hermana se integró como docente en la casa de Déleg entre 1914-1917, tiempo después fue designada a la Casa de Paute y, luego debido a un malestar hepático, quedó al descanso en la casa Central. En el ámbito musical rendía culto a la gloria de Dios y a la Virgen, a través de la interpretación del violín, armonio o su voz. Recibió sus votos perpetuos el 8 de septiembre de 1927, y después de sufrir una grave enfermedad, fallece el día 5 de junio de 1938, en la ciudad de Cuenca⁴⁷.

Otras de las Hermanas destacadas en la música fue Zoila Crespo, quien realiza sus votos temporales el 13 de enero de 1919 y sus votos perpetuos 08 de septiembre de 1927. También Elina González, la misma que realiza sus votos temporales 23 de mayo de 1920 y sus votos perpetuos 08 de septiembre de 1927, las dos Hermanas tocaban el piano y la flauta respectivamente. De igual manera, la novicia María de Jesús Durán, aprendió la ejecución del armonio, el mismo que fue donado por su padre⁴⁸.

Durante los años 1921-1922, las Madres de la Casa en Cuenca, contaban con treinta minutos diarios para el aprendizaje de la música, se tenía un grupo estable, y al no tener profesor, aprendían unas de otras y utilizaban los libros de música que reposaban en la comunidad; además, iban desarrollando su aprendizaje a través de sus habilidades personales. De esta manera, lograron mantenerse en la práctica musical, y no utilizar un servicio externo para las solemnidades religiosas, como el Jubileo de las cuarenta horas, los Oficios de la Semana Santa, entre otras. Se tiene conocimiento que, en el año 1924, cuando se realizó la entronización de la imagen del *Sagrado Corazón de Jesús* en la torre del templo de *Todos Santos*, el acto estuvo acompañado de cánticos religiosos, y el coro de la comunidad se destacó al entonar a tres voces el *Himno al Sagrado Corazón* de Luís Pauta Rodríguez: *Rey de los cielos, oh Rey de amor, reine en la Patria tu Corazón; ruja el infierno y el vil traidor; en nuestro lema tu Corazón*⁴⁹.

La Madre Clorinda Nieto Ortega, nacida el 24 de septiembre de 1900, hija del Capitán José David Nieto Carrión y de la señora Carmen Ortega, es admitida al noviciado el 22 de mayo de 1920, realiza sus votos temporales el 10 de septiembre de 1921. Su vivienda estuvo cercana al templo de *Todos Santos* y a la Casa Central, por lo que sus estudios los realizó en el Instituto del Sagrado Corazón de Jesús.

⁴⁷ Corral (s/f). *Rosas y Azucenas...*, pp.109-110.

⁴⁸ Nieto (2001). *Una Historia de Oblación...*, pp. 333-336.

⁴⁹ Arias (2010). *Añoranzas de la...*, pp.50-51.

El testimonio de vida dado por sus maestras, le impulsó como a muchas otras, a ingresar a la Congregación el 17 de septiembre de 1919. El 10 de septiembre de 1921 realiza sus votos temporales. Se destacó por ser estricta en la observancia de las reglas y una defensora incansable de la espiritualidad legada por el padre Matovelle. Trabajó en las casas del instituto Luis Fidel Martínez y Carlos María de la Torre en Quito, así como en las Casas de Bellavista, Girón y Guayaquil, realizando actividades de corte y confección, además de bordado a máquina. Se reconoce también sus habilidades en la música y la pintura; siempre intentó trasladar sus aptitudes a las demás Hermanas. A ella se debe la redacción de *Crónicas de la Congregación*. Ocupó los cargos de Maestra de Novicias, Superiora en *Todos Santos*, en Guayaquil y la Casa Central. Posterior a su estadía en Quito, regresó a la ciudad de Cuenca y en su estancia, fallece el 22 de mayo de 1972⁵⁰.

En años posteriores, en 1928, se destaca la Madre Filomena Cordero, hija del señor Mesías Cordero y de la señora Filomena Vélez, nacida en la ciudad de Azogues, el 18 de mayo de 1910. Su educación la recibió inicialmente de las religiosas *Dominicas*, y posteriormente de las *Oblatas*, que regentaban en Biblián. Con el ejemplo de sus profesoras, decide ingresar a la Congregación y emite sus votos temporales el 31 de agosto de 1928, destacándose en la práctica de todas las virtudes; principalmente tocaba el piano y estuvo dotada de una voz de soprano lírica, quien alcanzaban sonidos muy agudos -de acuerdo con las palabras de la Madre Cecilia Muñoz- quien manifiesta también que entonaba los cantos antiguos como el *Ave María y el Stabat Mater*⁵¹ de José María Rodríguez⁵². Emite sus votos perpetuos el 27 de julio de 1932. Ejerció el cargo de *Superiora General* desde el año 1960 hasta 1971; en sus años como Superiora, supo presentar al coro conformado por las novicias y religiosas de su comunidad, quedando en alto las aptitudes artístico-musicales de las mencionadas religiosas formadas⁵³.

También es posible mencionar a la Madre María Victoria Santacruz, de la cual no se ha encontrado referencias sobre su año de nacimiento, quien realiza sus votos temporales el 30 de agosto de 1928 y sus votos perpetuos el 27 de agosto de 1932. Se le conoce en la música por la ejecución del violín. Las dos

⁵⁰ Nieto (2001). *Una Historia de Oblación...*, p. 330.

⁵¹ Peñaherrera (2012) "Entrevista realizada a la Madre Cecilia Muñoz...".

⁵² Nace en Cuenca el año de 1847 y muere en 1940. Hijo de José Nicolás Rodríguez y Rosalía Durán. Criado en casa de músicos, donde se reunían maestros como Don Miguel Morocho, Don Miguel Espinosa, Ascencio Pauta. Se destacó muy pronto por sus dotes musicales y al morir sus padres, ocupó el cargo de maestro de capilla en la *Iglesia de Carmen de la Asunción*; allí recibe de Miguel Espinoza clases de Solfeo, Armonía y Composición, a pedido de Matovelle. Compuso música popular, himnos religiosos, y varias obras a las Madres Carmelitas. Se conoce que contrajo matrimonio con la hija del mencionado maestro. Se destacó como pianista, compositor y maestro. Dentro de su repertorio se puede mencionar el *Stabat Mater Dolorosa, Llanto de María, No hay fin de Mayo*. Astudillo (1956). *Dedos y Labios Apolíneos...*, pp. 46-58.

⁵³ Corral (s/f). *Rosas y Azucenas...*, pp.112-114.

Hermanas, Filomena y María Victoria, recibían las enseñanzas del músico Luis Pauta Rodríguez⁵⁴.

A partir del 1932, tenemos como figura representativa en la música a la Madre Judith Flores, cumple con sus votos temporales el 28 de agosto de 1932, y sus votos perpetuos el 19 de septiembre de 1936. Se destacó como pianista y preparadora de los afamados coros de *Todos Santos*⁵⁵. Se cuenta inclusive, que participaron en alguna ocasión en un concurso de coros con acompañamiento de la Orquesta Sinfónica de Cuenca y fueron preparados por el músico Rafael Sojos, de acuerdo a lo mencionado por la Madre Cecilia Muñoz⁵⁶.

En el año de 1933, se funda la comunidad Oblata en la ciudad de Quito, y se asientan en la capital; ya radicadas celebran el 25 de septiembre, en la capilla del instituto, el aniversario de la muerte del Padre Luis Fidel Martínez, y se conoce que la misa fue celebrada por los padres Oblatos acompañadas por el coro que estuvo a cargo de las Hermanas Oblatas y su destacada participación en el armonio y los violines⁵⁷.

La Madre Cecilia Muñoz fue asignada a la comunidad del instituto *Cardenal de la Torre*, y aprovechando su estancia en la capital, prosigue sus estudios en Ciencias Sagradas en la Pontificia Universidad Católica, destacándose también en el canto; realiza sus votos temporales el 1 de septiembre de 1945 y sus votos perpetuos el 22 de julio de 1948⁵⁸. De la Madre Cecilia, se han podido recuperar cantos a capella en el año 2012, que se encuentran en la página web del Archivo Musical de las Oblatas. Fallece en la ciudad Cuenca en el año 2013.

Existe sin duda, un sinnúmero de hermanas que han apoyado la actividad musical, sin embargo, se ha realizado una selección de los nombres más representativos de finales del siglo XIX y dentro de la primera mitad del siglo XX, de acuerdo con los propósitos trazados en la investigación, lo descrito en las fuentes documentales y testimonios personales de las Madres Oblatas.

⁵⁴ Nieto (2001). *Una Historia de Oblación...*, p. 177.

⁵⁵ Nieto (2001). *Una Historia de Oblación...*, p. 182.

⁵⁶ Peñaherrera, Jimena (2012) "Entrevista realizada a la Madre Cecilia Muñoz, en la Congregación Oblata de Todos Santos". Cuenca, 20 de octubre.

⁵⁷ Nieto (2001). *Una Historia de Oblación...*, p. 195.

⁵⁸ Peñaherrera, Jimena (2012) "Entrevista realizada a la Madre Cecilia Muñoz, en la Congregación Oblata de Todos Santos". Cuenca, 20 de octubre.

Nombre de la Obra	Actividad Musical	Votos Temporales
Josefina Moreno	Ejecutaba el armonio y preparaba el coro de las Oblatas.	1896
Filomena Abad	Piano	1895
Rosa María Iñiguez	Voz	1899
Teresa de Jesús Jarrín	Voz	1903
Magdalena de la Cruz Batsh	Voz	1902
Amparo de la Cruz	Armonio y flauta	1889
Teresa Córdova	Voz	1913
Julia Carpio	Voz, armonio y violín	1913
Zoila Crespo	Piano y flauta	1919
Elina González	Piano y flauta	1920
María de Jesús Durán	Armonio	1920
Clorinda Nieto	Voz	1921
Filomena Cordero	Voz	1928
María Victoria Santacruz	Violín	1928
Judith Flores	Piano y voz	1932
Cecilia Muñoz	Voz	1945

Tabla 3: Síntesis de las Hermanas Oblatas que se destacaron en la actividad musical desde inicios de su fundación, hasta la primera mitad del siglo XX.

EL ARCHIVO MUSICAL DE LAS MADRES OBLATAS CUENCA-ECUADOR

El Archivo Musical de las *Madres Oblatas*, se encuentra ubicado dentro del denominado *Complejo Patrimonial de Todos Santos*, y se localiza en la biblioteca de la Casa Conventual; está a cargo de la Madre Superiora Ruth Quichimbo. Las vías de acceso al mencionado archivo, se tramitan a través de una solicitud, que es analizada por las autoridades de la Congregación para su aprobación. Debe estar alineada con las necesidades e intereses de difusión del patrimonio de la Comunidad.

El repertorio pertenece a las *Madres Oblatas* que practicaban el quehacer musical, con una totalidad de 120 cuadernos de diferentes géneros religiosos y profanos, que se presentan encuadernados a modo de folios, sin contemplar una organización por material, sino más bien, una compilación de diferentes tipos de obras. Los cuadernos, han sido numerados desde el 1 al 120 en una primera organización general, realizada por las Madres, que no incluye la generación de códigos específicos para cada obra; utiliza una numeración de acuerdo a la cantidad de libros conservados.

La catalogación realizada por la investigadora Jimena Peñaherrera (2012-2016), dentro del proyecto doctoral *Historia de la música sacra, litúrgica y religiosa de la Iglesia de Todos Santos*, documenta 56 libros que pertenecen al género litúrgico y religioso. Los libros recuperados contienen 2000 partituras entre impresos y manuscritos; los impresos han sido editados por distintas casas editoriales⁵⁹. El repositorio refleja gran parte de las prácticas musicales de las Madres de la Congregación⁶⁰.

No todas las obras se presentan completas, de algunas de ellas se han podido recuperar partes y de otras su totalidad. Utilizan los siguientes formatos: voz sola, coro, y voz o voces acompañadas de teclado.

En el repertorio analizado se hallan los siguientes géneros: misas, cánticos (a María, a Jesús, a José, al Sagrado Corazón, entre otros), letanías, himnos religiosos, y marchas fúnebres. Dentro de este corpus documental, se detectó que el género de mayor registro, fue la Misa, lo cual representó interés para las investigadoras, y se tomó una muestra (*Misa del Santísimo*), para la realización de una edición crítica, a manera de modelo de estudio.

Los criterios de catalogación utilizados, se basan en el sistema conocido como RIMS⁶¹. Se tomó este modelo, porque propone una estructura por bloques que contiene varios elementos internos, a modo de ficha que precisan las características y notas de los manuscritos o documentos impresos en catalogación⁶², además, es uno de los modelos más utilizados por investigadores que realizan este tipo de catalogación.

Se estructuró un ordenamiento dividido en libros impresos y manuscritos musicales, tomados como ejes centrales. La catalogación del repositorio contiene

⁵⁹ Torino, Tipografía, Calcografía e Librería Salesiana, Ediciones Franciscanas del Ecuador, Ratisbone, Rome, New York-Cincinnati, Frédéric Pustet, imprimeur-éditeur, Museo Catequístico Diocesano, Seminario Conciliar Logroño, Editorial Progreso, República de Cuba, Editorial Luis Vives, S.A., Zaragoza. Tolosa, Unión Gráfica. Comisión de Teología y Pastoral Litúrgica del Episcopado Argentino. Editorial Balmes, Barcelona.

⁶⁰ A finales del siglo XIX y principios del XX, la música que se practicaba en las comunidades religiosas estaba determinada por la herencia de repertorios dados por la práctica del oficio divino, la liturgia, y otras ceremonias desarrolladas en las distintas congregaciones. Derivado de ello, dichos cánticos provienen de la práctica musical impuesta dentro de la Iglesia Católica. Dentro de las disposiciones del canto sacro, la Iglesia determinaba cuál canto se iba a realizar de acuerdo al año litúrgico (Navidad, Adviento, Pascua o Tiempo Ordinario). Debe destacarse que, para las ceremonias especiales, la Iglesia daba las normas para el uso y función de determinadas obras. Por ejemplo, existían cantos determinados para Profesión de Votos, otros en la Consagración Episcopal o en la Ordenación Sacerdotal, en la Erección de una Diócesis o en la Coronación Pontificia de una Virgen. De igual manera, se contaba con la presencia de cantos a las diferentes advocaciones veneradas en la congregación y su templo; ejemplo de ello son los cantos a *María*, al *Santísimo Sacramento*, a *San José*, *Himnos*, así como *Marchas Fúnebres*.

⁶¹ RIMS: Repertorio Internacional de las Fuentes Musicales creado en el año de 1952.

⁶² González, J.; Ezquerro, A.; Iglesias, N.; Gosálvez, C. Y J. Crespi (1996). **Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas**. España: Editorial ArcoLibros.

los siguientes campos, de modo que cada obra ofrece información capaz de generar filtros de comparación y clasificación:

- Código del libro
- Título del libro
- Título del libro o sección
- Autor
- Género
- Orgánico
- Formato
- Idioma
- Año
- Observaciones: tres casilleros posibles (color de la tinta, usos, partes, información adicional, etc.)

ARCHIVO MUSICAL DE LA CONGREGACIÓN DE LAS MADRES OBLATAS CUENCA-ECUADOR									
#	TÍTULO DEL LIBRO	TÍTULO DE OBRA O SECCIÓN	AUTOR	GÉNERO	ORGÁNICO	FORMATO	IDIOMA	AÑO	OBSERVACIONES

Tabla 4: Esquema de los elementos que contiene el catálogo del *Archivo Musical de las Oblatas*.

De la música recuperada, ha sido posible rescatar autores de varias de las obras, algunos de ellos ecuatorianos -primordialmente compositores cuencanos-⁶³ y otros se encuentran sin autoría, en proceso de determinación de su proveniencia. En este estudio se asume el nombre del compositor que aparece al inicio de la obra.



Ilustración 3: Archivo musical de la Congregación Oblata, a inicios del año 2012.

⁶³ Ascencio Pauta, Amadeo Pauta, Luís Pauta Rodríguez, José María Rodríguez, Alberto María Saquisela, José Yadaicela.

Existen varias hipótesis sobre el origen de las obras, una de ellas hace referencia a que las Madres músicos de la Congregación realizaban las transcripciones, otras obras llegaron como obsequios realizados por diversas comunidades religiosas, o finalmente, fueron proporcionadas por compositores y músicos de la época para su interpretación dentro de la práctica musical de las Oblatas⁶⁴. No es posible descartar ninguna de las hipótesis planteadas, hasta la realización de un estudio a profundidad del tema.

Las obras recuperadas, constituyen una muestra fehaciente del tipo de prácticas musicales y de los repertorios utilizados por las *Madres Oblatas*.

CRITERIOS ESTABLECIDOS PARA LA EDICIÓN MUSICAL DE LA OBRA MISA DEL SANTÍSIMO

El proceso de edición musical de una obra comienza con el compositor, quien –con diversos recursos musicales– construye una obra. El germen compositivo está sin duda en su pensamiento, pero, ¿cómo transmitirlo?; este tendría dos opciones para preservarlo: una, en tiempo real (registro audible analógico o digital) y la otra, en código escrito. Este último ha sido un problema a lo largo de la historia, pues se ha generado una diversidad de simbología para traducción sonora en distintas culturas y épocas. Sin embargo, actualmente la partitura con notación tradicional occidental es más o menos un sistema común de lectura y escritura, globalizado.

Durante más de quinientos años, la tradición occidental ha incorporado paulatinamente recursos compositivos generales: grafías de altura y duración de sonidos, dinámicas, ordenamiento formal y estructural, transformación armónica y posibilidades tímbricas.

Con la partitura, el intérprete se encarga de traducir la variedad de símbolos usados. La certeza se enmarca en aquella simbología, sistemática e incontrastable, que pueda ser un elemento que funcione para la divulgación de la música escrita hacia el auditor, terminando el ciclo de difusión. El editor se aferra a esta certeza, para de alguna manera asegurar la línea de comunicación musical.

⁶⁴ Se puede visualizar en los manuscritos del repositorio musical, leyendas en las obras donde se explicita su procedencia, por ejemplo: “Pequeño obsequio dedicado a mi hermanita Sor Mercedes Nieto. O.R, Su afectísimo hermano David Nieto”. Cfr. *AMOB 71.1*, otras con el nombre de otra comunidad: “Misa para Media Solemnidad Obsequiada al Colegio de Marianas de Jesús de Loja por L.A. Moreno”. Cfr. *AMOB 113.1*, o también obras de compositores cuencanos, como Luis Pauta, quien además era conocido por dedicarse a la transcripción de repertorios.

Este proceso musicológico ha usado, desde sus orígenes, enfoques y visiones de la filología⁶⁵ literaria. Sans, la detalla como un proceso investigativo en tres fases: “ecdótica (selección y recuperación de los textos), heurística (ordenación del material y proceso de edición) y hermenéutica (interpretación de los textos y crítica a la edición)”⁶⁶. Estas actividades han sido aplicadas, según la experiencia, en el trabajo editorial de textos literarios.

Empero, la edición literaria dista de gran manera de la musical. Podemos diferenciarla, desde el relativo significado que posee el sonido durante una obra musical, hasta la distancia de los diferentes códigos y símbolos usados en la transmisión escrita. Además, “la distinción primordial proviene de la relación entre la obra y su texto escrito en música, mientras que la diferencia esencial recae en el carácter del texto escrito de una obra musical”⁶⁷.

De cualquier forma, la experimentación editorial es válida. No existe ninguna postura absoluta en esta práctica: no es solamente una actividad metódica, sino también “es interpretativa, y por lo tanto, no puede pretender ser una ciencia exacta o producir documentos definitivos. No hay dos editores que produzcan la misma pieza exactamente de la misma manera”⁶⁸. Por esta razón, las ediciones se deben trabajar según fundamentos y consensos, para que la obra obtenga funcionalidad; cuando se aborda una edición crítica musical, existen diversos enfoques sostenidos por la comunidad musicológica que deben ser formalizados por el investigador quien, en último término, tomará la decisión que le parezca más certera y adecuada, dependiendo del objeto de estudio y de su contexto.

Margaret Bent manifiesta: “Hacer una buena edición es un acto de crítica que se relaciona estratégicamente con el material musical a todos los niveles, grandes y pequeños”⁶⁹.

La edición crítica, es aquella que profundiza sobre elementos como la construcción compositiva (ritmo, altura, métrica, dinámica, articulación), elementos instrumentales (arcos, pedales, respiración, registro, digitación, texto), época y estilo interpretativo. Además, el editor se encarga de proponer

⁶⁵ “Ciencia que estudia la lengua, literatura y todos los fenómenos culturales de un pueblo o grupo de pueblos a través de los textos escritos que ha producido. Técnica de reconstruir, fijar o interpretar textos antiguos”. En: Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. © Larousse Editorial, S.L. 2007.

⁶⁶ Sans, Juan Francisco (2015). *La edición crítica de música*. Venezuela: Universidad Central, p.2.

⁶⁷ Grier, James (2008). *La edición crítica de música historia, método, y práctica*. (Traducción Andrea Giráldez). España: Ediciones Akal, p.22.

⁶⁸ Latham, Alison (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música (Oxford Companion to Music)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, p. 208.

⁶⁹ Bent, Margaret “Fact and Value”, p.5, citado por Grier (2008). *La edición crítica de...*, p. 13

soluciones a errores que puedan haber aparecido en la transcripción o directamente en el estilo compositivo, las cuales son detalladas en el texto editorial⁷⁰.

En la edición de la obra, se trabaja sobre el manuscrito recuperado del archivo. Se procede con la digitalización íntegra a soporte digital en el software *Finale*⁷¹. De esta manera, se realiza un estudio analítico de la estructura y la composición musical de la obra, que se presenta en una ficha analítica, que, a manera de resumen, establece los elementos compositivos de las obras.

Posteriormente, se realiza la edición en sí, corrigiendo aspectos musicales que van desde errores melódicos y armónicos de transcripción hasta ordenamiento silábico en el texto cantado. Además, se propone criterios de dinámica y articulación. Como elemento final, se unifica el criterio de presentación del texto editorial en cuanto a márgenes, tipografía y tamaños.

EDICIÓN CRÍTICA DE LA OBRA *MISA DEL SANTÍSIMO* POR A. PAUTA

DATOS DE LA PORTADA

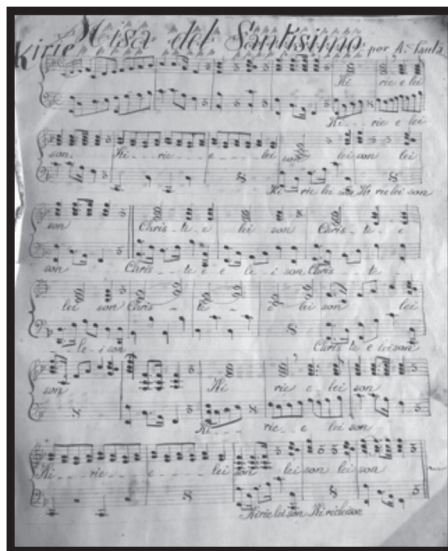


Ilustración 4: Primer folio de la obra *Misa del Santísimo*, tomada del Archivo Musical de las Oblatas.

⁷⁰ Grier (2008). *La edición crítica de música...*, p.30-32.

⁷¹ Software *Finale*. [en línea]. Disponible en web: [http:// www.finalemusic.com](http://www.finalemusic.com)

No presenta una portada independiente. En el primer folio aparece el título de: *Misa del Santísimo*, e identifica un posible autor con el nombre de A. Pauta. Con esta ambigüedad en el nombre del autor, existe la probabilidad que la obra pueda atribuirse al compositor Ascencio Pauta⁷² o a su hijo Amadeo Pauta⁷³, cabe señalar que este último compositor es contemporáneo a la Congregación Oblata. Una investigación profunda y comparativa sobre las características de técnicas compositivas, entre los dos autores, pudieran determinar a quién pertenece; aspectos que quedarían para una investigación posterior.

En el *Archivo Musical de las Oblatas*, se documenta una obra de Ascencio Pauta, *Misa del Corazón de María*; de igual manera, en otras fuentes de consulta, se han podido constatar obras de corte religioso como: *Ave María* en versión castellana y latina, *Ave María para solo y coro*, *Misa de Requiem Instrumentada*, *Misa Solemne en la menor, instrumentada para orquesta a 4 voces*, *Santus Benedicti* (estilo canto gregoriano a voces solas o con acompañamiento de órgano, melodio, piano u orquesta), *Plegaria a Santa Ana, para Misa Solemnes*, *Plegaria al Corazón de Jesús: dueto para tenor y soprano instrumentada*, *Plegaria al Corazón de María, para tenor o soprano*, *Tatum ergo: coreado a 4 voces con acompañamiento de órgano o piano*, *Vigila: invitatorio para canto llano, acompañamiento de órgano*⁷⁴.

El compositor, Amadeo Pauta, cuenta dentro del *Archivo Musical*, con una *Misa* incompleta que contiene el *Kyrie y el Gloria*, y en otros documentos se puede referenciar dentro del repertorio religioso obras como: un *Himno A la Beata Santa Mariana de Jesús*, *A la Inmaculada Concepción*, *Marcha Triunfal Don Bosco*⁷⁵.

La *Misa del Santísimo* se ha trabajado a partir de un manuscrito único, la misma que consta con el código AMOB 67.1, y contiene 9 folios⁷⁶. El manuscrito presenta un formato para voces y teclado en un solo sistema, y se tomó la decisión de editarla para formato de coro y *melodio*; para generar claridad en su estructura orgánica, se utilizaron dos sistemas. Posteriormente, se realizó la transcripción de forma íntegra a soporte digital en el software *Finale*.

⁷² Compositor, pianista y director de banda cuencano que se desarrolló en el siglo XIX, se destacó por incursionar en varios géneros; sus obras han sido editadas en Alemania y en Perú, donde se radicó y muere en el año 1918. Guerrero (2004-2005). *Enciclopedia de la Música...*, pp.1097-1098.

⁷³ Compositor y pianista cuencano. Se destacó por su voz, y fue maestro de música y canto principalmente en su ciudad natal. Antes de su partida a la ciudad de Guayaquil, formó un coro femenino en el templo del Sagrario de Cuenca. Guerrero (2004-2005). *Enciclopedia de la Música...*, pp.1098-1099.


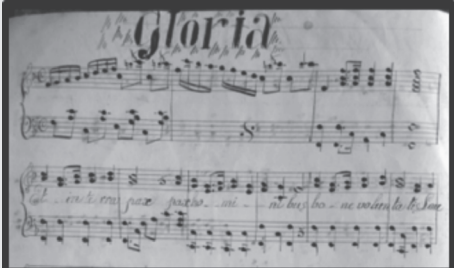
⁷⁴ Alvarado, J. (1984). *Reseñas biográficas sobre notables azuayos*. Cuenca: Editorial Amazonas, p. 56. Astudillo (1965). *Dedos y labios...*, pp. 58-59. Guerrero (2004-2005). *Enciclopedia de la Música...*, pp.1097-1098.

⁷⁵ Guerrero (2004-2005). *Enciclopedia de la Música...*, pp.1097-1098.

⁷⁶ Cfr. www.archivomusicaloblatas.com, *Misa del Santísimo*, AMOB 67.1

Basados en este principio, se realiza el análisis del manuscrito en cuanto a su orgánico, que ha llevado a proponer algunas delimitaciones y con ello la toma de decisiones para elaborar la edición del mismo. Cabe señalar, que las modificaciones editoriales -cambios de notas, articulaciones, dinámicas, correcciones de texto- se especifican en la partitura con un símbolo de asterisco (*), colocado a pie de página con la explicación de lo modificado.

Como segunda etapa se elaboró una ficha analítica, en la que se puede visualizar la estructura compositiva de la obra. Se presenta en un entorno tonal, donde la voz ocupa un papel principal, acompañada con un soporte melódico-armónico que realiza el *melodio*. Presenta cuatro partes propias de la misa cantada de la Iglesia Católica, con sus textos en latín adaptados.

Código	AMOB 67.1
Título de la obra	<i>Misa del Santísimo</i>
Compositor	A. Pauta
Año	No registra [principios del siglo XX]
Observación	No presenta Agnus Dei
	CARACTERÍSTICAS
Género	Misa
Estructura	4 partes: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus
Orgánico	Voces y Melodio [= Teclado]
Tonalidad	Latín
Compás	Kyrie: 4/4 Gloria: 4/4-3/4 Credo: 4/4, 9/8, 3/4, 9/8 Sanctus y Benedictus: 9/8
Incipit de la obra	
Incipit del texto	Kyrie eleison, Kyrie eleison
Incipit de la obra	


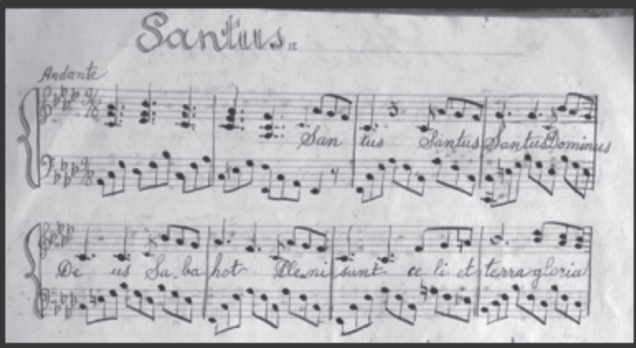

<p><i>Incipit del texto</i> <i>Incipit de la obra</i></p>	<p><i>Et in terra pax hominibus</i></p> 
<p><i>Incipit del texto</i> <i>Incipit de la obra</i></p>	<p><i>Patrem omnipotentem, factorem caeli et terra</i></p> 
<p><i>Incipit del texto</i> <i>Incipit de la obra</i></p>	<p><i>Santus, Sactus, Sanctus, Dominus Deus</i></p> 
<p><i>Incipit del texto</i></p>	<p><i>Benedictus qui venit in nomine Domini</i></p>

Tabla 5: Cuadro analítico de la estructura de la Misa del Santísimo de A. Pauta

Es importante mencionar que esta versión, es una edición crítica, que podría tomar otras posiciones de acuerdo al editor que la trabajó⁷⁷.

⁷⁷ Ver anexo 1.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El estudio analítico sobre el origen y posicionamiento de la *Congregación Oblata* en la ciudad de Cuenca posibilitó una aproximación de las prácticas musicales de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX en Ecuador. Estas prácticas, -que fueron descritas de manera cronológica-, muestran el desarrollo de las madres músicos que se destacaron, ya sea por el canto, la ejecución instrumental, e incluso alguna de ellas por la composición.

Se puede reconocer que sus formadores iniciales en el canto y la ejecución instrumental fueron los *Padres Oblatos*, pero posteriormente se cedió este papel a las propias Madres, que, con el apoyo de algunos maestros músicos, destacándose Luis Pauta Rodríguez, generaron sus coros y grupos instrumentales que acompañaron las festividades religiosas y los momentos sacros y litúrgicos de la Congregación. Es significativo señalar que los conventos tuvieron un papel fundamental en la formación musical de la mujer. Las religiosas, para cumplir con sus deberes dentro de la actividad coral, sintieron la motivación de adquirir conocimientos musicales cuando tuvieron que desempeñar el cargo de organistas o vicarias de coro, tal como podemos observar en las *Oblatas*, aunque con la peculiaridad de que su formación fue en gran medida autodidacta. Por otro lado, la *Congregación de las Madres Oblatas* de Cuenca compartieron las obras de compositores de los centros religiosos de la ciudad. Sin embargo, es indiscutible que ellas construyeron sus propios medios (económicos, pedagógicos e institucionales) para poder realizar una práctica musical autónoma.

El acercamiento al Archivo Musical codificado anteriormente valió en primera instancia para establecer el criterio de selección de uno de los géneros representativos y de gran envergadura del repertorio como es la Misa. De esta manera, se seleccionó una de las obras del compositor cuencano A. Pauta, denominada *Misa del Santísimo*. El estudio de caso muestra alguna de las técnicas compositivas y los criterios estilísticos, así como un ejemplo del tratamiento del género Misa.

Finalmente, este proceso permite la apertura a nuevos caminos, como la reconstrucción sonora de la *Misa del Santísimo* que formó parte de la práctica musical de la *Congregación Oblata* cuencana. Se insiste que este trabajo es el comienzo de una investigación que requiere ser ampliada por investigaciones ulteriores.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, J. (1984). **Reseñas biográficas sobre notables azuayos**. Cuenca: Editorial Amazonas, p. 56.
- Arias, José Carlos (2010). **Añoranzas de la Casa Madre**. Cuenca: (s.n.).
- Astudillo, José María (1956). **Dedos y Labios Apolíneos**. Cuenca: Casa de la Cultura Núcleo del Azuay.
- Bent, Margaret (1986). "Fact and Value in Contemporary Musical Scholarship". *Musical Times*. No. 127.
- Casares, José. (2010). **Las horas canónicas**. <http://www.atril.org/calendario/las-horas-canonicas>. Consultado el 20 de octubre de 2013.
- Corral, Angélica (s/f). **Rosas y Azucenas**. (Texto mecanografiado ubicado en la Biblioteca de la Congregación Oblata). Cuenca.
- García, Lorenzo; Arízaga, Dora; Cordero, Juan; López, René; Cordero, Luis; Cuesta, José y Eduardo Martínez (1986). **El Monasterio del Carmen de la Asunción**. Cuenca: Edición del Banco Central del Ecuador, Centro de Investigación y Cultura.
- Godoy, Mario (2012). **Módulo de la Historia de la Música del Ecuador**. Pontificia Universidad Católica, Quito.
- González Suárez, Federico (1893). **Historia general de la República del Ecuador 1844-1917**. Tomo cuarto. Quito: Imprenta del Clero.
- González, J.; Ezquerro, A.; Iglesias, N.; Gosálvez, C. y J. Crespí (1996). **Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas**. España: Editorial Arcolibros.
- Grier, James (2008). **La edición crítica de música historia, método, y práctica**. (Traducción Andrea Giráldez). España: Ediciones Akal.
- Guerrero, Pablo (2004-2005). **Enciclopedia de la Música Ecuatoriana**. Corporación Musicológica Ecuatoriana. Quito: Tomo II
- Kennedy, Alexandra (1999). **Historia de la Inmaculada Concepción Cuenca-Ecuador, Cuarto Centenario 1599-1999**. Quito.
- Latham, Alison (2008). **Diccionario Enciclopédico de la Música (Oxford Companion to Music)** México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Lloret Bastidas, Gustavo (2009). **Museo de las Conceptas: Un testimonio histórico**. Cuenca.
- Matovelle Julio (1943). **Memorias y Documentos de las Congregaciones religiosas de Sacerdotes Oblatos y Hermanas Oblatas de los Corazones Santísimos de Jesús y María**. Quito: Imprenta del Clero.
- Márquez, Ricardo (1933). **Cuenca, La ciudad Eucarística**. Quito: La prensa católica.
- Moreno Egas, Jorge (2001) "Monasterios femeninos en la Colonia", **Historia de la Iglesia Católica en el Ecuador, Tomo II**. Quito: Abya-Yala.
- Moreno Mora, Vicente (1952). **El Camino de un Asceta. Julio María Matovelle. En el centenario de su nacimiento 1852-1952**. Cuenca: Editorial Amazonas.
- Muñoz, Eduardo (2005). "Fundaciones de Comunidades Religiosas Ecuatorianas". **Historia de la Iglesia Católica en el Ecuador, Tomo V**. Quito: Abya Yala.
- Nieto, Clorinda (2001). **Una Historia de Oblación**. Quito: Primera Edición. Tomo I-II.
- Peñaherrera, Jimena (2016). *Historia de la música sacra, litúrgica y religiosa de la Iglesia de Todos Santos: Congregación de las Madres Oblatas de la Ciudad de Cuenca a finales del siglo XIX y primeras seis décadas del siglo XX*. (tesis Doctoral). Universidad Católica de Santa María de los Buenos Aires. Buenos Aires.
- _____ (2015). *Archivo Musical de la Congregación de las Madres Oblatas del Corazón de Jesús y María*. <http://www.archivomusicaloblatas.com>
- Sans, Juan Francisco (2015). *La edición crítica de música*. Universidad Central de Venezuela.
- Software Finale [en línea]. Disponible en web: [http:// www.finalemusic.com](http://www.finalemusic.com)
- Vega, Tomás (1952). **A la memoria del Reverendísimo Señor Doctor Don José Julio María Matovelle, en el primer centenario de su nacimiento, 1852-1952**. Cuenca: (s.n.)