



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Composición Musical con Nuevas
Tecnologías

Ópera nacionalista ecuatoriana

Trabajo de fin de máster presentado por:	MARCELO BELTRÁN FLORES
Tipo de trabajo:	Investigación
Director/a:	Dr. MANUEL ARIZA BUENO
Fecha:	20 de julio de 2022

Resumen

El presente trabajo consiste en el análisis del segundo acto y del epílogo de la ópera *Cantuña, o de cómo el diablo fue burlado, leyenda quiteña en dos cuadros*, de Marcelo Beltrán Flores, que fuera compuesta por encargo del Conservatorio Nacional de Música de Quito, y estrenada en el mes de junio del año 2018 por solistas, orquesta y coro de los estudiantes de esa misma institución. Este estudio se hace desde la perspectiva del uso de la música popular ecuatoriana en la composición académica, buscando cercanías con los géneros y danzas folclóricas, giros melódicos y usos armónicos característicos que se hayan incluido en este trabajo compositivo. Con ello trataremos de averiguar, por un lado, si se cumple la premisa del compositor, de avanzar en la composición de música de carácter nacionalista más allá del uso de los géneros característicos del país; y, por otro lado, si es factible que esta obra sea incorporada al repertorio de elencos no profesionales. Se analiza cada una de las partes que componen esta sección desde el punto de vista formal, armónico y melódico, así como desde el tratamiento vocal y orquestal. No se incluye el análisis escénico, dramático, ni literario.

Palabras clave: Ópera ecuatoriana. Música ecuatoriana. Música popular. Nacionalismo musical.

Abstract

The present work consists of the analysis of the second act and the epilogue of the opera *Cantuña, or how the devil was mocked, a Quito tale in two acts*, by Marcelo Beltrán Flores, which was commissioned by the Quito's Conservatorio Nacional de Música, and premiered in June 2018 by soloists, student orchestra and student choir of the same institution; this study was made from the perspective of the use of Ecuadorian popular music in academic composition, looking for proximity to genres and folk dances, melodic turns and characteristic harmonic uses that have been included in this compositional work.

With this we will try to find out, if the composer's premise is fulfilled, to advance in the composition of music of a nationalist nature beyond the use of the country's characteristic musical rhythms; and, on the other hand, if this work is able to be incorporated into the repertoire of non-professional casts.

A formal, harmonic and melodic analysis of each part configuring this section is performed, as well as the vocal and orchestral treatment. Scenic, dramaturgical, or literary analysis is not included.

Keywords: Ecuadorian opera. Ecuadorian music. Popular music. Musical nationalism.

Índice de contenidos

1. Introducción	8
2. Justificación y descripción de la obra escogida.....	10
3. Objetivos:	12
4. Marco Teórico	13
4.1. Esquema de análisis	15
5. ANÁLISIS	16
5.1. Primera escena: “¡No lo puedo creer!”	16
5.1.1. Esquema formal.....	16
5.1.2. Breve análisis rítmico, melódico y armónico:.....	17
5.2. Segunda escena: “Búsqueda”	21
5.2.1. Esquema formal.....	21
5.2.2. Breve análisis rítmico, melódico y armónico.....	21
5.3. Tercera escena: “Entrada de Lucifer”	21
5.3.1. Esquema formal.....	21
5.3.2. Breve análisis rítmico, melódico y armónico.....	22
5.4. Cuarta escena: “Todos los tormentos”	25
5.4.1. Esquema formal.....	25
5.4.2. Breve análisis rítmico, melódico y armónico.....	25
5.5. Quinta escena: “Por fin te muestras”	27
5.5.1. Esquema formal.....	27
5.5.2. Breve análisis rítmico, melódico y armónico.....	27
5.6. Epílogo (Finale).....	28
5.6.1. Esquema formal.....	28
5.6.2. Breve análisis rítmico, melódico y armónico.....	29

5.7. Apuntes sobre el tratamiento vocal y orquestal.	31
6. Conclusiones.....	33
6.1. Limitaciones y prospectiva:.....	34
Referencias bibliográficas.....	35
Anexo A. Enlace a partituras y audios.	36
Anexo B. Enlace a ejemplos de música popular.	36
Anexo C. Enlace al libreto.....	36
Anexo D. Cantuña, la leyenda.....	36

Índice de figuras

(Fig. 1. Esquema de la primera sección, primera escena)	16
(Fig. 2. Esquema del “tema de la desesperación”)	16
(Fig. 3. Esquema de la reexposición del tema de la primera aria)	16
(Fig. 4. Esquema del Adagio)	16
(Fig. 5. Esquema del aria)	17
(Fig. 6. Patrón rítmico del “fox incaico”)	17
(Fig. 7. Acorde característico del diablo)	18
(Fig. 8. Fórmula cadencial con II grado bajado).....	18
(Fig. 9. Uso propio de la fórmula cadencial)	19
(Fig. 10. Uso del tritono en la marcha del bajo)	20
(Fig. 11. Parte B del aria en VI grado)	20
(Fig. 12. Plan armónico de la segunda frase).....	20
(Fig. 13. Esquema de la segunda escena)	21
(Fig. 14. Esquema de la primera sección de la tercera escena)	22
(Fig. 15. Esquema de la segunda sección de la tercera escena).....	22
(Fig. 16. Uso de la polimodalidad)	23
(Fig. 17. Oscilación cromática del acorde de sol menor).....	23
(Fig. 18. El modo eólico en las violas)	24
(Fig. 19. Esquema de la cuarta escena)	25
(Fig. 20. Sección B sobre el II grado descendido)	26
(Fig. 21. Pedal ostinato en tónica)	26
(Fig. 22. Plan armónico de la sección B de la cuarta escena)	26
(Fig. 23. Esquema de la primera parte de la quinta escena)	27
(Fig. 24. Esquema de la segunda parte de la quinta escena)	27

(Fig. 25. Esquema de la fuga del epílogo).....	28
(Fig. 26. Esquema de la segunda sección del epílogo)	29
(Fig. 27. Patrón rítmico del “sanjuanito”).....	29
(Fig. 28. Patrón rítmico del “aire típico”)	29

1. Introducción

En el contexto musical ecuatoriano, hablar de nacionalismo musical ha sido una constante necesaria. Nacionalismo musical entendido como el uso, en la composición, de los materiales propios de un país, región, etnia, etc. (Hisour.com, s.f.). La identidad en constante formación de la nación ecuatoriana, dividida entre lo “blanco” y lo “indígena” (lo mayoritario) soslaya con frecuencia la cultura mestiza, sobre todo en la música, aunque en otros aspectos sí nos reconozcamos e identifiquemos como producto de la confluencia de varias culturas. En ese contexto, la composición académica de música nacionalista cumple un papel catalizador de la cultura mestiza.

Las primeras obras en este estilo datan de inicios del siglo XX, y coinciden con la gran revolución liberal de aquellos años, en cuyo marco se produce la segunda y definitiva fundación del Conservatorio Nacional de Música, de donde surge la primera generación de compositores nacionalistas (Guerrero, 2001).

El movimiento nacionalista en la composición ecuatoriana no ha cesado desde entonces, en el ámbito instrumental, de pequeño o gran formato, se ha compuesto infinidad de piezas, siendo *la suite* la forma preferida, por la facilidad de adaptarla a los géneros folclóricos. Luis Humberto Salgado, el ícono de la música nacionalista ecuatoriana, llegó a proponer una estructura para lo que él llamó una sinfonía “*andino ecuatoriana*” utilizando danzas del folclore andino en correspondencia con los habituales movimientos del ciclo sinfónico (Wong, 2003).

Sin embargo, pocos todavía seguimos intentando ir más allá del uso de las estructuras rítmicas típicas y la obviedad de la pentafonía anhemitónica. Aún intentamos dibujar unos rasgos musicales propios que, sonando mestizos, no nos remitan necesariamente al pasillo, al sanjuanito o la tonada.

Tarea nada sencilla, pero necesaria, y uno de los objetivos que perseguimos al haber adscrito a la corriente nacionalista.

En lo vocal, el nacionalismo comienza a hacer su aparición efectiva, presumiblemente, con uno de los primeros ensayos de composición operística, producidos entre la primera y segunda década del siglo XX por el compositor Sixto M. Durán, al parecer con un libreto de Pedro P. Traversari, sobre la novela *Cumandá* de Juan León Mera (Guerrero, 2001).

La producción operística en el país es marginal. Sus títulos y autores pueden ser prácticamente citados de memoria.

Por ello, hemos escogido una obra que, sin ser elemental, pretende ser asequible para orquestas estudiantiles y vocacionales, y quiere enriquecer el repertorio operístico del país, acercando este lenguaje a públicos más amplios que puedan reconocerse en el hilo argumental y sonoro propuesto.

2. Justificación y descripción de la obra escogida.

Cantuña, o de cómo el diablo fue burlado es una ópera corta, que se enmarca en un proyecto, actualmente en curso, de composición de una trilogía (*Trilogía quiteña*) basada en leyendas tradicionales de Quito.

La leyenda de Cantuña, inspirada en un personaje real, habla de un personaje mítico que logró engañar al diablo para que sus huestes terminaran por él la construcción del atrio y plaza de San Francisco.

Creemos que los mitos juegan un importante papel en la construcción identitaria de los pueblos, y la leyenda de Cantuña es una piedra angular de la identidad quiteña.

La narración mítica, según Artieda (2020): “resulta ser más efectiva e impactante que las narraciones históricas, siempre proclives a reacomodos y cuestionamientos, especialmente de índole sociopolítica y, por lo tanto, vinculadas a intereses hegemónicos”

De las pocas óperas escritas en Ecuador, este es el primer proyecto que contempla trabajar sobre temática mítica.

Musicalmente se inscribe en la corriente nacionalista; sin abandonar la práctica de usar géneros nacionales, intenta ir más allá: recoger giros melódicos y usos armónicos característicos de la música mestiza, para dotar a la obra de una sonoridad identificable, aunque no se aprecie a simple vista un género característico de la música ecuatoriana. Esa fue una premisa importante cuyo cumplimiento intentaremos verificar a través del presente trabajo.

El lenguaje escogido es modal, pues uno de los propósitos de este proyecto de composición es que las óperas sean comprensibles para un público muy amplio, contribuyendo a comprender, al mismo tiempo, el concepto mismo de teatro musical.

En nuestro medio existe un público ávido de producciones musicales escénicas que copa inmediatamente cualquier oferta en ese sentido; así que, ver en escena una obra con la que puedan identificarse, tanto en lo argumental como en lo musical, pensamos, no solo satisfará de mejor manera sus demandas de arte, sino que, a mediano y largo plazo, contribuirá a incrementar los públicos para el arte escénico musical.

Quizá uno de los mayores méritos de esta obra sea su vocación pedagógica, ya que fue terminada por encargo del Conservatorio Nacional de Música, y estrenada por estudiantes de la misma institución, la mayoría de los cuales tenían por primera vez la oportunidad de vivenciar lo que significa un montaje operístico.

El autor es responsable tanto del libreto como de la música. La obra tiene una duración de 55 minutos, y está estructurada en dos actos, con una obertura y un epílogo. Actúan cuatro personajes: El principal, Cantuña, es confiado a un tenor lírico y está presente de principio a fin de la ópera, los coprotagonistas, Luzbel, soprano lírica, presente solo en el primer acto, y Lucifer, barítono, aparece en el segundo acto. Hay también un pequeño papel hablado. Aparte de ellos, interviene un coro y cuerpo de baile.

3. OBJETIVOS:

El objetivo general de este trabajo de análisis es:

- Establecer una línea de continuidad para la composición de las siguientes óperas que integran en proyecto de la *Trilogía quiteña*.

Para lo cual, nos planteamos los siguientes objetivos específicos:

- Estudiar cuáles elementos de la música popular ecuatoriana se han incorporado en esta ópera, así como los recursos generales usados en la composición.
- Verificar la premisa inicial del compositor, de llevar la composición de música ecuatoriana de corte nacionalista más allá de una simple colección de danzas folclóricas, y
- Comprobar si, efectivamente, la obra cumple con un propósito pedagógico, y puede ser abordada por elencos de nivel estudiantil y vocacional.

4. MARCO TEÓRICO

En el año 1534 llegan a Quito los frailes franciscanos Jodoco Ricke y Pierre Gosseal, quienes, fundan el primer convento en la ciudad, donde empiezan a instruir a los indígenas, entre otras disciplinas, en el arte de la música; con tan buenos resultados que más tarde, en 1555, fundan el colegio franciscano San Andrés, especialmente para la educación de los *jóvenes indios* (Stevenson, 1962).

Godoy (2004) nos refiere que para entonces ya funcionaban paralelamente algunas *capillas* o *capellanías* en templos y parroquias religiosas. Sin embargo, estas no ofrecían una formación musical escolarizada. Notables músicos, producto del colegio San Andrés, se colocaron posteriormente como maestros de capilla, cantantes e instrumentistas en la Catedral de Quito (Yáñez, 2005).

Así las cosas, el panorama musical académico está copado por la música religiosa durante prácticamente toda la época colonial, pero, como es natural, “el pueblo cantaba y bailaba en sus fiestas populares y reuniones familiares” (Godoy, 2004, p. 296).

Cada suceso de importancia, cada fiesta popular, solía estar amenizada por pequeños números teatrales (loas, sainetes, autos) intercalados con música (Godoy, 2004). El género escénico musical, por lo tanto, no nos es ajeno.

Desde el inicio de la época republicana, recibimos la visita de numerosas compañías de revistas, variedades y, sobre todo, zarzuelas; lo que familiarizó al público quiteño con este tipo de espectáculos (Yáñez, 2005).

A mediados de los años 20 del XX, por influencia de la compañía italiana de ópera *Bracale*, que nos había visitado en los años 1921 y 1922 (Yáñez, 2005), se formaron en la capital varias compañías líricas que abordaron repertorio operístico con relativo éxito; pero la falta de apoyo oficial, entre otros motivos, fue causa de su desaparición, lo que cedió paso a compañías dramáticas que abordaban temáticas más cercanas al público, y eran, económicamente, mucho más accesibles.

A los años 30 del siglo XX corresponden las primeras, (y únicas, por mucho tiempo) composiciones nacionalistas de teatro musical, entre ellas la opereta *Ensueños de amor*, de L. H. Salgado, y el melodrama *La flor del Pichaví*, de Alberto Moreno A. (Yáñez, 2005).

En 1954, Salgado termina la composición de la ópera *Cumandá*, su única ópera con música de corte nacionalista. En su catálogo consta además una trilogía, terminada en 1971, con temática de la historia romana en los primeros siglos de la era cristiana (Wong, 2003). Pero esta obra no cabe en la definición de música nacionalista.

A partir de aquí hay un gran vacío en el montaje de espectáculos de ópera, hasta el año 1986, en que el joven director ecuatoriano Álvaro Manzano, recién graduado del conservatorio Tchaikovski de Moscú, se hace cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador y “revive” la ópera en el país, con el montaje de *La Traviata* y *El barbero de Sevilla*.

Detractores y partidarios esgrimían sus razones de manera entusiasta en distintos medios; en una publicación de la época, el escritor Jorge Dávila Vásquez, luego de reconocer la validez de los argumentos de los detractores, sentencia a favor de la ópera: “Si partimos de nuestra innegable raíz mestiza, toda expresión artística de origen europeo no tiene por qué sernos extraña, y si llega tarde, es cuestión de que la valoremos justamente, y punto” (Dávila, 1987).

Mucho se puede decir y criticar respecto de la realización de estos eventos en esos años, pero no se les puede negar el mérito de haber despertado la curiosidad por el género, tanto entre el público como entre los jóvenes músicos.

Como resultado de esto, en la actualidad, no solamente en Quito, sino en las tres ciudades más grandes del país, disponemos cada vez de más y mejores cantantes-actores y coros capaces de enfrentar montajes de cierta exigencia; el nivel de nuestras orquestas sinfónicas ha mejorado también ostensiblemente, y las ciudades grandes disponen, cada una, por lo menos de un teatro capaz de albergar espectáculos de ópera, y disponemos, además, de numerosos directores jóvenes dispuestos a enfrentar el desafío.

La ópera *“Cantuña, o de cómo el diablo fue burlado”* es, sin duda, producto de esta accidentada evolución, con la influencia de los grandes compositores precursores y continuadores de la corriente nacionalista en el país, tales como el ya mencionado Luis H. Salgado, Gerardo Guevara, Corsino Durán, y otros, que, según Guerrero (2001) han dejado importante huella en las actuales generaciones de compositores.

En el presente trabajo analítico nos concentraremos en la segunda parte y el epílogo de la obra, para descubrir qué aspectos de la música ecuatoriana han sido incluidos en la composición, y para ello recurriremos al análisis formal, esquemático, de cada uno de los

números y piezas que componen esta sección. El material melódico y armónico será también objeto de análisis, cotejándolo, siempre que sea posible, con ejemplos extraídos de la música popular. El texto será enriquecido con ejemplos extraídos de la partitura general, así como de la reducción. Luego de lo cual, ensayaremos un análisis global del tratamiento vocal y orquestal.

Según Lovato (2011) el desarrollo del nacionalismo musical depende de cómo los creadores asimilan las corrientes culturales que en ellos confluyen, y de cómo las transforman en producto artístico; por ello, también intentaremos desentrañar el mecanismo usado, en el caso de esta obra, para conjugar, precisamente, la confluencia de las dos corrientes culturales predominantes que configuran una identidad mestiza en el Ecuador.

4.1. Esquema de análisis

1. Esquema formal general de cada número.
2. Breve análisis rítmico, melódico y armónico de cada número
3. Apuntes sobre el tratamiento vocal y orquestal global.

5. ANÁLISIS

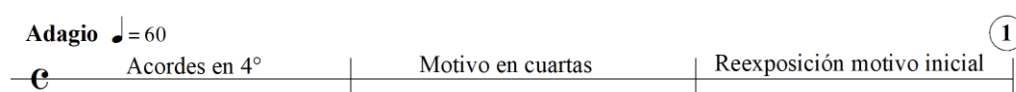
5.1. PRIMERA ESCENA: “¡NO LO PUEDO CREER!”

5.1.1. Esquema formal

Podríamos establecer cinco secciones en esta primera escena:

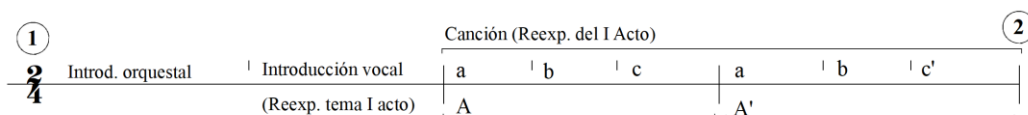
- I. Introducción instrumental con función física de descripción del ambiente de la madrugada. Desde el inicio hasta la cifra de ensayo 1.

(Fig. 1. Esquema de la primera sección, primera escena)



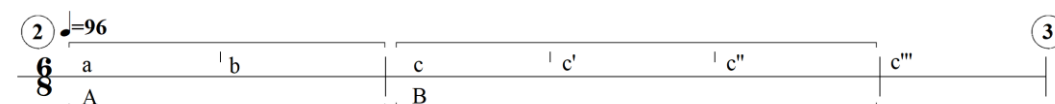
- II. Tema “de la desesperación de Cantuña”. De la cifra 1 a la cifra 2.

(Fig. 2. Esquema del “tema de la desesperación”)



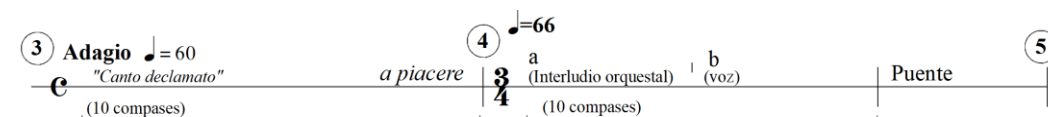
- III. Reexposición reducida del tema de la primera aria del primer acto. De la cifra 2 a la cifra 3.

(Fig. 3. Esquema de la reexposición del tema de la primera aria)



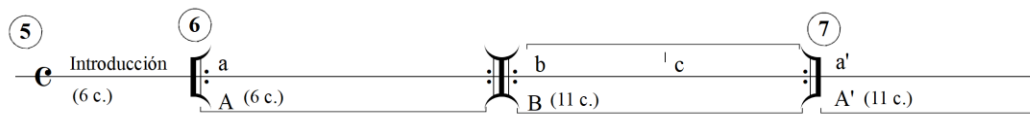
- IV. Adagio. De la cifra 3 a la cifra 5.

(Fig. 4. Esquema del Adagio)



V. Aria. De la cifra 5 hasta el final de la I escena.

(Fig. 5. Esquema del aria)



5.1.2. Breve análisis rítmico, melódico y armónico:

Predominan los compases simples: sobre todo 4/4, aunque aparecen también fragmentos en 2/4 y 3/4, y un fragmento en compás compuesto de 6/8.

La variación de la acentuación producida por los sucesivos cambios de compás solo tiene como efecto aportar variedad rítmica a la escena, sin intención de sugerir tiempos dancísticos o genéricos, a excepción del aria.

El compás de 4/4 se usa preferentemente en secciones de fraseo amplio y sonoridades prolongadas, donde se busca diluir la periodicidad o evitar acentos muy próximos. Sin embargo, en el aria, este compás es propio del género *Fox Incaico*, según el cual está construida la pieza.

De acuerdo con Guerrero (2001), este género es resultado de la influencia de músicas extranjeras, sobre todo estadounidenses, que fueron conjugándose con elementos locales a partir de la introducción del gramófono a inicios del siglo XX. El patrón rítmico básico del *Fox Incaico*, confiado normalmente a la guitarra en las piezas populares, (Guerrero, 2001) es el siguiente:

(Fig. 6. Patrón rítmico del "fox incaico")



Y ha sido transcrito literalmente a la sección de cuerdas para acompañar el aria.

En toda la escena predomina el lenguaje modal, tanto en lo melódico como en lo armónico. El repertorio de acordes está constituido principalmente por triadas, aunque no es infrecuente al apareamiento de acordes de cuatro sonidos. Lo mismo puede decirse del resto de la composición.

Armónicamente, en esta sección predomina la armonía de cuartas y quintas, pero aparece un acorde aumentado característico, que está presente desde el inicio de la ópera como *Leitmotiv* de la presencia del diablo. Este acorde está construido sobre el tritono a partir del centro modal:

(Fig. 7. Acorde característico del diablo)

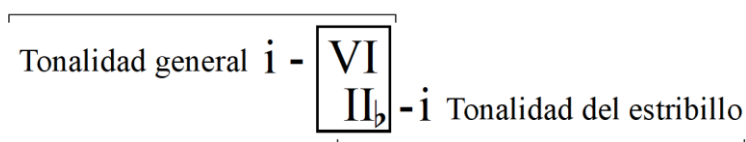


Aquí haremos un paréntesis para explicar brevemente un par de características esenciales de la música ecuatoriana, que han sido observadas en la presente composición:

En el contexto del mestizaje de la música aborígen con la europea, ocurren una serie de mixturas, muy comunes en nuestra música, en las cuales pueden apreciarse, entre lo más destacado, unos rasgos tonal-funcionales -tales como la presencia de la sensible y el acorde de 7° de dominante- dentro de un sustrato melódico claramente pentafónico. (Ver anexo B1: *Peshte longuita*, sanjuanito).

Otra de esas mixturas tiene que ver con el uso del segundo grado, bajado en semitono, a la manera de la *Sexta Napolitana*, pero en estado fundamental, en ciertos procesos cadenciales, en temas donde el estribillo, por ejemplo, suele encontrarse en la tonalidad del V grado menor con relación a la tonalidad del resto de la pieza; así, cada vez que termina una estrofa, o sección, para conectarse con el estribillo se usa una fórmula cadencial como la siguiente:

(Fig. 8. Fórmula cadencial con II grado bajado)



(Ver anexo B2: *Taita Salasaca*, albazo)

A lo largo de la composición se encuentra con frecuencia este procedimiento, ya sea íntegro, o con variantes.

Hecha la explicación, volvemos al análisis de este fragmento:

El centro modal es La, y se ha trabajado con las escalas eólica y dórica, por su cercanía sonora con la pentafonía:

La eólico: **LA – SI – DO – RE – MI – FA(♯) – SOL**

Pentafonía desde La: **LA – DO – RE – MI – SOL**

Procedimientos tonales y modales se funden en diferentes sectores de la composición.

En el compás 29, y como una velada cita a la música popular, encontramos una simulación del proceso cadencial anteriormente descrito, que involucra al IIb; pero se evita conscientemente una resolución en I, y, en cambio, se conecta con una 7° de sensible, luego de lo cual aparece el acorde *Leitmotiv* del diablo, lo que no impide que la línea del canto conserve su carácter diatónico.

(Fig. 9. Uso propio de la fórmula cadencial)

El movimiento melódico de la orquesta es también fundamentalmente diatónico, con pequeños guiños cromáticos en notas de paso.

A partir de la cifra 5 empieza un aria en Mi menor, cuya característica armónica más relevante, en la parte A, es, posiblemente, la presencia del segundo grado disminuido en semitono, anteriormente descrito como proceso cadencial, usado aquí como un elemento de color armónico entre el I grado y la dominante. A causa de lo cual el intervalo de tritono se vuelve también una constante melódica, tanto en la voz principal como en la marcha del bajo.

(Fig. 10. Uso del tritono en la marcha del bajo)

109

p

II_b V7

II_b Trit. V7

Trit.

El tema, de seis compases, es expuesto primero en el fagot, y luego sin variación, en la voz solista, con repetición.

La primera frase de la parte B se desarrolla sobre el sexto grado de la tonalidad principal, característica tomada también de la música popular ecuatoriana (Ver anexo B3, *Pobre corazón*, sanjuanito). Aquí aparece enriquecida con abundante material cromático en la parte orquestal, mientras la voz solista dibuja una melodía diatónica que goza de la característica mixtura entre lo modal y lo tonal.

(Fig. 11. Parte B del aria en VI grado)

122

fue - go a-troz del in - fier - no mi al - ma ar-de - rá. no ha-brá com - pa - sión.
tie - rra con pe - na y sin glo - ria, mi nom - bre ja - más na - die pro - nun - cia - rá.

122

f

La segunda frase de esta parte repite el plan armónico del inicio, es decir, IIb – V – I, pero esta vez con el centro modal en La, para terminar modulando a Mi con el mismo procedimiento.

(Fig. 12. Plan armónico de la segunda frase)

128

f

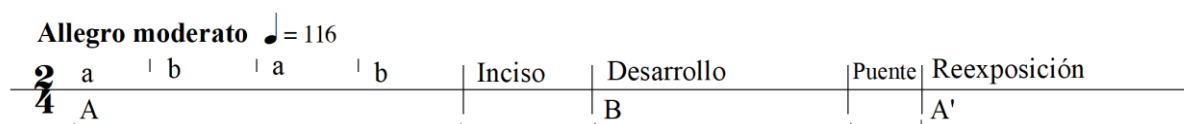
Para concluir el aria, se reexpone la parte A con variación en su repetición.

5.2. SEGUNDA ESCENA: “BÚSQUEDA”

5.2.1. Esquema formal

La macroestructura formal responde a una forma tripartita compleja A-B-A'; presenta un inciso entre las partes A y B, y un puente antes de la reexposición.

(Fig. 13. Esquema de la segunda escena)



5.2.2. Breve análisis rítmico, melódico y armónico

Quizá lo más característico de este segmento, desde el punto de vista rítmico, sea la alternancia entre las subdivisiones ternaria y binaria de la unidad de tiempo. La pieza se encuentra en compás de 2/4 de principio a fin. No presenta parentesco con ningún género de la música popular ecuatoriana.

Esta escena se encuentra en la tonalidad de Sol menor, su construcción melódico-armónica no presenta ningún elemento de interés particular.

Un motivo ternario irregular inicial (tresillos de corchea dentro de un compás de 2/4) genera una melodía oscilante alrededor de la tónica con predominio de los intervalos de segunda, que es contrastada con la primera parte de la frase *b* que recurre a la subdivisión binaria regular del compás, y dibuja los arpeggios de I y VI grados; en la segunda parte de la frase *b* se retorna a los tresillos oscilantes, pero en staccato.

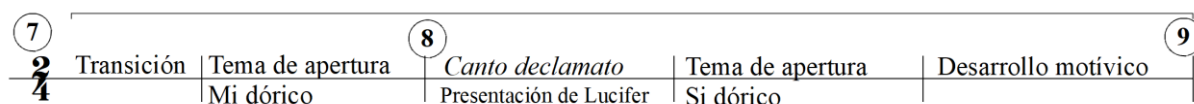
En la sección del desarrollo (B), se aprecia, como es típico en la forma tripartita compleja, una leve inestabilidad armónica. Se hace una discreta utilización de acordes de cuatro sonidos.

5.3. TERCERA ESCENA: “ENTRADA DE LUCIFER”

5.3.1. Esquema formal

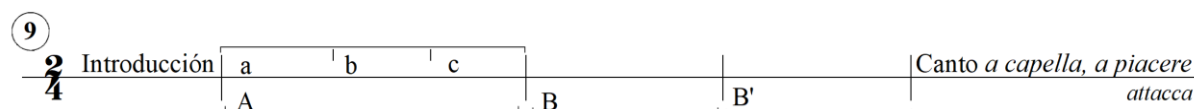
Esta escena podría dividirse en dos secciones: la primera consiste en cuatro segmentos, luego de una transición, en los que el nuevo personaje se presenta a sí mismo, y se ratifican los temas escuchados en el inicio de la ópera.

(Fig. 14. Esquema de la primera sección de la tercera escena)



La segunda sección consiste en un aria en la que el personaje de Luzbel se describe a sí mismo, y anima a Cantuña a vivir sin reparos su nueva vida, ante la incertidumbre del futuro.

(Fig. 15. Esquema de la segunda sección de la tercera escena)



5.3.2. Breve análisis rítmico, melódico y armónico

El pulso binario se mantiene desde la escena anterior (con excepción de un solo compás ternario que responde a la necesidad de la acentuación del texto) y se extiende hasta el final de la III escena.

Aquí tampoco encontramos referencias a los géneros populares en el aspecto rítmico, pero sí un insistente uso de la cadencia IIb-I, a la que ya nos hemos referido, así como del ya mencionado acorde mayor con sexta añadida.

Esta escena está concebida de manera polimodal, pues se hace uso, hasta cierto punto libre, del modo dórico, la pentafonía y la tonalidad.

La transición desde la tonalidad anterior, Sol menor, ocurre sobre un redoble de timbal en Si bemol, sobre el cual se presenta el acorde *Leit Motiv* (aumentado), que se transforma en el tritono del nuevo centro modal, es decir, Mi, el canto refuerza esa impresión al cantar justamente ese tritono para dar paso a la nueva tonalidad. La siguiente sección, que no es sino la repetición del tema inicial de la ópera, empieza en modo Mi dórico, y reitera el acorde del diablo. El canto declamado que viene a continuación está francamente en Si menor, y se conecta con un nuevo apareamiento del tema inicial, esta vez en Si dórico, que al iniciar el desarrollo motivico se transforma en un Re dórico, coloreado por notas de la pentafonía de Mi bemol, asemejándose a la ya conocida cadencia IIb – I, pero tratada esta vez como un acorde disminuido de Do, sin relación tonal con el Re dórico.

(Fig. 16. Uso de la polimodalidad)

Más movido (♩=132) Si dórico Re dórico Pentaf. Mib
Do dis.

The musical score for Figure 16 is a piano accompaniment in 2/4 time, marked 'f' (forte). It begins at measure 131. The key signature is two sharps (D major). The score is divided into three sections by dashed lines: 'Si dórico' (measures 131-134), 'Re dórico' (measures 135-138), and 'Pentaf. Mib' (measures 139-142). The first section features a chromatic progression of chords: D major (I), E major (II), F# major (III), G major (IV), A major (V), and B major (VI). The second section continues with C major (VII), D major (I), E major (II), and F# major (III). The third section features a diminished pentachord (Pentaf. Mib) and a dissonant chord (Do dis.).

Una progresión cromática conduce hacia un acorde de Fa mayor como dominante de la tonalidad del aria, que empieza, desde la introducción, en la tonalidad de Si bemol mayor, con un arpeggio sobre el acorde del primer grado, en el que aparece también el sexto grado de la escala, obteniendo, en la práctica, la sonoridad de un acorde mayor con sexta, que es también característico de la música popular ecuatoriana. (Ver anexo B4 *Collar de lágrimas*, Fox incaico).

La primera frase de la sección A evoluciona sobre este mismo arpeggio y usa el recurso melódico cromático de tonización de la dominante en la voz; recurso que se repetirá más tarde en la primera frase de B. La segunda frase se desarrolla sobre el acorde aumentado de Si bemol, que sirve para conectar armónicamente con la tonalidad de Sol menor (relativa de Si bemol), en la que se ubica la tercera frase, confirmándose su condición tonal con la cadencia VI-II-I-VII-I. El último acorde, en tónica, está ornamentado con una oscilación cromática inferior, que da como resultado un acorde sin relación tonal, que proporciona un color oscuro y amenazante, apropiado para acompañar las palabras que profiere el personaje del diablo.

(Fig. 17. Oscilación cromática del acorde de sol menor)

173 Lucifer
mf des-de_a - no - che. _____

The musical score for Figure 17 shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef, starting at measure 173 with the lyrics 'Lucifer' and 'des-de_a - no - che. _____'. The piano accompaniment is in treble and bass clefs, also starting at measure 173. The key signature is two flats (Bb major). The piano accompaniment features a chromatic oscillation in the bass line, moving from Bb to Ab to Gb to Fb, which creates a dark and threatening color.

Desde el inicio, las violas cantan una melodía, que se entreteje con el arpeggio ya mencionado y permanece a lo largo de la sección A haciendo contrapunto con la voz; en las dos últimas frases de esta sección, se puede observar por dos ocasiones, en este canto de las violas, la escala de Sol eólico, lo que confirma el sustrato y la impresión modal del tratamiento armónico.

(Fig. 18. El modo eólico en las violas)

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 164, features a Treble clef staff with a melodic line and a Viola (Vla.) staff with an arpeggiated accompaniment. The second system, starting at measure 173, continues the same parts, with dynamic markings *mf* and *p* indicated. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

La parte B permanece en Sol menor. La primera frase, como queda anotado, comparte características con la primera frase de A, pero, en contraste, evoluciona hacia la tonalidad siguiente, haciendo uso del acorde disminuido del primer grado, sobre el cual transcurre la segunda frase melódica; la quinta disminuida de este acorde, por enarmonía, sirve como nexo armónico con el acorde de Fa# menor, como primer grado de la tonalidad de la siguiente frase.

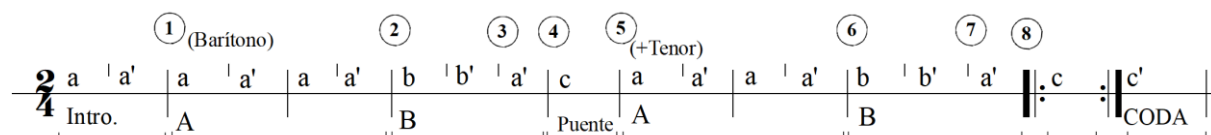
En esta, el modelo inicial del arpeggio continúa presente como elemento unificador, y se repiten las líneas generales de la sección B que, por procedimiento cromático se transforma brevemente en Fa mayor, manteniendo la 3° como nexo armónico, y enlaza inmediatamente con Do menor entrando por su dominante, lo que evidencia una mixtura entre do menor y do dórico, por el acorde mayor de IV grado de Do. Cierra conectando con la última parte del aria sirviéndose del ya habitual procedimiento cadencial del IIb, esta vez como VI de Dom enlazado con I de Sol menor, donde se repite la ornamentación descrita al final de la parte A.

La sección *a capella* que finaliza el aria usa un distinto tono en cada una de sus tres secciones: Sol menor, Reb mayor y Re menor.

5.4. CUARTA ESCENA: “TODOS LOS TORMENTOS”

5.4.1. Esquema formal

(Fig. 19. Esquema de la cuarta escena)



Una introducción orquestal de doce compases consistentes en un período cerrado de dos frases repetitivas (a-a') da lugar al canto del personaje de Lucifer (A), que se desarrolla sobre la repetición exacta del mismo material introductorio, variado solo ligeramente en el color orquestal. El mismo período se repite una vez más con diferente texto. La parte B inicia con material contrastante en carácter y tonalidad (b), que se repite con una variante final (b'), que termina en semicadencia para dar paso a una nueva repetición de a', con lo que se cierra la parte B. A continuación, un puente orquestal, con material nuevo (c) da paso a una repetición integral de A, pero esta vez con la incorporación del tenor, terminado lo cual vuelve a aparecer el material de c entre barras de repetición, sobre el cual discurre el canto del dúo. Para finalizar se añade una corta coda con material extraído del mismo fragmento.

5.4.2. Breve análisis rítmico, melódico y armónico

El compás es binario simple, fuertemente marcado por el ritmo de saltillo del *ostinato*. Aparecen también frecuentemente, subdivisiones irregulares ternarias.

No se observan cambios de compás, y se mantiene un pulso rápido y constante en la sección A, mientras que en la sección B ocurre una disminución súbita del tempo, que recupera su frecuencia inicial después de un corto *ritardando* en la última parte de la misma sección.

El color de la tonalidad, así como el tempo y la presencia del *ostinato* rítmico en la región grave, le confiere a la pieza un carácter oscuro y amenazante.

No se percibe cercanía con ningún género de la música popular ecuatoriana, pero el enlace entre las secciones A y B insiste en recordar la función armónica del II grado descendido en semitono (Rem – MibM), que se convierte, quizá, en el rasgo identitario más frecuente a lo largo de toda esta segunda parte de la ópera:

(Fig. 20. Sección B sobre el II grado descendido)

te. To - das las ri - que

mf *f*

I Rem IIb

La tonalidad base es Re menor.

En la estructura armónica de A, lo más destacable es la presencia de un pedal *ostinato* de tónica:

(Fig. 21. Pedal ostinato en tónica)

Sobre el cual se dibuja un sencillo plan armónico: I – VII – I – IV – I – V – I

Melódicamente, las semifrases están constituidas por una primera sección en forma de arpeggio descendente, y otra en forma de oscilación diatónica alrededor de la tónica.

En la sección B, el rasgo más sobresaliente es la ambigüedad tonal, pues, aunque todo indica la tonalidad de Sol menor, este acorde no llega a aparecer en ninguna de las dos primeras frases que contienen este material.

Pensando en Sol menor, el plan armónico sería el siguiente:

(Fig. 22. Plan armónico de la sección B de la cuarta escena)

Sol menor			Re menor		
b	Sensible sec. de	b'	Dom. sec. de		
VI (4 c.)	V (1 c.)	V (3 c.)	VI (4 c.)	V (1 c.)	V (2 c.)

El enlace del acorde de Mi bemol mayor, tanto con la dominante de Re, como con la dominante de la dominante de Re, se realiza por transformación cromática.

La línea del canto conserva sus características diatónicas predominantes.

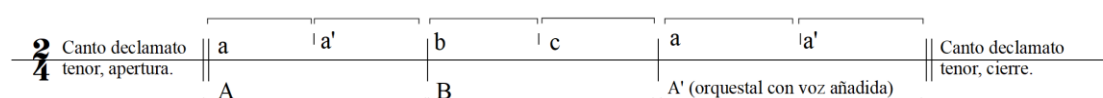
5.5. QUINTA ESCENA: “POR FIN TE MUESTRAS”

5.5.1. Esquema formal

La forma de esta escena responde claramente a las necesidades dramáticas, por lo que se encuentran extensas secciones de *canto declamato*. Su estructura hace necesario también separar su análisis en dos secciones:

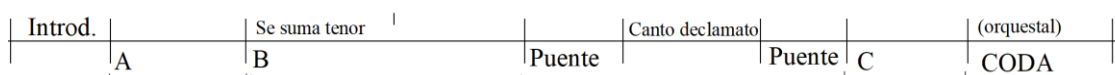
La primera parte es básicamente un aria del barítono, abierta y concluida por secciones de *canto declamato* del tenor.

(Fig. 23. Esquema de la primera parte de la quinta escena)



Esta segunda parte inicia como una aparente continuación, quizá la *cabaletta*, del aria, pero en la sección B se integra el tenor, para terminar la pieza como dúo.

(Fig. 24. Esquema de la segunda parte de la quinta escena)



5.5.2. Breve análisis rítmico, melódico y armónico

Aunque está escrita en compás binario simple, el frecuente uso del canto declamado le brinda elasticidad al tempo. La sección A del aria del barítono está acompañada por un ostinato rítmico incisivo con un plan armónico muy sencillo, que discurre en la tonalidad de Mi, basado en el modo dórico. El V grado aparece descendido en semitono, configurando una aproximación al acorde *Leit Motiv* de la ópera. Al conectar con la sección B, ocurre nuevamente, la ya descrita presencia de un II grado descendido en semitono, que aparece reiterativamente, confirmando el uso recurrente de este giro melódico armónico característico de la música ecuatoriana.

La estructura de monodia acompañada, de la primera sección, está contrastada por una textura ligeramente contrapuntística y de mayor densidad en la sección B.

En la parte que hemos denominado *cabaletta*, se mantiene el centro modal, el tempo se apresura, la textura es más densa y contrapuntística, y la tensión general sube. La sección se

identifica con un grupo de cuartinas que oscilan alrededor de las notas del arpeggio de tónica. La tensión e intensidad crece con la entrada del tenor. El carácter se mantiene hasta el final.

5.6. EPÍLOGO (FINALE)

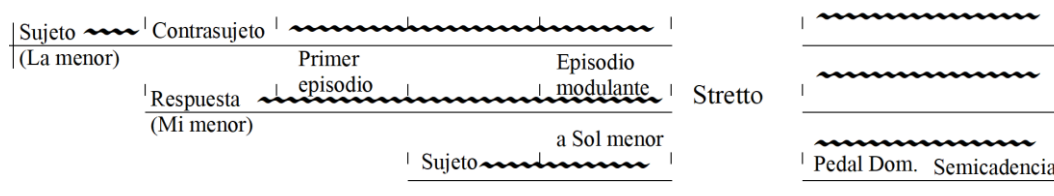
5.6.1. Esquema formal

El epílogo está conformado por dos secciones protagonizadas por el coro, a modo de comentarista de la acción que acaba de terminar.

La primera sección es una fuga a tres partes, en la que el coro, doblado por la cuerda, canta una frase extraída de la Vulgata, del libro de Isaías, admirándose de la manera en la que ha caído Lucifer. El compositor elige esta estructura como una cita estilística de la música religiosa, a propósito de la presencia de la monumental fachada de la iglesia de San Francisco.

La fuga, en La menor, está conformada de la manera típica: Una sección expositiva compuesta por un sujeto que aparece en la soprano, un contrasujeto que acompaña a la respuesta que aparece en las mezzos, mutada y a la quinta, y la reaparición del sujeto en la tonalidad original, luego de un episodio contrapuntístico. Un breve desarrollo contrapuntístico modulante, hacia sol menor, en el que se puede encontrar una entrada en *stretto*, luego de lo cual, otro episodio contrapuntístico da paso a un pedal de dominante, ya en la nueva tonalidad, y termina en semicadencia para dejar paso a la siguiente sección.

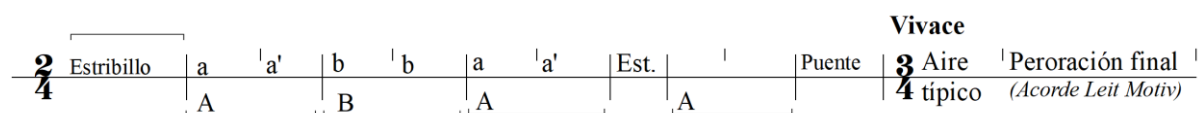
(Fig. 25. Esquema de la fuga del epílogo)



En la segunda sección, el coro se convierte en un narrador objetivo que termina haciendo notar el hecho histórico de que la construcción del magnífico monumento fue llevada a cabo por mano de obra indígena.

Esta parte responde a una forma tripartita simple con estribillo, que, después de una repetición extendida de A, termina con un puente que conduce hacia la peroración final, construida sobre material aparecido en el Interludio de la ópera.

(Fig. 26. Esquema de la segunda sección del epílogo)

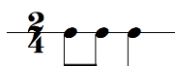


5.6.2. Breve análisis rítmico, melódico y armónico

La tonalidad base de la fuga es La menor. El trabajo melódico contrapuntístico respeta el criterio clásico, manteniendo los intervalos considerados consonantes según aquel estilo, y la figuración melódica es sencilla, lo que permite distinguir con facilidad la evolución de las tres voces involucradas. Predomina el contrapunto de primera y segunda especie, y aparece un fragmento de contrapunto sincopado. Hacia la sección media modula a Sol menor, y termina, como queda indicado, en semicadencia.

La segunda sección está claramente identificada con la danza popular de origen indígena conocida como *sanjuanito*. Inicia en compás binario simple, marcando claramente uno de los patrones rítmicos característicos de este género (Guerrero, 2001).

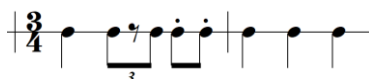
(Fig. 27. Patrón rítmico del “sanjuanito”)



La melodía de la parte A de este fragmento está construida con material modal de sustrato pentafónico con centro en Sol, por lo que hace uso del V grado menor. La parte B está íntegramente construida sobre el acorde de La bemol mayor, que enlaza sin interrupción con la reexposición de A en I grado, con lo que se insiste en la relación I – IIb – I.

El puente que aparece después de la repetición de A presenta un descenso cromático en cuartas en los violines, y termina simulando una cadencia clásica: IV – II – V – I, pero el segundo y quinto grado son menores; esto enlaza con la peroración final, que se presenta en un gran *tutti*, y cuyo material principal ya había aparecido en el interludio de la ópera y consiste básicamente en uno de los patrones rítmicos del género *aire típico*,

(Fig. 28. Patrón rítmico del “aire típico”)



que aparece en ocho compases, como en los estribillos de las canciones populares, con la diferencia de que, en estas, este fragmento suele permanecer en un solo grado armónico, y aquí se repite el enlace: I – Vb – IV – IV# - V menor – I, después de lo cual aparece insistentemente el ya conocido *Leit Motiv* del diablo en, Vb, para finalizar sobre el I acorde de Sol menor.

5.7. APUNTES SOBRE EL TRATAMIENTO VOCAL Y ORQUESTAL.

La plantilla orquestal es la siguiente:

- Piccolo
- Flautas I y II
- Oboes I y II
- Clarinetes en si bemol I y II
- Clarinete Bajo en si bemol
- Fagotes I y II
- Trompas en Fa I y II
- Trompetas en si bemol I y II
- Trombones I y II
- Tuba
- Percusión: (Cuatro percusionistas)
 - Timbales (4)
 - Glockenspiel
 - Xilofón
 - Campanas tubulares
 - Redoblante
 - Gran caja
 - Platillos
 - Platillo suspendido
 - Tam tam
 - Triángulo
- Tenor solista
- Barítono solista
- Coro a cuatro voces
- Cuerda:
 - Violines primeros
 - Violines segundos
 - Violas
 - Violoncellos
 - Contrabajos

En general, el mayor peso orquestal, melódico, rítmico y armónico, lo lleva la cuerda, metales y madera cumplen, la mayor parte del tiempo, con el papel tradicional de colorear la orquestación, destacándose los bronce allí donde el color amenazante de la presencia del

personaje del diablo lo exige. La percusión hace presencia discreta mientras discurre el canto de los solistas, pero colorea y refuerza la orquestación efectivamente en los *tutti*. Las secciones camerales alternan con los *tutti* en las partes instrumentales. La textura es, en general, muy diáfana, y respeta al máximo los registros óptimos de cada instrumento. Homofonía y secciones contrapuntísticas alternantes también aportan variedad al discurso instrumental. La búsqueda de tímbricas resultantes de combinaciones instrumentales es discreta, ya que no se trata de una obra exclusivamente orquestal. El acompañamiento a los solistas permite su brillo, y los apoya brindándoles puntos de referencia armónicos y melódicos que les permiten retomar con seguridad el canto luego de extensas pausas. El apoyo armónico para los solistas es muy sólido, ya que la armonía está muy bien definida aún en los puntos más inestables. La dinámica de la orquesta también está en correspondencia con la parte solista.

La parte vocal del personaje Cantuña está pensada para una voz de tenor lírico, orientada a una realización claramente melódica con frases amplias y ligadas, y con ligeros tintes de dramatismo, sin despliegues de agilidad ni de excesiva potencia vocal; la voz ocupa un ámbito de una octava más una cuarta justa, de Mi³ a La⁴¹, y está trabajada equilibradamente para que el solista brille tanto en su región media como en los agudos, dándole tiempo también de respirar y descansar entre frases para obtener un máximo rendimiento vocal. La mayor parte del canto se realiza en el registro medio, y se hace un uso razonable de la región de *passaggio*, ubicado en este tipo de voz entre el Mi⁴ y Fa⁴ (Husson, 1962/1965), con lo que se evita fatigas innecesarias.

La parte vocal del personaje Lucifer está concebida para una voz de barítono bajo, de carácter obscuro y potente. Ocupa un ámbito de una 8° más una 6° menor, y se ubica entre el La² y el Fa⁴ (siempre según el Índice Acústico Internacional), llegando con cierta frecuencia a la zona de *passaggio* (Husson 1962/1965), así como al registro agudo en las partes de mayor dramatismo, por lo que se requiere de una voz madura y bien formada para interpretar este personaje.

¹ Según el Índice Acústico Internacional

6. CONCLUSIONES

Al concluir el presente trabajo, pasamos a resumir los aspectos más notorios respecto de la utilización de ciertas características de la música popular ecuatoriana en la construcción del discurso sonoro de esta ópera, para tenerlos en consideración en el proceso de composición de las siguientes óperas que integrarán la “Trilogía quiteña”:

- Se aprecia una mixtura libre de los siguientes elementos, frecuentes en la música popular ecuatoriana
 - o Sustrato pentafónico
 - o Material diatónico de los modos dórico y eólico, preferentemente.
 - o Sistema tonal.
- Uso frecuente del acorde mayor con sexta añadida.
- Segundo grado descendido en semitono (IIb), usado aquí como característica armónica no necesariamente cadencial.
- Uso del VI grado de la tonalidad principal como tonalidad base de la segunda parte de las estructuras tripartitas.

Por otro lado, vemos que el uso de los géneros de la música popular es más bien moderado, y estos se encuentran refuncionalizados dentro de un contexto vocal sinfónico más amplio. Por lo cual podemos afirmar que, aun reconociendo la posibilidad de seguir profundizando, sí se cumple con la premisa inicial de llevar la expresión nacionalista más allá de una simple colección de danzas folclóricas.

Además de ello debemos anotar las siguientes características:

- Armonía basada en triadas, ampliadas y alteradas libremente, pero con discreción.
- Armonía de cuartas y quintas, como recurso colorístico.
- Uso de citas estilísticas (como el fragmento coral fugado del epílogo)
- Utilización del *Leit Motiv*.
- La armonía está al servicio de las funciones psicológicas que el libreto exige.
- Las líneas melódicas del canto son mayormente diatónicas, por lo que son de fácil comprensión y memorización.
- El ámbito de las voces es apropiado, aunque exigente en cierta medida.

- La partitura orquestal, escrita de modo convencional, no reviste grandes dificultades técnicas ni en lo instrumental ni para el proceso de montaje.
- La parte coral está pensada para un coro con poca disponibilidad de voces graves, como es característico en el medio ecuatoriano.
- Las estructuras formales no son rígidas, y responden a las necesidades dramáticas.
- El aspecto rítmico apoya las funciones físicas de los personajes.

Todo ello, junto con la experiencia previa de montaje de la obra, nos permite afirmar que esta puede ser abordada por elencos estudiantiles o vocacionales, pero, ciertamente, no principiantes. Sobre todo, en el caso de los cantantes, aunque no se exige un despliegue de virtuosismo, la exigencia vocal es considerable.

Quizá un aspecto que habría que considerar al plantear el abordaje por elencos no profesionales sería el tamaño de la orquesta. Probablemente haya que escribir una versión para una orquesta más pequeña.

6.1. LIMITACIONES Y PROSPECTIVA:

Quizá la limitación más seria encontrada al momento de realizar este trabajo de análisis sea la escasez de material operístico local, así como de estudios detallados sobre las pocas óperas escritas en el país. Básicamente, todo lo que en el Ecuador se haga alrededor de un proyecto de ópera nacional es, hoy por hoy, novedoso y pionero.

Por ello, aspiramos a que este pequeño estudio contribuya a despertar la curiosidad respecto de este tema, y animar a otros compositores, libretistas, dramaturgos, etc. del medio, a colaborar para seguir construyendo un repertorio operístico local, conectado con la identidad del público ecuatoriano, acercándose a otros géneros musicales y realidades que no están presentes en esta obra, como, por ejemplo, la del mundo afroecuatoriano y su riquísima expresión musical.

Desde nuestro lado, consideramos que este estudio nos permitirá continuar, en primera instancia, con la composición del proyecto “Trilogía quiteña”, estableciendo una clara línea de continuidad que conecte las tres óperas que se proyectan, dotándoles de una unidad estilística y conceptual. Así mismo, nos permitirá diferenciar futuros proyectos de composición vocal escénica, del actual proyecto en curso.

Referencias bibliográficas

- Artieda Velasteguí, R. (2020) *Cantuña Historia y leyenda, palabra y poder. Versiones de dominación y reivindicación*. Casa Andina, Universidad Andina Simón Bolívar, Serie Magíster, vol. 262.
- Dávila Vásquez, J. (1987). La ópera en provincia. *Revista Opus, de la musicoteca del Banco Central del Ecuador*, (16), 34-39.
- Godoy Aguirre, M. (2004) *La música en la época colonial, Presidencia y Real Audiencia de Quito*. Empresa de Desarrollo del Centro Histórico de Quito.
- Guerrero Gutiérrez, P. (2001) *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, (Tomos I y II). Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.
- Husson, R. (1965) *El canto*. (Trad. Dorothy Ling) Editorial Universitaria de Buenos Aires. (Trabajo original publicado en 1962)
- Lovato, G. (2011). Nacionalismo musical en el Ecuador. *Revista Nacional de Cultura, Letras, Artes y Ciencias del Ecuador*, volumen 3, 15-16.
- Stevenson, R. (1962) Música en Quito, *Revista musical chilena*, volumen XVI, 172-194
- Wong Cruz, K. (2003) *Luis Humberto Salgado, un quijote de la música*. Ediciones Banco Central del Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Yáñez, N. (2005) *Memorias de la lírica en Quito*, Banco Central del Ecuador.
- Hisour.com (s.f.) *Nacionalismo musical*. <https://www.hisour.com/es/musical-nationalism-35446/>

Anexo A. Enlace a partituras y audios.

[A. Partituras y audios](#)

Anexo B. Enlace a ejemplos de música popular.

[B. Ejemplos](#)

Anexo C. Enlace al libreto

[C. Libreto](#)

Anexo D. Cantuña, la leyenda

<https://www.goraymi.com/es-ec/pichincha/quito/leyendas-cuentos/leyenda-cantuna-abh2ojebm>