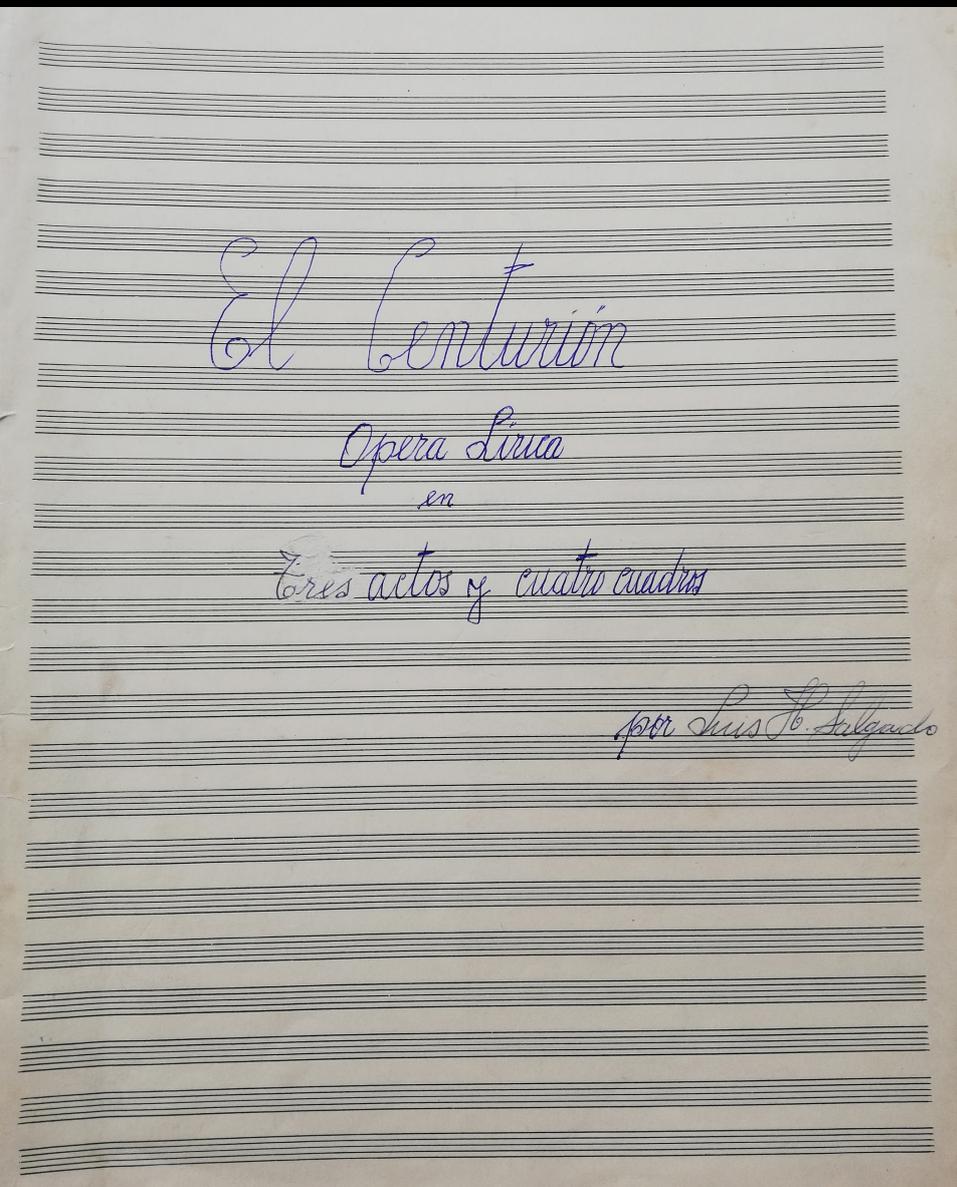




EDO



*El Centurión*

*Opera Lírica*  
*en*

*Tres actos y cuatro cuadros*

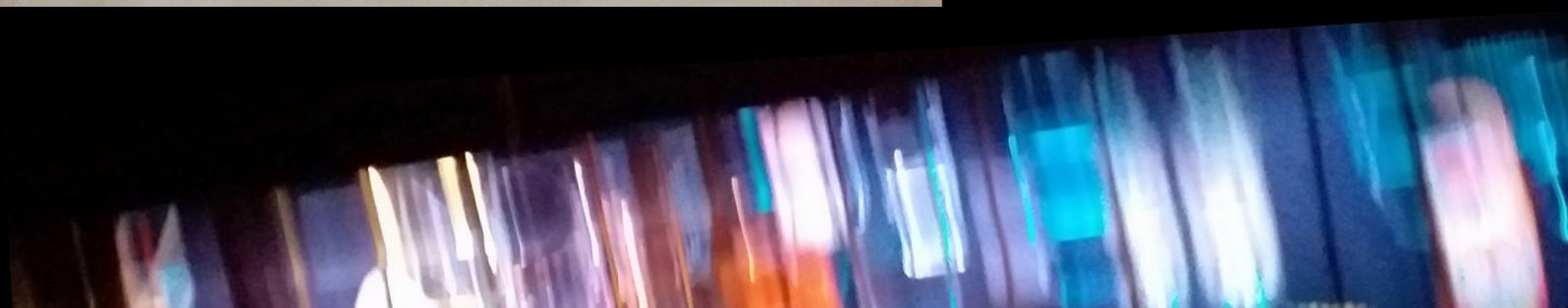
*por Luis E. Salgado*

JAVIER ANDRADE



**EL CENTURIÓN:  
CRONOLOGÍA  
COMPOSITIVA  
Y REVISIÓN  
DRAMATÚRGICO-  
MORFOLÓGICA Y  
ARGUMENTAL**

*Edosonía*, n° 05, p. 35-53. Quito, 2025.



## EL CENTURIÓN:

### cronología compositiva y revisión dramático-morfológica y argumental

JAVIER ANDRADE\*

**Resumen:** Este estudio analiza de manera pionera los manuscritos de la ópera inédita *El Centurión* de Luis H. Salgado para determinar su cronología compositiva y sus posibles relaciones con su contexto histórico, y clarificar la revisión que el compositor hace de la macro estructura dramática luego de finalizada la composición. La indagación de estos materiales patrimoniales toma como referencia análisis previos realizados por el autor de este artículo y sus experiencias en la ejecución de obra escénico-musical del compositor. El estudio tiene un carácter heurístico, pues produce algunas interrogantes relevantes: ¿responde Salgado con su obra a rasgos de su contexto histórico?; ¿qué plan estructural tiene al inicio del proceso y cómo lo revisa? Esta búsqueda genera orientaciones para la poética de diseño de una puesta en escena de la obra, que constituye una deuda histórica de la cultura del país desde 1997, año en que los documentos ingresaron a los fondos públicos.

**Palabras clave:** Luis H. Salgado, ópera ecuatoriana, diseño de puesta en escena, análisis dramático-musical, patrimonio musical ecuatoriano.

**Abstract:** This study analyzes in a pioneering way the manuscripts of the unpublished opera *El Centurión* by Luis H. Salgado to determine its compositional chronology and its possible relationships with its historical context, and clarify the revision of the dramaturgical macrostructure after made by the composer completing the composition. The investigation of these heritage materials takes as a reference previous analyses carried out by the author of this article and his experiences in the execution of the composer's music theater work. The character of this study is heuristic, since it produces some relevant questions: does Salgado's work respond to features of his historical context? What structural plan does the composer have at the beginning of the process and how does he review it? This research generates orientations for the poetics of the staging design of the work, which constitutes a historical debt of the country's culture since 1997, the year in which the documents entered public funds.

**Keywords:** Luis H. Salgado, Ecuadorian opera, staging design, dramaturgical-musical analysis, Ecuadorian musical heritage.

### Introducción

El presente estudio realiza una aproximación a los manuscritos autógrafos del libreto y las partituras para canto-piano y canto-orquesta de la ópera inédita *El Centurión* de Luis Humberto Salgado (1903-1977), conservados en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, con el propósito de reconocer rasgos importantes de su cronología de creación, indagar aspectos relativos a posibles

---

\*Director de ópera y dramaturgo, docente de la Carrera de Artes Musicales: [jandrade@uce.edu.ec](mailto:jandrade@uce.edu.ec)



Detalle de la corrección del acápite al inicio del tercer acto de la partitura para canto y orquesta de *El Centurión*. AH-MCP: FM0033.024/A

relaciones de ese proceso con el contexto histórico nacional del momento, así como, analizar la revisión, que el autor hace luego de terminar su composición, de la estructura dramático-morfológica de actos y cuadros de la obra, con la finalidad de colocar ese análisis en fase con el contenido argumental y valorar la macro arquitectura de la acción dramática con miras a una puesta en escena. Consecuentemente, estas reflexiones se enmarcan en el campo de la puesta en valor de materiales musicales patrimoniales que han esperado varios decenios para ser objetos de estudio, desde su incorporación a los fondos públicos en 1997<sup>1</sup> y, por tanto, constituyen una impugnación a la indiferencia frente a la creatividad escénico-musical del maestro Salgado.

Este trabajo toma como referencia los estudios previos<sup>2 3</sup> realizados por el autor del presente ensayo, así como sus experiencias de ejecución de la obra escénico-musical del compositor, especialmente como director del montaje escénico<sup>4</sup> del estreno absoluto de la ópera *Eunice*, predecesora de la obra que es nuestro objeto de estudio en

- 1 Recibo de Fausto Salgado Merizalde a Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador del 22 de diciembre de 1977, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito.
- 2 Véase: Javier Andrade Córdova, "Tras el rasgo lírico de Salgado – Artículo introductorio del programa de mano" en Repositorio Salgado Lírico. (Página web), 24-09-2024, <https://www.javierandrasedcordova.com/repositoriosalgado>
- 3 Véase: Javier Andrade Córdova, "El rasgo lírico de Salgado: Cronologías y denominaciones", en *III Jornadas de Investigación Musical*. (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2024) (Videoponencia).
- 4 Orquesta Sinfónica de Cuenca, *Eunice*. Programa de mano (Cuenca: Orquesta Sinfónica de Cuenca, 2018), s/n. Ejecutado el Teatro de la Universidad de Cuenca los días 11, 12 y 13 de julio de 2018.

este artículo, así como en la función de director artístico de recitales ejecutados<sup>5</sup> en el país y en el extranjero con segmentos de las diversas óperas de Salgado, entre ellas de *El Centurión*, realizaciones que constituyeron incursiones de indagación práctica del singular mundo de estas obras.

Dada la condición inédita de esta ópera, su permanencia en archivos, y su casi nula difusión, los estudios específicos sobre ella siguen siendo inexistentes. Este trabajo tiene, por tanto, fundamentalmente un valor pionero de orden heurístico, pues produce un conjunto de interrogantes relevantes sobre la obra, tales como: ¿existen rasgos en esta creación que permitan dilucidar una relación con el contexto histórico y social en el que fue compuesta?; ¿qué plan dramático-musical tiene Salgado al inicio del proceso y cómo lo revisa en su trayecto?; y, finalmente, ¿qué consecuencias tiene esta revisión para la puesta en escena de la obra? A partir del recorrido proyectado por estas preguntas, se producen como resultados algunas respuestas, hipótesis y nuevas interrogantes, que constituyen puntos de referencia útiles para el proceso de diseño de una puesta en escena para el estreno absoluto de *El Centurión*.

El proceso de indagación se ejecuta tomando en consideración que las óperas del compositor configuran un conjunto de obra de dimensiones titánicas, cuyo estreno completo y profesional<sup>6</sup> constituye todavía una deuda histórica pendiente, de la cual se ha saldado apenas una parte con la puesta en escena de *Eunice*, la segunda ópera del conjunto total de obra escénico-musical y la primera de la denominada *trilogía épico-cristiana*<sup>7 8</sup>. Todos los avances que se puedan realizar en la comprensión de las

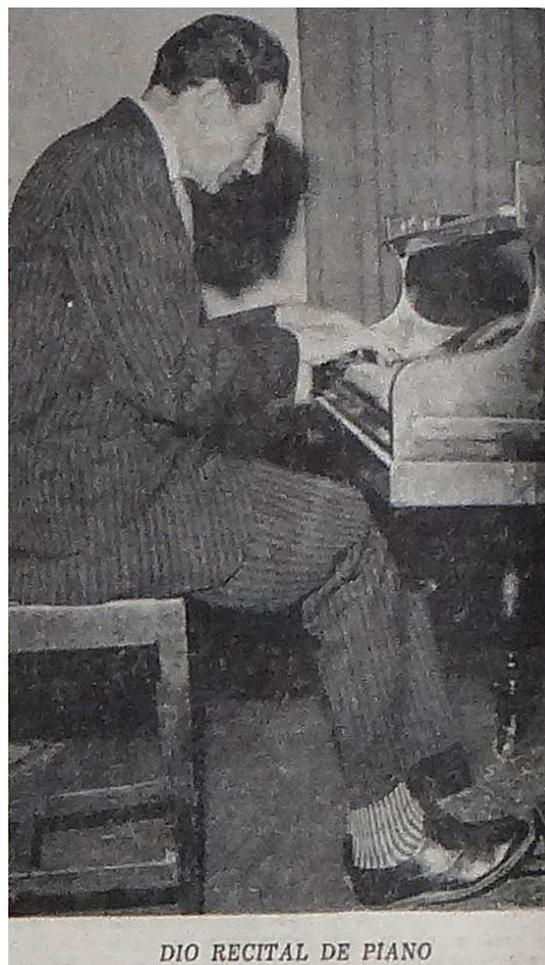
5 Segmentos de las óperas de Salgado, con la inclusión de algunos de *El Centurión* se ejecutaron en Quito en 2007 y 2019; en Cuenca en 2008, 2014, 2018, 2019; y en Roma, Viena y Barcelona en 2020.

6 Una producción “completa” comprende una ejecución musical sin reducciones orquestales o vocales que transformen la propuesta sonora original; y una producción teatral que incluya escenografías, vestuarios, utilerías e iluminación escénicas. Por otra parte, una realización “profesional” es aquella en la que todos los planos interpretativos y creativos están realizados por artistas profesionales, es decir que los desarrollan como obras con contenido y valor artístico propio y con una firma de responsabilidad. Estas diferenciaciones se hacen cada vez más necesarias en un país sin institucionalidad pública para el desarrollo del género, pues surgen producciones que influenciadas por la ausencia de contención presupuestaria y auspicios, facilismo o interés fundamentalmente comercial, sacrifican la calidad sonora y/o visual de las realizaciones, acudiendo a recursos puramente funcionales, pero carentes de valor artístico específico y original. Por ejemplo, se observa cada vez con mayor frecuencia producciones con vestuarios arrendados en comercios de disfraces, sin diseños originales, con materiales de texturas, calidades y formas cuestionables; con escenografías constituidas por imágenes recicladas o plagiadas, es decir poco originales, etc. Estas aproximaciones no respetan al género como espacio para el desarrollo de creatividad original en todos los planos involucrados. Los recursos puramente funcionales a la simple realización, aceptables en producciones formativas, escolares o universitarias, cuya prioridad es crear espacios de práctica para los artistas en formación, no lo son en el campo profesional. El género operístico de factura profesional en el país exige artísticidad original en todos los niveles que tejen el espectáculo. Si, por ejemplo, los diseñadores nacionales no tienen posibilidades de acceso a la ópera para generar aportes desde su propia imaginación, porque su vinculación se ve anulada por el uso de imágenes plagiadas o puramente funcionales, se está destruyendo un elemento fundamental para la construcción profesional del género en el Ecuador.

7 Javier Andrade Córdova, “Tras el rasgo lírico de Salgado – Artículo introductorio del programa de mano” en Repositorio Salgado Lírico. (Página web), 24-09-2024, <https://www.javierandradecordova.com/repositoriosalgado>

8 Javier Andrade Córdova, “El rasgo lírico de Salgado: Cronologías y denominaciones”, en *III Jornadas de Investigación Musical*. (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2024) (Videoponencia).

El compositor Luis Humberto Salgado en fotografía publicada en la prensa, a propósito de un recital de piano, en junio de 1965. (UCEfonía, repositorio).



obras inéditas nos acercan a su recuperación y, finalmente, a esa circunstancia que nos permitirá escuchar lo que el maestro Salgado pretende expresar en esas composiciones: sus estrenos absolutos.

### **Desarrollo**

Este artículo propone, en primer término, una discusión inicial sobre aspectos referenciales de la obra: su tiempo de acción y pertenencia a la *trilogía épico-cristiana*, su importancia en el momento actual para la ópera en el Ecuador, y los antecedentes inmediatos referidos principalmente al estreno de la obra hermana *Eunice* en Cuenca en 2018. Luego, procede a un análisis de los aspectos de la cronología de composición y su puesta en relación con un acontecimiento fundamental, aunque olvidado, de la historia nacional: la masacre de Guayaquil de mediados de 1959. Posteriormente, se ejecuta una revisión de las informaciones contenidas en los manuscritos en relación con la estructura de actos y cuadros de la dramaturgia, es decir con la configuración morfológica de base. Esto nos devela un ajuste realizado por el compositor en el plan

inicial de creación y nos permite observar el argumento de la obra desde una perspectiva valorativa de las acciones que ocurren especialmente en los dos cuadros intermedios, los del segundo acto de la ópera. Estos recorridos investigativos develan, por tanto, informaciones muy valiosas para el diseño del estreno absoluto.

### **1. *El Centurión* en el marco de la puesta en valor de la obra escénico-musical de Salgado**

La ópera *El Centurión* de la *trilogía épico-cristiana* de Luis Humberto Salgado es, desde el punto de vista del tiempo de la acción dramática, la segunda ópera de la serie, pues tiene lugar en Roma en el “año 68 D. de JC”<sup>9</sup>, conforme la indicación autógrafa del libretista-compositor en la segunda página del libreto, por lo tanto, ocurre después de la acción de *Eunice*, que acaece en el año 66 de nuestra era<sup>10</sup>.

Esta ópera es de gran importancia para la actualidad del género operístico en Ecuador, pues es una obra que ha esperado 64 años por su estreno. Por otra parte, dado que en 2018 ya se ejecutó *Eunice*<sup>11</sup>, constituye una de las opciones más adecuadas para la continuación del proceso general de puesta en valor de las óperas de Luis Humberto Salgado.

Los estudios de la morfología dramaturgico-musical de las cuatro óperas del maestro, realizados previamente por el autor del presente trabajo<sup>12</sup> habían ya determinado que, desde el punto de vista de la complejidad de producción, justamente la trilogía: *Eunice-El Centurión-El Tribuno* debía ser la primera del conjunto de la obra operística en ser puesta en escena, a pesar de ser *Cumandá* una composición más temprana. Esto, en vista de que la obra basada en la novela homónima de Juan León Mera es una composición de siete cuadros contenidos en 611 páginas de partituras, lo que representa un reto de producción que no solo resulta intimidante, sino que en efecto implica una inusual duración<sup>13</sup>, -según el propio compositor, probablemente de “cinco horas”<sup>14</sup>-, y la participación de un gran volumen de intérpretes, aspectos que

9 Luis Humberto Salgado, *El Centurión. Ópera en un acto y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafa con nro. de catálogo FM0033.026), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1959), 2.

10 Luis Humberto Salgado, *Eunice. Ópera en tres actos y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafa con nro. de catálogo FM0033.023/A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1957), 2.

11 Véase: Orquesta Sinfónica de Cuenca, *Eunice*. Programa de mano (Cuenca: Orquesta Sinfónica de Cuenca, 2018).

12 Véase: Javier Andrade Córdova, “El rasgo lírico de Salgado: Cronologías y denominaciones”, en *III Jornadas de Investigación Musical*. (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2024) (Videoponencia).

13 Javier Andrade Córdova, “El rasgo lírico de Salgado: Cronologías y denominaciones”, en *III Jornadas de Investigación Musical*. (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2024) (Videoponencia).

14 Hernán Rodríguez Castelo, “Luis H. Salgado, por él mismo” en *Luis Humberto Salgado: Grandes compositores ecuatorianos*, ed. Pablo Guerrero (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Conservatorio Franz Liszt, 2001), 17.

conlleven complejos tejidos de gestión y altos costos de ejecución, solamente abordables a partir de una toma de responsabilidad por parte del Estado frente a la composición escénico-musical de Salgado, actitud que, lastimosamente, no se ha hecho presente de manera consistente ni siquiera en conjuntos de obra de menor complejidad y volumen de ejecución. En definitiva, hacer frente a la obra operística de Salgado a partir de la cronología de composición e iniciando con la primera ópera, *Cumandá*, una obra de difícil resolución en un país sin institucionalidad para el género, solamente hubiese retrasado aún más la puesta en valor de las otras obras.

Esta es la razón por la que a finales de 2017 en conversaciones mantenidas por el autor con el director musical de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, maestro Michael Meissner<sup>15</sup>, quien había llegado a Ecuador un año antes, para darle a conocer sobre la importancia de la obra lírica de Salgado, se le propuso la puesta en escena de *Eunice*, por tratarse de una ópera de un volumen intermedio, comparable con varias obras del repertorio regular, tales como *La Traviata*, *Rigoletto* o *Elisir d'amore*, que habían sido ya producidas exitosamente en el país de forma completa y profesional.

La misma razón condujo al autor a sugerir a la profesora Ivonne Schiaffino en 2014, que abordase la edición de la partitura canto y piano de *Eunice* y no de *Cumandá*, como trabajo de titulación de su maestría en musicología. Esa ejecución tuvo un significado importante en la decisión de 2017 de la Orquesta Sinfónica de Cuenca de aceptar la propuesta de realización de *Eunice*, pues permitía el inicio inmediato de las tareas de estudio y montaje.

*Cumandá*, en consecuencia, deberá probablemente esperar a la finalización de la puesta en valor de la trilogía, para ser entonces puesta en escena de manera completa. Su complejidad y volumen -comparables al de una versión expandida de una *Aída* de Verdi-, constituiría así el final climático del proceso de puesta en valor de la imaginación operística de Salgado. En este contexto, es evidente que *El Centurión* amerita, por lo tanto, una mirada indagatoria de aspectos que contribuya a abrir los primeros senderos que faciliten su mejor comprensión y ejecución. Algunos de ellos son abordados a continuación.

---

15 El compromiso con *Eunice* del profesor Meissner como director musical de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, así como de la directora ejecutiva, Gabriela Sánchez, fueron decisivos para que esa obra se vuelva una realidad sobre la escena. La Orquesta Sinfónica de Cuenca, bajo la dirección de ambos profesionales, además, logró el hito histórico de realizar la grabación de las nueve sinfonías de Luis H. Salgado en 2019.

## 2. Continuidad y concentración de la cronología compositiva

Los estudios previos<sup>16</sup>, mostraron ya singularidades en la cronología compositiva de *El Centurión*. En primer término, llamó la atención que su creación se insertó en el proceso temporal compositivo de *Eunice*. Efectivamente, la creación de la partitura para canto y piano de esta obra, la inicial de la trilogía, comienza el “24-11-1956”<sup>17</sup> y culmina el “09-04-1961”<sup>18</sup>. *El Centurión* interrumpe ese proceso a mediados de 1959. A partir de esto, se genera una segunda particularidad: la composición de esta segunda ópera ocurre de principio a fin de un solo aliento y de forma extremadamente concentrada. Así, el libreto se inicia el “7 de julio de 1959”<sup>19</sup>, solo dos meses y 11 días después, el “18 de septiembre de 1959”<sup>20</sup> se culmina ya la partitura para canto y voz, y un mes y un día después<sup>21</sup> se inicia con la orquestación, que Salgado termina el “22-II/1960”<sup>22</sup>.

Este proceso cronológico refleja una intensidad y fluido compositivo que en la historia de la ópera regularmente se observa solamente en procesos marcados por el mecanismo del encargo y acelerados por los compromisos de fechas de entrega y de estreno<sup>23</sup>. La condición inédita de *El Centurión* pone en claro que esta no es la situación en el caso de esta obra.

Estamos frente a un compositor cuyo coloquio interno -en este momento de su historia personal-, no está relacionado con los problemas de la ejecución de la obra, pues para ese entonces había ya asumido que no escucharía gran parte de sus composiciones en vida<sup>24</sup>. Menos aún tiene que ver con el campo de los contratos y pagos por obra, que no tuvo presencia alguna en su devenir profesional. Salgado dialoga con su propia convicción creativa y su responsabilidad de cara a su materialización compositiva en creaciones, que sabía muy bien que quedarían como legado para el futuro.

En este marco, resulta relevante preguntarse por aspectos del contexto histórico

16 Véase: Javier Andrade Córdova, “El rasgo lírico de Salgado: Cronologías y denominaciones”, en *III Jornadas de Investigación Musical*. (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2024) (Videoponencia).

17 Luis Humberto Salgado, *Eunice* (Partitura hológrafa para canto y piano con N° de catálogo FM0033.022), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1961), 3.

18 *Ibid.*, 140.

19 Luis Humberto Salgado, *El Centurión. Ópera en un acto y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafa con nro. de catálogo FM0033.026), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1959), (portada).

20 Luis Humberto Salgado, *El Centurión* (Partitura para canto y piano manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.025A). Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1959), 91.

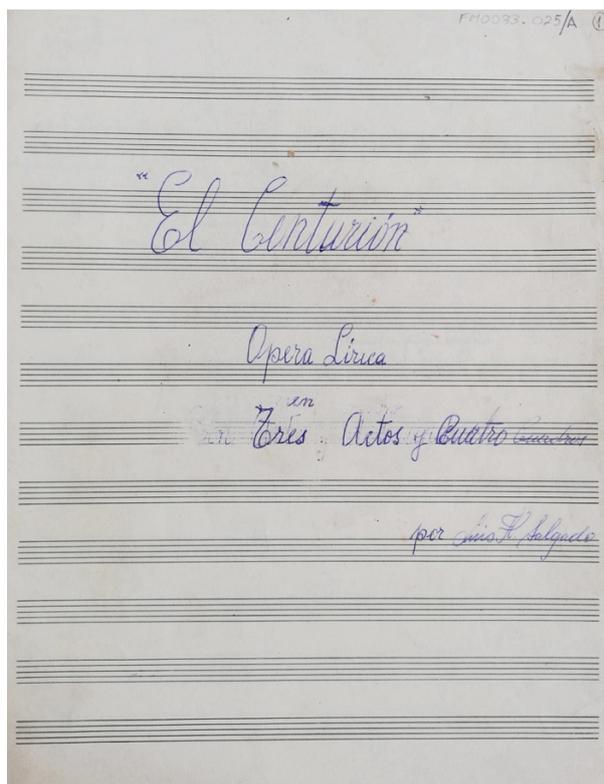
21 Luis Humberto Salgado, *El Centurión* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.024/A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1960), 3.

22 *Ibid.*, 192.

23 Ejemplar es el caso de *Il Barbiere di Siviglia*. Un joven Rossini de 23 años, que había firmado el contrato del 15 de diciembre de 1815, estrenaba la obra bajo su propia conducción el 20 de febrero de 1816.

24 Javier Andrade Córdova, “El rasgo lírico de Salgado: Cronologías y denominaciones”, en *III Jornadas de Investigación Musical*. (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2024) (Videoponencia).

Portada de la partitura para canto y piano de *El Centurión* que reposa en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio con el código: FM0033.025/A



del período en el que la ópera fue compuesta, que va de mediados de 1959 a inicios de 1960. Esta indagación debe desarrollarse dentro de los límites que impone la reducida información de detalle sobre la biografía artística de Salgado<sup>25</sup>. Por lo tanto, se impone una primera aproximación desde lo que podemos corroborar en las indicaciones presentes en las partituras y libreto. Esto produce interrogantes de consistencia casi detectivesca, como se ha indicado ya en otro estudio del autor de este trabajo<sup>26</sup>.

Para las presentes deliberaciones baste mencionar que la masacre ocurrida en la ciudad de Guayaquil a inicios de junio de 1959, en medio de una situación de profunda crisis social durante el gobierno de Ponce Enríquez, constituye un importante punto de referencia. Esa matanza fue cometida por fuerzas estatales enviadas para sofocar las protestas y los saqueos derivados de ellas, que se habían generado por la enorme indignación popular ante el aparente suicidio de un conscripto en Portoviejo ante los maltratos recibidos por un superior<sup>27</sup>. Esta masacre, silenciada por la historia

25 No se ha podido comprobar si el maestro mantenía diarios o bitácoras de trabajo que pudiesen iluminar ciertos procesos y detalles de su trayecto creativo. En el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio no se han encontrado documentos de ese tipo.

26 Véase: Javier Andrade Córdova, "El rasgo lírico de Salgado: Cronologías y denominaciones", en *III Jornadas de Investigación Musical*. (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2024) (Videoponencia).

27 Natalia Catalina León G., "Solo la sangre salva: represión cruenta y memoria política en Guayaquil bajo el mandato de Camilo Ponce (1959)", *Anuario colombiano de Historia Social y de la Cultura* 45, Núm. 1 (15 de diciembre de 2017): 347-48, <https://doi.org/10.15446/achsc.v45n1.67563>

oficial del país, provocó un estado de conmoción nacional. En un revelador artículo de investigación, la autora Catalina León menciona el “impacto psíquico”<sup>28</sup> que estos hechos tuvieron en la ciudad que fue el terreno de los acontecimientos, Guayaquil. Ese efecto, en cierta medida, ocurrió también de manera extensiva en todo el territorio nacional.

*El Centurión* nace justamente en ese singular instante de la historia ecuatoriana y su configuración argumental muestra puntos de relación con él. Efectivamente, la ópera ocurre en medio de un panorama de convulsión política, crisis social y “viles depredaciones”<sup>29</sup> en el período de transición que se abre a la caída de Nerón. Así, uno de los primeros diálogos de la ópera ocurre entre dos decuriones y se desarrolla de la siguiente manera:

PRIMER DECURIÓN:	¿Hay nuevas sobre Roma?
SEGUNDO DECURIÓN:	Alarmantes
PRIMER DECURIÓN:	Sé que el pillaje impera.
SEGUNDO DECURIÓN:	No es todo: Cunde en los pretorianos Marcada división

Luis Humberto Salgado, *El Centurión*<sup>30</sup>

Tal como ocurre en *Eunice*, en *El Centurión* los personajes principales son también cristianos proscritos: por un lado, Fabricio, un joven, que ya jugó un rol importante en *Eunice*, se ha infiltrado en el ejército con la finalidad de difundir su subversiva doctrina de “Amor, Esperanza y Caridad”<sup>31</sup>, y, por otro, Fulvia, su prometida, asimismo un personaje co-primario de la primera ópera de la trilogía, que al inicio de *El Centurión* ha huido de la violencia de una Roma ensombrecida por “densas nubes encarnadas”<sup>32</sup>, en busca de refugio.

Estos rasgos resonantes entre la ficción de la obra y la realidad de convulsión social y violencia política que rodea al compositor en el momento de su creación, muestran que el estudio del contexto histórico de *El Centurión* podría ser una importante fuente de información para la mejor comprensión de las intenciones creativas de Salgado en esta obra y en general en la trilogía.

28 *Ibid.*, 361.

29 Luis Humberto Salgado, *El Centurión. Ópera en un acto y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafo con nro. de catálogo FM0033.026), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1959), 7.

30 *Ibid.*, 4.

31 Luis Humberto Salgado, *Eunice. Ópera en tres actos y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafo con nro. de catálogo FM0033.023/A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1957), 4.

32 Luis Humberto Salgado, *El Centurión. Ópera en un acto y cuatro cuadros*, 7.

Este aspecto nos parece fundamental, además, para despejar la actitud de sectores de la opinión musical que han mirado a la trilogía de manera prejuiciosa y que, sin haber estudiado sus substancias dramático-musicales, aventuran criterios sobre esta creación *salgadiana*. Hemos insistido en múltiples ocasiones<sup>33 34</sup>, acerca de que la selección temática de Salgado pretende fundamentalmente rescatar la fuerza subversiva del cristianismo primitivo -aquel que Meza llama “de la proscripción y las persecuciones”<sup>35</sup>-, y, de ninguna manera, responde a un interés exotista -por no decir con tono patriotero: “pecaminosamente extranjerizante” o “poco nacional” -, por la Roma imperial.

Conforme concluye Wong, a partir de las reflexiones de Dahlhaus: “el nacionalismo musical debe ser estudiado más como una categoría que examina la ‘recepción’ e ‘intención’ (...), que como una manifestación que se define por el ‘sonido’ y el ‘uso’ del folklore musical<sup>36</sup>.”

Si esto es así, las preguntas hipotéticas que surgen a partir del cruce entre el argumento de la obra y la realidad nacional serían: si el estado de convulsión social, que se refleja en *El Centurión*, hubiese sido reconocido como un rasgo de la propia realidad social por hipotéticos espectadores contemporáneos a la obra y, por otro lado, si esa condición convulsa no sigue siendo hoy un factor determinante de la realidad, vale decir, si no es una característica “identitaria” de nuestro fracturado tejido social y de nuestra subalternidad geopolítica, y por tanto, un rasgo de mucha importancia en la manera como receptemos la obra en el momento de estrenarla. Nuestra historia nacional reciente muestra que la respuesta a esta segunda interrogante prácticamente cae por su propio peso.

### **3. Del ajuste morfológico a la certeza dramática**

El concentrado proceso compositivo de la ópera parece haber nacido, en un primer término, de un compacto plan dramático inicial, expresado en un libreto de “Un Acto y cuatro cuadros”<sup>37</sup> (ver Figura 1), como reza el subtítulo consignado en la

33 Véase: Javier Andrade Córdova, “Tras el rasgo lírico de Salgado – Artículo introductorio del programa de mano” en Repositorio Salgado Lírico. (Página web), 24-09-2024, <https://www.javierandradercordova.com/repositoriosalgado>

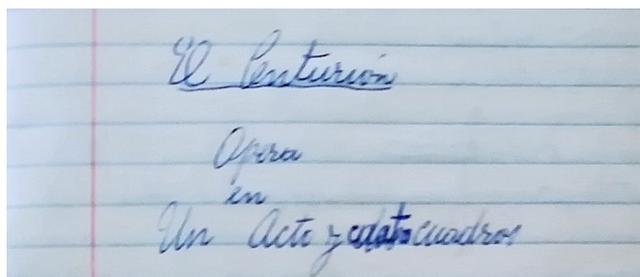
34 Véase: Javier Andrade Córdova, “El rasgo lírico de Salgado: Cronologías y Denominaciones”, en *III Jornadas de Investigación Musical*. (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2024) (Videoponencia).

35 Guillermo Meza, *Francisco Salgado: oído distinto* (Quito: El Fakir, 2022), 89.

36 Ketty Wong Cruz, *Luis Humberto Salgado. Un Quijote de la música* (Quito: Ediciones Banco Central del Ecuador, 2003-2004), 32.

37 Luis Humberto Salgado, *El Centurión. Ópera en un acto y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafa con nro. de catálogo FM0033.026), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1959), (portada).

portada del manuscrito autógrafo<sup>38</sup>, que ya muestra cierta dubitación en la indicación del número de cuadros, que queda consignado con un “cuatro” repasado a manera de corrección. Posteriormente, en el interior del libreto, en el primer acápite del texto, nuevamente se lee “Acto Unico”<sup>39</sup> (sic), y además, las indicaciones de la estructura indican: “1er Cuadro”<sup>40</sup>, en la primera página de texto; “Cuadro segundo”<sup>41</sup>, en la página 15; “Cuadro 3<sup>o</sup>”<sup>42</sup>, en la 17; y, “Cuadro Final”<sup>43</sup>, en la 21.



Detalle de la portada del libreto manuscrito autógrafo de *El Centurión* que reposa en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio con el código: FM0033.026

Al trasladar el estudio al manuscrito de la partitura para canto y piano, nos encontramos con que el subtítulo original fue también borrado y con una sobreescritura se consignó la nueva determinación estructural: “Tres Actos y Cuatro Cuadros”<sup>44</sup> (ver Figura 2). Por su parte, las denominaciones de las subdivisiones dramático-musicales al interior de la partitura, escritas a lápiz, están asimismo borradas y reescritas con bolígrafo azul con las nuevas indicaciones: el cuadro inicial original pasó a ser el primer acto; el segundo cuadro y el tercero, se convirtieron en los dos cuadros del segundo acto; y el cuarto cuadro se transformó en el tercer acto.

38 Es inusual que una ópera de un acto tenga ese número de cuadros. Generalmente, están compuestas como óperas de un solo cuadro. Una excepción sería *Die Bassariden*, ópera seria en un acto -así reza el subtítulo-, de Hans Werner Henze, compuesta como una sinfonía clásica en cuatro movimientos. Actualmente, se tiende a catalogar como obras de “un” acto a ciertos intermezzos, como por ejemplo *La serva padrona* o *Livietta e Tracollo* de Pergolesi, porque su duración puede ser menor o igual a una hora, aunque en realidad son obras de dos parte o actos, que funcionaban como intermedios entre los actos de óperas serias mayores.

39 Luis Humberto Salgado, *El Centurión. Ópera en un acto y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafo con nro. de catálogo FM0033.026), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1959), s/n.

40 *Ibid*, 1.

41 *Ibid*, 15.

42 *Ibid*, 17.

43 *Ibid*, 21.

44 Luis Humberto Salgado, *El Centurión* (partitura para canto y piano manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.025A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1959), (portada).

El mismo procedimiento siguió Salgado con la partitura canto-orquesta al corregir las subdivisiones de la misma manera, mírese por ejemplo el inicio del “Acto Tercero”<sup>45</sup> (ver Figura 3). Todo ello evidencia que el compositor, una vez culminada la obra, reconsidera la estructura dramático-morfológica ajustándola a la versión final de tres actos y cuatro cuadros, de los cuales dos pertenecen al segundo acto.

A falta de informaciones de una bitácora de composición, podemos aventurar una hipótesis: Salgado interrumpe la escritura de *Eunice* por razones de muchísimo ímpetu, que podrían estar relacionadas con la conmoción nacional del momento, y genera un plan de composición compacto, expuesto en un concepto de obra de acto único para la segunda ópera de la trilogía. Sin embargo, en la creación de la música, ese concepto se va transformando, probablemente por el aliento sonoro que se proyecta sobre las palabras del ajustado libreto, lo que expande la composición para generar una obra final superior a la del plan original.

Al respecto cabe comparar la extensión de 140<sup>46</sup> páginas de *Eunice*, en su versión para canto y piano, con la de *El Centurión* que llega a las 91<sup>47</sup> páginas, y el volumen de la partitura de *Eunice* para canto-orquesta de 266 <sup>48</sup>páginas, con el volumen de la respectiva partitura de *El Centurión*, que tiene 192<sup>49</sup> páginas<sup>50</sup>. Estas comparaciones nos muestran que la segunda ópera de la trilogía representa aproximadamente las dos terceras partes de *Eunice*. Si tomamos como referencia la duración del estreno absoluto de esta, podemos postular una duración aproximada para la puesta en escena de *El Centurión*, que podría contener un poco más de una hora de música, a lo cual se deberían sumar los tiempos de los cambios escenográficos. En conjunto, la realización espectacular de *El Centurión* podría llegar a una duración de alrededor de una hora y veinte minutos.

---

45 Luis Humberto Salgado, *El Centurión* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.024A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1960), (portada).

46 Luis Humberto Salgado, *Eunice* (Partitura para canto y piano manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.023/A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1957), 140.

47 Luis Humberto Salgado, *El Centurión* (Partitura para canto y piano manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.025A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1959), 91.

48 Luis Humberto Salgado, *Eunice* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.021), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1962), 266.

49 Luis Humberto Salgado, *El Centurión* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.024A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1960), 192.

50 Se trata de dos pares de partituras correspondientes que permiten una comparación, dado que se trata de manuscritos autógrafos del compositor con el mismo punto de alta densidad, propio de Salgado, escritos en las famosas hojas G. Schirmer de 12 pentagramas, en el caso de las partituras canto-piano, y de 24 pentagramas en el caso de las de canto-orquesta. Sobre el material que utilizaba Salgado para consignar sus composiciones conviene recordar el inicio de la reseña de Hernán Rodríguez Castelo publicada en el diario *El Tiempo*, el 26 de julio de 1970, allí el reconocido crítico relata que encuentra al maestro: “varado en su trabajo por falta de papel”. En efecto la llegada de ese material, importado por un único almacén de la ciudad, tenía en ese momento ya varios meses de retraso.

## 4. Revisión argumental de la ópera

Para el primer recital realizado con la finalidad de recuperar la composición lírica para la escena de Luis H Salgado, en el Teatro Nacional Sucre de Quito el 3 de diciembre de 2007, por los 30 años de su fallecimiento, se presentó una primera versión del resumen del argumento de la ópera *El Centurión*<sup>51</sup>. A continuación, se expone en una versión revisada:

### 4.1 Primer acto

Cuadro único: En el campamento de vanguardia del ejército del general Galba, frente a la tienda del capitán Cotta, dos decuriones conversan sobre las alarmantes noticias provenientes de Roma. Se sabe que en la ciudad impera el pillaje. También hay rumores de un entendimiento entre los partidarios de Galba y los del general Nerva, que permitirá que el primero marche triunfante a Roma para asumir el trono imperial. Se aguarda solo la llegada de una confirmación secreta para iniciar la marcha. Un gallardo centurión, Fabricio, llega con dicha información y es inmediatamente conducido a la tienda del capitán Cotta.

Priscila, una patricia romana, arriba poco después al campamento en estado casi desfalleciente. Viene acompañada de Fulvia, una joven liberta cristiana, que la protege. Priscila se queda dormida, mientras Fulvia le cuenta que el Dios cristiano se le presentará en los sueños para brindarle un descanso reparador. Poco después, la joven también se adormece al lado de la señora.

Cotta, Fabricio y los decuriones salen de la tienda y descubren a las mujeres dormidas. Asumen inmediatamente que se trata de dos refugiadas más que han huido de la ciudad convulsionada. Uno de los decuriones parte del lugar con el esperado mensaje para el general Galba, mientras Cotta, para su felicidad y sosiego, descubre en la dama dormida a su propia esposa. Fabricio, por su parte, reconoce en la otra mujer a su prometida Fulvia. Las respectivas parejas de esposos y amantes se reencuentran, entonces, en un tranquilizador abrazo.

En ese instante, el júbilo general estalla por las noticias favorables al ascenso de Galba al trono. Al alba marcharán todos hacia Roma. Otros refugiados cantan su

---

51 Véase: Javier Andrade Córdova, "Tras el rasgo lírico de Salgado – Artículo introductorio del programa de mano" en Repositorio Salgado Lírico. (Página web), 24-09-2024, <https://www.javierandradercordova.com/repositoriosalgado>

alegría por el nuevo amanecer que se acerca para la ciudad eterna, mientras la decuria entona saludos para el futuro emperador: “Ave Galba Imperator”<sup>52</sup>.

#### **4.2 Segundo acto**

Primer cuadro: En las afueras de una cantera aledaña a la vía Appia se encuentran los dos decuriones. Han seguido furtivamente a Fabricio, el centurión, intrigados por sus extrañas acciones. Cuando este ingresa en una gruta, deciden seguirlo.

Segundo cuadro: Dentro del lugar, los cristianos celebran sus ritos. Desde un escondite, los decuriones observan al obispo Lino impartir sus bendiciones a los congregados y agradecer a Fabricio por haber cumplido exitosamente su arriesgada misión y estar difundiendo la doctrina cristiana entre las milicias. Fabricio indica que fue un designio del cielo que el centurión de Nerva, quien llevaba la esperada noticia de su apoyo para Galba, haya muerto en sus brazos. Un destino divino quiso que sea él, entonces, quien porte una noticia tan importante para el triunfo de Galba en sus aspiraciones al solio imperial. Al conocer esto, los decuriones reconocen en Fabricio a un impostor. No se trata de un auténtico centurión, sino de un cristiano que habría aprovechado una oportunidad para congraciarse con los jefes militares e infiltrarse en sus filas.

#### **4.3 Tercer acto**

Cuadro único: En el Templo de Vesta tiene lugar un ritual en presencia del emperador Galba con el fin de hacer votos por su gobierno. Entonces, llega el primer decurión, quien trae a Fabricio prisionero, acusándolo de ser un impostor cristiano. Galba lo condena a morir en la arena del circo. En ese instante, aparece Cotta seguido de Priscila y Fulvia. El capitán recuerda al nuevo emperador que fue Fabricio quien recogió y transmitió la noticia de la secreta alianza con Nerva, lo que le permitió asumir el solio imperial. Priscila, por su parte, relata como Fulvia, la prometida de Fabricio, la salvó de ser maltratada por exaltados plebeyos que atacaron su litera y luego la condujo al campamento donde pudo reencontrarse con su esposo. Fulvia, por su parte, implora clemencia y llama al emperador “el anverso de Nerón”<sup>53</sup>, mientras que Fabricio se declara limpio de culpabilidad.

Galba decide, entonces, liberarlo, pues no quiere manchar el inicio de su gobierno con sacrificios humanos. Todos lo aclaman por su decisión. Finalmente, el empe-

52 Luis Humberto Salgado, *El Centurión. Ópera en un acto y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafo con nro. de catálogo FM0033.026), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1959), 15.

53 Luis Humberto Salgado, *El Centurión. Ópera en un acto y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafo con nro. de catálogo FM0033.026), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1959), 24.

rador condena a las galeras al decurión que trajo prisionero a Fabricio, acusándolo de haberlo hecho por ambición. El condenado prefiere suicidarse a enfrentar aquella pena que bien sabe solo le traerá tormento y muerte.

La relación detallada del argumento nos permite reconocer que el primer cuadro del segundo acto no es más que una introducción a la funcionalidad principal de ese acto: el descubrimiento en la gruta donde se reúnen los cristianos proscritos de que Fabricio no es un auténtico centurión, sino un impostor. Por lo tanto, este primer cuadro sirve básicamente como antecedente inmediato y directo del segundo. Su brevedad compositiva, pues ocupa apenas 4 páginas de las 91 de la partitura para canto y piano<sup>54</sup> y 8 páginas de las 192 de la partitura canto-orquesta<sup>55</sup>, confirma plenamente esta impresión.

## Conclusiones

1. Las posibles relaciones entre el contexto histórico y el argumento ficticio en el caso de *El Centurión* generan preguntas de investigación de alta relevancia: ¿reacciona Salgado, desde la ficción artística y la licencia poética, al estado de convulsión de la realidad nacional de ese momento, generado por la masacre de Guayaquil de junio de 1959? ¿Es esta la razón para la intempestiva interrupción del proceso de *Eunice* y la creación en un solo aliento de *El Centurión*? De manera extensiva, surge una interrogación de fondo: ¿el plan original de Salgado fue componer una trilogía o esta decisión aparece recién por el impulso que le lleva a interrumpir la creación de *Eunice* para emprender la de *El Centurión*, creación que, a su vez, deja abierta una tensión compositiva que tendrá una resolución final en un formato de trilogía<sup>56</sup>? La indagación exhaustiva de las indicadas relaciones podría dar lugar a reconocimientos fundamentales para: la cabal comprensión de *El Centurión*, su puesta en valor en forma de un espectáculo operístico completo y la profundización del entendimiento de las intenciones creadoras de Salgado en la trilogía.
2. La certeza alcanzada por Salgado en la definición estructural de la ópera clarifica un sentido de tres unidades básicas de espacio para la acción en su argumento, aspecto que es determinante para el desarrollo de la puesta en escena. La prime-

54 Luis Humberto Salgado, *El Centurión* (Partitura para canto y piano manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.025A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1959), 58-61.

55 Luis Humberto Salgado, *El Centurión* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.024A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1960), 116-23.

56 Existen pocos ejemplos de series de óperas relacionadas entre sí que se hayan cerrado con dos títulos, si acaso *Iphigénie en Aulide* e *Iphigénie en Tauride* de Gluck.

ra, corresponde a las acciones que ocurren en “un campamento de la vanguardia del Ejército del General Galba, en las cercanías de Roma”<sup>57</sup>. La segunda, primero en los exteriores y luego adentro de una “cantera aledaña a la vía Appia”<sup>58</sup>. Y, finalmente, la tercera, en “el interior del templo de Vesta”<sup>59</sup>. En esta arquitectura, además, el primer cuadro del segundo acto se muestra como un antecedente muy breve a la acción del segundo cuadro, lo que permite imaginar una puesta en escena con una solución escenográfica que fusione ambos espacios, los externos y los internos de la cantera, en una sola imagen escenográfica, aliviando así la carga de producción de la ópera.

3. La reconsideración estructural hecha por el compositor en relación con el plan compositivo inicial, que transforma el concepto de obra de acto único a obra en tres actos, le confiere a *El Centurión* un estatus análogo al de la primera ópera, *Eunice*<sup>60</sup>, también estructurada en tres actos y cuatro cuadros; y al de la tercera, *El Tribuno*<sup>61</sup>, ópera en tres actos y, en este caso, cinco cuadros. Más allá del menor volumen compositivo de la segunda obra de la serie, no se trata de una hermana menor, ni de una pieza de transición entre la primera ópera y la tercera, puesto que contiene un proceso argumental propio y conclusivo en sí mismo, que permite, además, su ejecución independiente del conjunto con pleno derecho<sup>62</sup>
4. Finalmente, la reproducción de miradas sesgadas sobre la selección temática de Salgado para su trilogía solo ha aletargado más la posibilidad de que finalmente escuchemos las voces profundas de este compositor, expuestas en estas obras. El mecanismo de Salgado de recurrir a argumentos legendarios<sup>63</sup> es una estrategia totalmente legítima y frecuente en la historia de la ópera, vinculada principalmente a la amplia libertad de creación que se genera por una intencionalidad poética que se sirve de elementos históricos. En este contexto, la profundización en el estudio de la trilogía, así como el estreno ya realizado de *Eunice*, reafirman el interés profundamente humano y probablemente resonante con el contexto social del momento, de un compositor que pone en relieve la fuerza subversiva de unos

---

57 Luis Humberto Salgado, *El Centurión* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.024A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1960), 1-115.

58 *Ibid.*, 116-157

59 *Ibid.*, 158-192

60 Luis Humberto Salgado, *Eunice* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.021), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1962), (portada).

61 Luis Humberto Salgado, *El Tribuno* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.027), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1971), (portada).

62 A la manera de las jornadas que conforman la tetralogía wagneriana del *Anillo de los Nibelungos*, que se pueden representar también independientemente del conjunto.

63 Luis Humberto Salgado, *Argumentos legendarios de la ópera actual* (Artículo manuscrito autógrafa con nro. de catálogo FM0033.204), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (ca.1965).

proscritos frente a la violencia, corrupción y decadencia de la sociedad y el poder, a través de una construcción ficticia con ciertos referentes históricos. Por lo tanto, el tema de fondo de estas obras tiene plena vigencia, más aún de cara a la presencia continua e intensidad creciente de esos rasgos de descomposición social en nuestra realidad nacional. En consecuencia, la necesidad histórica de avanzar hacia el estreno absoluto de *El Centurión*, y extensivamente de *El Tribuno*, no puede ser relegada por más tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Andrade Córdova, Javier. *Repositorio Salgado Lírico* (Página web). <https://www.javierandrasedcordova.com/repositoriosalgado>. (Consultado 24-09-2024).
- . 2024. «El rasgo lírico de Salgado: Cronologías y denominaciones.», en *III Jornadas de investigación musical*. (Videoponencia). Loja: Universidad Nacional de Loja, 2024.
- León G., Natalia Catalina. «Solo la sangre salva: represión cruenta y memoria política en Guayaquil bajo el mandato de Camilo Ponce (1959)». *Anuario colombiano de Historia Social y de la Cultura* 45, Núm. 1 (15 de diciembre de 2017): 338-66. <https://doi.org/10.15446/achsc.v45n1.67563>
- Meza, Guillermo. *Francisco Salgado: oído distinto*. Quito: El Fakir. 2022.
- Orquesta Sinfónica de Cuenca. *Estreno mundial - Ópera Eunice*. Cuenca: Orquesta Sinfónica de Cuenca. 2018.
- Rodríguez Castelo, Hernán. «Luis H. Salgado, por él mismo.» En *Luis Humberto Salgado: Grandes compositores ecuatorianos*, editado por Pablo Guerrero, 16-22. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Conservatorio Franz Liszt, 2001.
- Salgado Merizale, Fausto. «Recibo de Fausto Salgado Merizalde a Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador del 22 de diciembre de 1977», Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito.
- Salgado, Luis Humberto. *Argumentos legendarios de la ópera actual* (Artículo manuscrito autógrafo con N° de catálogo FM0033.204), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (ca.1965).
- . *El Centurión. Ópera en un acto y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafo con N° de catálogo FM0033.026), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1959).
- . *El Centurión* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con N° de catálogo FM0033.024A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1960).
- . *El Centurión* (Partitura para canto y piano manuscrita autógrafa con N° de catálogo FM0033.025A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1959).
- . *Eunice. Ópera en tres actos y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafo con N° de catálogo FM0033.023/A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1957).

- . *Eunice* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con N° de catálogo FM0033.021), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1962).
- . *Eunice* (Partitura para canto y piano manuscrita autógrafa con N° de catálogo FM0033.022), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1961).
- . *El Tribuno* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con N° de catálogo FM0033.027), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1971).
- Wong Cruz, Ketty. *Luis Humberto Salgado. Un Quijote de la música*. Quito: Ediciones Banco Central del Ecuador. 2003-2004.

\*\*\*