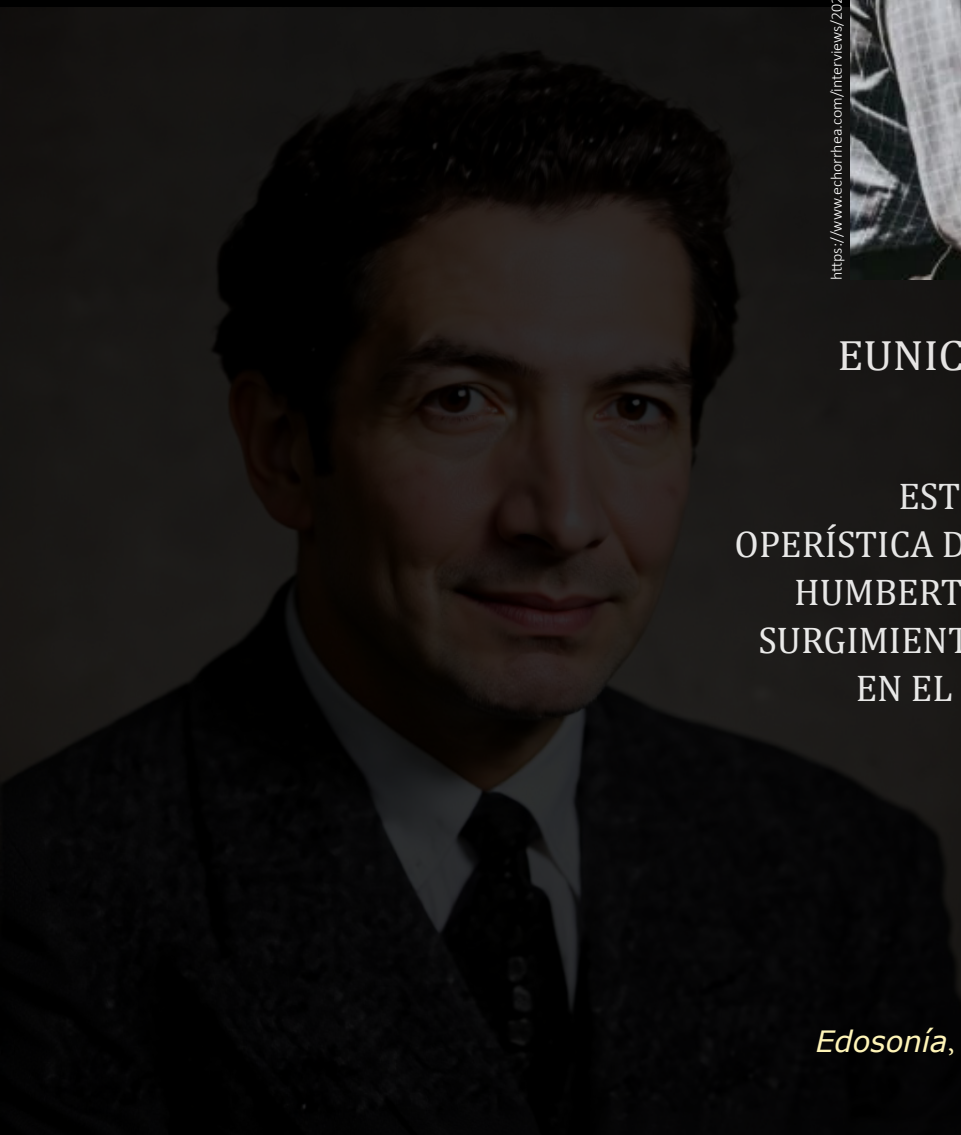




EDO

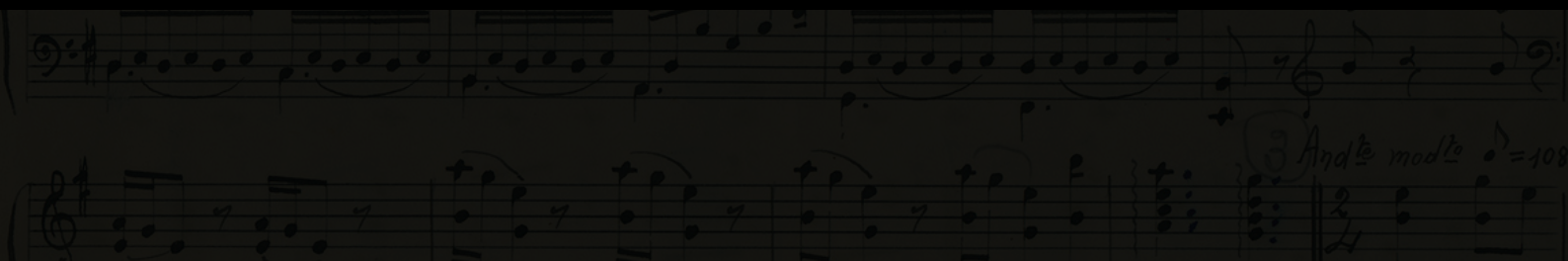
MICHAEL MEISSNER



EUNICE, EL CENTURIÓN,
EL TRIBUNO

ESTUDIO DE LA TRILOGÍA
OPERÍSTICA DEL COMPOSITOR LUIS
HUMBERTO SALGADO SOBRE EL
SURGIMIENTO DEL CRISTIANISMO
EN EL DECADENTE IMPERIO
ROMANO DEL SIGLO I

Edosonía, n° 06, marzo, p. 83-100. Quito,
2023.



EUNICE, EL CENTURIÓN, EL TRIBUNO

ESTUDIO DE LA TRILOGÍA OPERÍSTICA DEL COMPOSITOR LUIS HUMBERTO SALGADO
SOBRE EL SURGIMIENTO DEL CRISTIANISMO EN EL DECADENTE IMPERIO ROMANO
DEL SIGLO I

MICHAEL MEISSNER*

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Abstract: This study analyzes in a pioneering way the manuscripts of the unpublished opera *El Centurión* by Luis H. Salgado to determine its compositional chronology and its possible relationships with its historical context, and clarify the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 that the composer makes of the dramaturgical macrostructure after 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. This study has a heuristic character, 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 design of a staging 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

Es ciertamente sorprendente para la mayoría de los lectores de esta investigación conocer una trilogía de óperas ecuatorianas, compuestas a mediados del siglo XX, con Roma como escenario en el primer siglo de nuestra era. Esto es así incluso para los músicos y musicólogos de Ecuador, dado que hasta ahora solo se ha representado en Cuenca (Ecuador) la primera de las tres óperas, *Eunice*, en 2018, mientras que el silencio sigue envolviendo los otros dos títulos, *El Centurión* y *El Tribuno*. El siglo XIX produjo muchas óperas de contenido histórico, religioso y político, no solo de Verdi y Wagner, que también

*Michael Meissner, alemán, reside en Cuenca desde 2016; fue director de la Orquesta Sinfónica de Cuenca con la que estrenó varias obras del compositor Luis H. Salgado; así también el productor de la colección de discos compactos: *Luis Humberto Salgado: the 9 Symphonies*, grabadas bajo su conducción. Colaborador externo. mmeissnerj@gmail.com

se convirtieron en modelos para el compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado (1903-1977), cuya trilogía “Romana” está ambientada en un entorno político-religioso.

Antes de las cuatro óperas que compuso Salgado, pocas obras escénicas se escribieron en Ecuador, además no se presentaron: *Salinara* (1900, perdida) de Domingo Brescia¹, *Cumandá* (antes de 1916) de Sixto María Duran², inspirada en la novela homónima de Juan León Mera (1832-1894): *Cumandá: un drama entre salvajes*³; *Cumandá* (sin fecha) de Pedro Pablo Traversari Salazar⁴, sobre el mismo material. La primera ópera de Luis Humberto Salgado, de 1949, también lleva el mismo título.

La preocupación de tres compositores por un mismo tema es sorprendente; recuerda al tiempo barroco y preclásico, cuando hubo preferencias similares por un mismo sujeto de ópera, que ha sido retomado por varios compositores debido a su éxito inicial. Así, por ejemplo, el poema *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto⁵ fue musicalizado por Lully, Steffani, Vivaldi (tres veces), Hasse, Haendel y Haydn. Se puede suponer que Salgado tenía cierto conocimiento de las óperas compuestas en Ecuador antes de que él incursionó en este género. Al fin y al cabo, su padre (y maestro) Francisco Salgado⁶ había sido alumno de Brescia desde 1907 y tenía contacto con Traversari y Durán. También conoció algunas zarzuelas, operetas y óperas, ya que se emprendió de joven como pianista acompañante para varias compañías operísticas que visitaron Quito en sus giras por América del Sur. En este contexto no sorprende que su primera obra para la escena fue una opereta titulada *Ensueños de amor*, que escribió en 1934 a los 31 años y que se representó en Quito.

Su vasto conocimiento general de la ópera en el mundo y de la ópera contemporánea a mitades del siglo XX consta en más de 30 artículos que publicó en diversos periódicos y revistas, sobre todo en *El Comercio* en Quito, que testifican que era un compositor pensante, con conocimientos amplios del género y conceptos claros antes de comenzar cada composición⁷.

La trilogía de óperas “romanas” de Luis Humberto Salgado

Como se ha mencionado, Luis Humberto Salgado escribió para los escenarios cuatro óperas: *Cumandá*, *Eunice*, *El Centurión*, *El Tribuno*, así como el ópera-ballet *Día de Corpus* y la opereta *Ensueños de amor*. Mientras que *Cumandá* está ambientada en la selva amazónica al inicio de los movimientos de liberación del siglo XIX y *Día de Corpus* recoge

1 Domingo Brescia (siglo XIX-1937), compositor y profesor, director del Conservatorio Nacional de Música de 1903 a 1911, pionero del nacionalismo musical en Ecuador.

2 Sixto María Duran (1875-1947), compositor ecuatoriano. La partitura es incompleta.

3 Juan León Mera Martínez (1832-1894): *Cumandá: Un drama entre los salvajes*.

4 Pedro Pablo Traversari Salazar (1874-1956), compositor y musicólogo ecuatoriano.

5 Ariosto, Ludovico, (1474-1533), poeta italiano.

6 Francisco Salgado Ayala (1880-1970), compositor ecuatoriano.

7 Vea: Michael Meissner: *Luis Humberto Salgado – Escritos sobre música*, UCuencaPress, ISBN:978-9978-14-540-1

escenas comunes a la fiesta de Corpus Cristi, las tres óperas restantes *Eunice*, *El Centurión* y *El Tribuno* forman una trilogía ambientada en la antigua Roma, entre el año 66 y el final del primer siglo de nuestra era; el tema central es el auge del cristianismo en tiempos del decadente Imperio Romano.

En una entrevista con Hernán Rodríguez Castelo en 1970, Luis Humberto Salgado habla de su obra operística⁸. Este breve relato es la única declaración conocida de Salgado sobre el tema. Dice Salgado en la entrevista:

...muy problemático. Sólo el quijotismo puede permitirnos trabajar en ello.... La trilogía (op. cit.) abarca unos cincuenta años⁹. Desde la época de Nerón hasta la de Domiciano. Los dos Césares de Suetonio¹⁰ y los Anales de Tácito¹¹ me ayudaron mucho.... El tema de los romanos me ha interesado desde muy joven. Antes de ir a la escuela secundaria, había leído „Quo Vadis“¹². Tuve la oportunidad de leer las óperas de Wagner, *Die Nibelungen*, *Parsifal*. Todo eso me entusiasmó. Cuando la compañía (de ópera) Bracale llegó <a Quito> en 1921, surgió en mí la idea de escribir una ópera. ... Empecé a redactar un libreto sobre una trama mitológica, que guardé más bien como recuerdo. Luego compuse una opereta “Ensueños de amor”, que tuve el placer de estrenar bajo mi dirección con una compañía de zarzuela mexicana... “Sánchez”, si no recuerdo mal. Se presentó en funciones nocturnas y vespertinas. Mi éxito me impulsó a dedicarme más seriamente al teatro musical. Empecé a leer la novela *Cumandá* una y otra vez hasta que tuve en mente un boceto exacto de las escenas para la ópera.

La génesis de la trilogía

Este breve extracto de una larga entrevista es una de las pocas fuentes que dan pistas sobre el trabajo de Salgado para el teatro musical. La mencionada opereta *Ensueños de amor* (1930-1934) y la ópera *Cumandá* (1943-1954) sobre el material de la novela homónima de Juan León Mera, así como la ópera ballet *Día de Corpus* (1944-1949), todas ellas escritas antes de 1956, son composiciones independientes, pero también tienen una función de preparación del gran proyecto de la trilogía. Como dice Salgado en la misma entrevista, conocía al menos el *Anillo de los Nibelungos* y *Parsifal* de Wagner, no se sabe si este conocimiento se refiere sólo a los libretos o también a las partituras; la formulación de que los “leyó” habla más del conocimiento de los libretos que de las partituras. La afinidad adicional con Wagner radica en la unión personal de este último como libretista, o poeta, y compositor, ya que Salgado también utilizó únicamente sus propios libretos. Al igual que los de Wagner, tienen un estilo muy poético, en su respectiva lengua materna,

8 Rodríguez Castelo, Hernán, (1933- 2017) , escritor ecuatoriano, miembro de la Real Academia Española. “Luis Humberto Salgado, por el mismo” en *El Tiempo*, Quito, 1970.

9 Nota del autor: en sentido estricto, son 32 años, del 66 al 98 de la era cristiana.

10 Cayo Suetonio Tranquilo (c. 70-122), Ocho libros sobre los emperadores romanos. Al parecer, Salgado disponía de la edición en dos volúmenes, de ahí su mención... *los dos Césares*.

11 Publio Cornelio Tácito (c. 58-120), historiador y senador romano. En sus *Anales*, describe el declive del Principado, la forma de monarquía romana fundada por Augusto.

12 Novela de Henryk Sienkiewicz (1846-1916), escritor polaco, por la que recibió el Premio Nobel de Literatura en 1905.



Luis Humberto Salgado. Quito. Foto Col.
AEQ, colorizada con IA.

aunque alejado de la lengua vernácula, y dan la impresión de que muchas ideas musicales ya estaban en la mente del compositor cuando escribió los textos; hay ritmos y melodías que ya contienen el resultado final musical, al menos en un indicio, en la disposición de los versos.

Ambos compositores se caracterizan por el flujo libre del lenguaje, sin rimas finales -o incluso, como en el caso de *Los Nibelungos*, rimas de puñalada-. La frase acuñada para los libretos de Wagner¹³: “En sus versos musicalmente sentidos, la estructura oracional lógica y gramaticalmente habitual pierde su sentido” se aplica también sin reservas a la trilogía de Salgado. Probablemente, Salgado también habría estado de acuerdo con la frase de Wagner: “Os digo que las frases musicales salen solas de estos versos y periodos sin que yo tenga que hacer ningún esfuerzo; todo crece de la tierra como si fuera salvaje...”¹⁴. Probablemente Salgado ya tenía en mente la música cuando escribió su poesía. Las leyes

13 Peter A. Faessler: *Richard Wagner - Werke*, Von der Stauffacher-Verlag, Zürich, 1966, S. 13

14 op. cit. , S. 13

musicales fueron decisivas para la creación del texto; creó obras de arte completas cuyo componente musical guiaba la poesía y determinaba su progreso.

La tetralogía de los “Nibelungos” de Wagner fue posiblemente un acicate para que Salgado desarrollara también el tema romano en varios capítulos; tal vez así surgió el plan de tratar la antigua Roma desde tres perspectivas diferentes, la religiosa, la militar y la política, incluso antes de comenzar o durante la composición de “Eunice”, la primera de las tres óperas. Los temas: el autosacrificio, la redención a través del bautismo y la religión se acercan a las ideas de *Parsival*; en la escena final de *Eunice*, Salgado mezcla la muerte trágica de la protagonista, que recuerda el final de *Traviata*, con el ambiente intensamente religioso de *Parsival*, elementos que recorren como un hilo la trilogía y se ciernen como una sombra sobre los diversos acontecimientos de las tres óperas.

Salgado llamó a las tres óperas *Eunice*, *El Centurión* y *El Tribuno* su trilogía operística, análoga a la tetralogía de Wagner *Der Ring des Nibelungen*. Esta denominación se justifica porque la acción de las tres óperas se desarrolla en los mismos lugares y algunos de los personajes aparecen repetidamente, como *Fulvia*, *Decuriones* y un coro cristiano en las tres óperas, *Fabrizio* y *Lino* en *Eunice* y *El Centurión*. La trama de *Eunice*, está tomada casi en su totalidad de la novela *Quo vadis?* citada por Salgado y ya leída por él como estudiante, con algunos artificios de Salgado que propician el dramatismo operístico; sobre todo, la idea del autosacrificio de Eunice en favor de Ligia no se da en la novela de Sienkiewicz de esta manera. El breve epílogo de *¿Quo vadis?* introduce también elementos esenciales de la segunda ópera *El Centurión*, la revuelta contra Nerón y el anuncio de Galba como nuevo emperador tras el suicidio forzado de Nerón.

Aquí Salgado se encontró con un problema que se hace visible en el libreto de *Eunice*, pero que ya había sido resuelto antes de escribir la reducción para piano y la partitura orquestal. La mención de Galba, gobernador romano en la Galia, su avance contra Roma y los múltiples gritos de los soldados romanos ¡Ave Galba, Imperator!, que lo anuncian como nuevo emperador y así provocan el pánico en la corte de Nerón, se incluye en el libreto de *Eunice*, pero ya no aparecen en la reducción para piano y en la partitura orquestal; habría anticipado demasiado la segunda ópera *El Centurión*. Asimismo, Salgado suprimió una escena del segundo acto del libreto, en la que una guardia pretoriana y una compañía de gladiadores celebran un desfile de honor para el emperador Nerón; esta escena militar pertenece también al escenario de *El Centurión*, que es primordialmente militar, por lo que Salgado la excluyó sabiamente de la trama de *Eunice* para no violar su unidad estilística, predominantemente religiosa.

Estas dos pinceladas en el libreto también dejan claro que Salgado debió concebir el plan de una trilogía poco después de empezar a componer *Eunice*, y decidió separar los aspectos religiosos, militares y políticos de la antigua Roma. El añadido posterior del tercer acto de *Eunice* vuelve a corroborar esta tesis, pues su contenido es casi exclusivamente religioso cristiano, lo que, tras los tumultuosos acontecimientos del segundo acto, da a la ópera un claro sello en este sentido. La tercera parte de la trilogía, *El Tribuno*, transcurre

treinta años después de las dos primeras, por lo que *Quo vadis?* ya no se consideró como modelo para ella, sino con mayor razón las obras de los clásicos romanos Suetonio *De viti Caesarum libri VIII (Ocho libros sobre las vidas de los emperadores)*¹⁵ y *Los Anales* de Tácito¹⁶, también mencionados por Salgado.

A excepción de *El Centurión*, pasaron varios años entre la redacción del libreto, la composición de la reducción para piano (partitura vocal) y la orquestación de la partitura orquestal en cada caso. Cronológicamente, las cuatro óperas mencionadas fueron escritas en este orden: *Cumandá* (reducción para piano: 1943, orquestación: 1949), *Eunice* (reducción para piano: 1956, orquestación: 1962), *El Centurión* (reducción para piano: 1959, orquestación: 1960), *El Tribuno* (reducción para piano: 1963, orquestación: 1971). La siguiente tabla ofrece información sobre la génesis de la trilogía; si sólo se indica una fecha, se trata de la finalización en cada caso:

Título	Libreto	Reducción de piano	Partitura orquestal
<i>Eunice</i>	13.6.1957	24.11.1956 – 15.10.1957 (2º Acto) 9.4.1961 (3er Acto)	17.10.1957 – 6.9.1962
<i>El Centurión</i>	7.7.1959- ?	18.9.1959	22.2.1960
<i>El Tribuno</i>	28.2.1965	17.9.1963 – 4.12.63 (1er Acto) 22.12.1963 – 26.1.64 (2º Acto) 5.8.1966 – 10.9.66 (3er Acto)	26.9.1966- 25.7.1971

Llama la atención que, en el caso de *Eunice*, Salgado comenzara a componer la reducción para piano (partitura vocal) incluso antes de que el libreto estuviera terminado, lo que confirma la tesis expuesta anteriormente de que se trata de obras de *arte total (Gesamtkunstwerk)* cuyos textos se funden con la música desde un principio. También cabe destacar que el resumen de *Eunice*, escrito por Salgado a máquina, termina con el segundo acto, siendo la última línea después del segundo acto: FIN DE LA ÓPERA. La sinopsis se mantuvo tal cual, y no se hizo ninguna adición a la misma tras la finalización del tercer acto. En el libreto original se aprecian rastros de goma de borrar en este punto, el final del segundo acto; quizás Salgado borró la línea FIN DE LA ÓPERA y la sustituyó por *3er Acto*. En la partitura orquestal de *Eunice*, se observa que el tercer acto está escrito con una herramienta de escritura diferente, azul, a la de los dos primeros actos (gris).

Teniendo en cuenta el tiempo transcurrido desde el inicio de la composición de la primera ópera de la trilogía, *Eunice* (1956), hasta la finalización de la tercera, *El Tribuno* (1971), Salgado trabajó en su trilogía durante al menos 15 años, sin contar las otras muchas

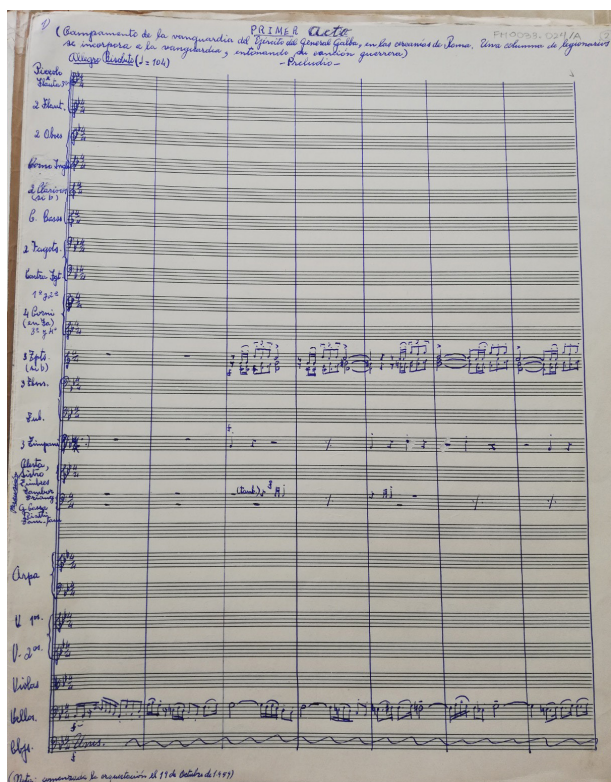
composiciones escritas al mismo tiempo de su extenso catálogo, que comprende unas 150 obras, 50 de ellas de gran formato. El propio Salgado escribió todos los libretos de sus óperas, y su talento literario también queda patente en un gran número de artículos sobre temas musicales y político-culturales que publicó en los principales periódicos de Quito a lo largo de los años. Es difícil decir por qué no compuso más óperas de contenido nacional después de *Cumandá*; tal vez le disuadió el hecho de no estar solo con este título; por otra parte, *Quo vadis?* le fascinó hasta tal punto que eligió este tema como la obra dramática musical de su vida, similar a las sagas nórdicas de Wagner en torno a *Los Nibelungos*.

Una mirada a los libretos

La religión cristiana y sus virtudes teológicas: la fe, la esperanza y la caridad, están representadas en *Eunice* no sólo en el martirio de la protagonista y de sus correligionarios, sino también en varios miembros de la élite militar y política del tiránico emperador *Nerón*, personificados en el senador *Petronio* y en los oficiales militares *Marco Vinicio* y *Fabricio*, que suscriben en secreto la nueva fe. Nerón, vacilante al principio, decide finalmente matar a todos los cristianos, culpándolos falsamente del incendio de Roma. En la segunda ópera, *El Centurión*, ambientada dos años después de los sucesos de *Eunice*, hay un cambio: el nuevo emperador *Galba* rechaza a los cristianos como lo hizo *Nerón*, pero libera al oficial romano cristiano *Fabricio* porque no quiere empezar su reinado con sacrificios humanos.

Treinta años después, en *El Tribuno*, *Cocceius Nerva* llega al poder tras el asesinato del emperador *Domiciano*. *Nerva* perdona a los prisioneros religiosos y crea así una pausa en la persecución de los cristianos. Cabe destacar que en *El Tribuno* ni *Domiciano* ni *Nerva* forman parte de la multitud de cantantes, compuesta por representantes del poder y sus séquitos, algunos de ellos cristianos, otros simpatizantes, la mayoría de ellos romanos influyentes. También el emperador *Domiciano* sólo aparece como extra (!), como espectador de *Las Lupercales*. Por otra parte, el coro cristiano aparece invariablemente como una constante en todos los capítulos de la trilogía.

Como novela histórica clásica, *Quo vadis?* de Sienkiewicz no ha perdido su fascinación para generaciones de lectores. El fracaso de su protagonista, *Petronio*, patricio romano y escritor, amante de su esclava cristiana *Eunice*, sin duda impresionó al joven lector Salgado -cristiano y artista en ciernes- y pronto reconoció la idoneidad operística del argumento de la novela. Los temas religiosos y políticos siempre han estado entre los temas operísticos favoritos de los compositores, desde *La Coronación de Popea* de Monteverdi pasando por *Parsifal* de Wagner hasta *Las Carmelitas* de Poulenc y *Los soldados* de Zimmermann, los dos últimos contemporáneos de Salgado.



Segmento de la partitura orquestal del primer acto de la ópera *Centurión* de Luis H. Salgado de temática romana. Fuente: Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador. Foto: cortesía de Alex Alarcón.

Luis Humberto Salgado tenía ya 52 años en 1956 cuando escribió el primer libreto de la trilogía. Era un compositor planificador y un agudo observador político, consciente de los males tanto de la política como de la iglesia en Ecuador y en el mundo. Si sus libretos muestran simpatía e incluso identificación con el cristianismo, probablemente se refería a la religión de los primeros cristianos de Roma, a la práctica de reuniones religiosas en las catacumbas, animadas por la fe y un ideal de amor; muy alejadas de la iglesia oficial que 300 años después proclamó la doctrina católica como universal desde el Vaticano. El último libreto de *El Tribuno* data de 1965, fecha de la que se desprende que Salgado pasó una década escribiendo textos cristianos como un predicador en el desierto, persiguiendo un ideal perdido.

Así que probablemente ha sido su instinto dramático como compositor de ópera el que explotó hábilmente el potencial dramático inherente a *Quo vadis?*. Esta novela le ofreció la oportunidad de trabajar durante casi dos décadas en un proyecto de ópera que fue concebido desde el principio como propio. Esta fidelidad filosófica a sus convicciones y al tema general de sus tres óperas es tan impresionante como su perseverancia como compositor. ¿Quién no piensa en Wagner y su tetralogía como modelo? Salgado tenía en gran estima a Wagner como compositor de ópera y “maestro de las transiciones”, un arte que queda patente tanto en sus propias óperas como en sus sinfonías.

El estilo musical

Musicalmente, el estilo personal desarrollado por Salgado, que puede caracterizarse como una síntesis de elementos rítmicos y melódicos tradicionales ecuatorianos con técnicas compositivas avanzadas del siglo XX, incluida la *técnica de los doce tonos*, la dodecafónica, también informa sus óperas, aunque en menor medida que sus sinfonías. La trilogía está dominada por un estilo tonal extendido, seguro de sí desde las primeras notas de *Eunice*, que ilustra en composición e instrumentación las cambiantes escenas de los libretos y caracteriza con líneas suaves las voces femeninas, con dureza metálica los militares, con acordes homofónicos el coro cristiano, y con melodías e instrumentación caprichosas figuras controvertidas como *Nerón* y su esposa *Popea*. La fluidez de la música sólo se interrumpe en contadas ocasiones con eficaces finales de aria que invitan al aplauso; en general, las escenas fluyen suavemente unas con otras, como en la ópera romántica de Wagner en particular.

Los extensos episodios de danza de la trilogía ofrecen más oportunidades para el colorido del folclore antiguo nativo o imaginado que las partes cantadas: hay una danza andina (¡en la antigua Roma!) en el *Ballet pantomímico*, por ejemplo, y una danza de las esclavas egipcias en el segundo acto de *Eunice*. La armonía en *Eunice* oscila entre las arias casi tonales de la protagonista *Eunice* y frases dodecafónicas, estas últimas aplicadas al “loco” emperador *Nerón*. En su mayor parte, la música puede describirse como tonal extendida.

De Wagner, Salgado también adopta la técnica del “Leitmotiv” (motivo musical que acompaña constantemente a un personaje de la ópera a lo largo de la trama). Los *Leitmotive* pueden aparecer en la orquesta incluso sin que los personajes asociados estén presentes en el escenario, cuando son citados por otros intérpretes o están presentes sólo como una presencia mental, espiritual. Salgado recurre con frecuencia a esta presencia mental a pesar de la ausencia física, una técnica que sólo es posible en la ópera, donde los personajes invisibles pueden, sin embargo, estar audiblemente presentes en los instrumentos orquestales en sus *Leitmotive*. El final del primer acto de *Eunice* tiene las dimensiones de los finales de Verdi, con el uso de cinco solistas, coro y orquesta completa a máxima expresividad. A pesar del canto simultáneo de muchas voces, su composición polifónica permite la transparencia de las voces individuales y, por tanto, la retención de la individualidad de sus personalidades.

En el gran dúo de amor entre *Ligia* y *Marco Vinicius* en el tercer acto de *Eunice*, surgen recuerdos de la primera opereta de Salgado, *Ensueños de amor* (1934); hay una “peligrosa” cercanía del tiempo de 6/8 al vals vienés, que Salgado supo evitar en sus óperas posteriores. Los dramáticos enfrentamientos entre soldados romanos y cristianos,

ya sean disputas políticas o confesionales, están matizados por el uso de todo el aparato orquestal, incluyendo arpa, celesta y una amplia gama de instrumentos de percusión. La escena final de la muerte de *Eunice* es sutil y conmovedora como su homóloga en *La Traviata* de Verdi.

La acción de *El Centurión* se desarrolla principalmente en un entorno militar; en consecuencia, los metales de la orquesta tienen un papel protagónico en gran parte de la ópera, y Salgado utiliza este entorno para crear coros y conjuntos militares de gran intensidad y belleza, que a veces recuerdan al coro de cazadores del *Freischütz* de Weber, compuesto un siglo antes. Dado que los enfrentamientos militares en escena son verbales más que marciales, Salgado no duda en componerlos a menudo en forma de fuga, una textura musical muy popular para el diálogo entre iguales desde el Barroco¹⁷. El uso de “Leitmotive”, ya aplicado en *Eunice*, a veces reducido a un “Leitritmo”, se convierte en una constante para caracterizar musicalmente a determinados personajes o situaciones recurrentes.

De singular belleza es la Canción de cuna en *El Centurión* que *Fulvia* canta a *Priscilla* en el Acto I, de encantador lirismo en modo dodecafónico, pero casi tonal, que recuerda a Alban Berg. El final del Primer Acto vuelve a tener las dimensiones y la majestuosidad de los finales de Verdi, con siete solistas, coro y orquesta completa. No está exenta de humor la escena del segundo acto en la cueva de los cristianos, cuando dos ignorantes decuriones romanos comentan los rituales de la misa cristiana celebrada por el obispo *Lino*. La única escena de danza en *El Centurión*, la *Danza de las Vírgenes Vestales* en el tercer acto, esta vez no tiene alusiones andinas, al igual que no hay rasgos musicales ecuatorianos evidentes en el conjunto de la ópera. Salgado comenta los acontecimientos de la antigua Roma musicalmente en un lenguaje musical universal del siglo XX.

El Tribuno no concluye la trilogía sin sorpresas musicales. La mayor parte reside en una introducción de unos 40 minutos que consiste en un preludio y varias escenas de danzas y ceremonias antes de que los protagonistas de la ópera hagan uso de la palabra. Este largo “espectáculo” (preludio) tiene, además de modelos históricos que van desde el barroco hasta el período clásico¹⁸, un antecedente en el ballet de Salgado *Licisca: orgía romana*, que Salgado compuso en 1949 -unos años antes de la trilogía- con una trama ambientada en la antigua Roma en la época del emperador *Claudio* y su licenciosa esposa *Mesalina* (= *Licisca*). Históricamente, estas personalidades vivieron una generación antes de *Nerón*, el emperador que aparece en *Eunice*. Este ballet puede considerarse como

17 Alban Berg también utiliza repetidamente el canon en los diálogos de su ópera „Lulu“.

18 Incluso Mozart compuso ballets para *Idomeneo* y *Titus*.

la primera aproximación de Salgado al tema de la antigua Roma, tanto en términos de argumento como de recursos musicales, aunque sin referencia directa a la trilogía.

Volviendo a la música de *El Tribuno*: la austera apertura y el extenso catálogo de ideas del largo *Preludio* de 371 compases establecen referencias musicales al espectáculo de ballet que sigue, así como al argumento de la propia ópera. Los subtítulos de los distintos episodios de este espectáculo son una lección de mitología grecorromana; términos desconocidos hoy en día que merecen una breve explicación. El ballet se subtitula *Las Lupercales*, palabra derivada del latín *lupus* (lobo), en honor a la luperca que, según la mitología romana, amamantó a Rómulo y Remo, los fundadores de Roma. La fiesta luperca se celebraba cada año en Roma en febrero, una mezcla de ritual religioso y carnaval. Primero *Momo* y su séquito actúan en una pantomima. El rey *Momo* era un personaje de la mitología griega, de origen divino, pero que fue expulsado del Olimpo y desterrado a la tierra por sus burlas a otros dioses. En las fiestas de la antigua Roma, se lo asociaba a las orgías e incluso se le sacrificaba simbólicamente al final. Apropiadamente, Salgado compone esta escena en forma de *Scherzo*, sobre un ritmo rápido de 6/8, ligero y burlón.

Sigue la escena de las *Amadriadas* y los *Silenos*, las primeras son ninfas de los árboles y los segundos sátiros, dioses menores de la embriaguez, padres adoptivos de *Dioniso*, el dios del vino, que más tarde recibirá su propia escena de homenaje. Salgado los caracteriza con delicadas figuraciones de instrumentos de viento antes de que las distintas líneas se unan en una danza desenfadada. A continuación, se produce la procesión de las *Vestales*, sacerdotisas romanas, acompañadas por voces – por primera vez en esta ópera. Un coro alaba a *Vesta*, diosa de la tierra y del fuego sagrado eterno de Roma.

Hay grandes sorpresas en la siguiente *Fanfarria romana* y *Desfile triunfal*, cuando tres trompetas en mi bemol, una trompeta baja, dos saxofones y dos tubas (wagnerianas) aparecen adicionalmente en la partitura e invitan al público a un concierto de metales tanto noble y refinado como atrevido. El quinto capítulo del espectáculo de ballet se titula *Orfeo y Eurídice* (Pas de deux). Su transparente orquestación con vientos de madera y dos arpas proporciona el contraste perfecto con la sección anterior. Le sigue el *Ritual Dionisiaco*, que retoma los primeros temas del *Preludio* y concluye así este gran complejo de apertura en perfecta forma A-B-A.

Tras este extenso preludio sin cantantes solistas, la acción propiamente dicha de la ópera comienza finalmente con una discusión entre los protagonistas *Cayo*, *Eneo*, *Gala* y *Livio* (= El Tribuno) sobre el abuso de poder del emperador *Domiciano* y el posible futuro de Roma, discusión que luego retoman *Fulvia*, la madre de *Livio*, y *Clemente*, ambos

cristianos declarados. Estas discusiones continúan también en el segundo acto, primero entre las voces femeninas de *Fulvia*, *Gala* y *Licina*, y luego entre todos los participantes.

Un elemento cómico lo aporta el personaje del astrólogo *Askletarión*, un hombre inteligente y con perspicacia política que predice el asesinato de *Domiciano*, acompañado musicalmente nada menos que por *Ondes Martenot*, uno de los primeros instrumentos electrónicos¹⁹. Inventado por el francés Maurice Martenot en 1928, revela el íntimo conocimiento de Salgado de las últimas tendencias musicales en Europa. La ilustración del talento sobrenatural de *Askletarión* a través de un instrumento electrónico “sobrenatural” no está exenta de ironía. (La existencia histórica de este personaje la comprueba Tácito en sus *Anales*). El tercer acto tiene lugar tras el asesinato de *Domiciano*, cuando *Eneo*, *Suetano* y *Livio* anuncian las buenas noticias del nuevo gobierno de *Nerva*. La ópera termina con un gran coro cristiano y comentarios esperanzadores de los protagonistas, aunque sabemos que esta esperanza duró poco: la persecución de los cristianos estaba aún lejos de terminar²⁰.

Conclusiones

El extático coro jubiloso en radiante re mayor con la fanfarria de metales, poco antes del final de *El Tribuno*, habría sido la conclusión perfecta para una multitud de óperas. El repliegue que sigue en *El Tribuno* muestra el arte del dramaturgo Salgado, aunque probablemente se identificó en alto grado con el contenido religioso del coro final, pero que, sin embargo, dio prioridad a la lógica dramática y a la unidad de la trama que sitúan el final de la ópera donde había comenzado, en la conversación de importantes personalidades sobre la situación política y espiritual de Roma. En este sentido, tanto *Las Lupercales* como el enfático coro final de los cristianos en el contexto general de *El Tribuno* son declaraciones públicas extremas, espectáculos se podría decir, que, sin embargo, en el sentido operístico-dramático sólo hacen visible al exterior lo que se discutía y planeaba en un pequeño círculo político. Así, tanto el espectáculo *Las Lupercales*, que se puede clasificar políticamente oportuno como diversión popular conveniente al gobierno, de acuerdo con el lema: *pan y juegos* como política oficial del gobierno de un estado vertical dictatorial; pero, por otro lado, también es oportunista el canto jubiloso de los cristianos agradeciendo a su dios por su liberación de las cárceles, en lugar de festejar los cambios políticos logrados a través de la conspiración y el asesinato.

19 Las Ondes Martenot, es un instrumento electrónico monofónico, similar a un piano eléctrico, que permite hacer *glissandi* entre las notas de la melodía.

20 Nota histórica: En la Roma imperial, la persecución de los cristianos no terminó sino hasta el año 325 bajo el emperador Constantino, y en el 380 el cristianismo se convirtió en la religión oficial del Estado.

Hasta qué punto Salgado se identificó con tal o cual línea de texto en su ópera, y si lo hizo, probablemente con las cristianas, es irrelevante; su sobresaliente instinto dramático salva la ópera de una conclusión confesionalmente llamativa pero demasiado simple, sino la termina en su entorno esencial, la especulación político-filosófica y sus consecuencias. No es casualidad que el emperador *Domiciano* sólo aparece como un extra en la tribuna, y el nuevo emperador *Nerva* no aparece para nada; del asesinato del emperador sólo oímos hablar antes y después del evento, pero los detalles se omiten, aunque ciertamente podrían haber sido escenificados con gran efecto operístico. Así, Salgado cierra su trilogía de óperas romanas en *El Tribuno* con un libreto filosófico - especulativo y su ingeniosa composición musical, que confirman una vez más su rango como uno de los más importantes genios musicales del continente americano en el siglo XX.

Si se observa la trilogía como una sola obra de arte, sorprenden superficialmente las similitudes de las tramas y los personajes de sus tres partes. No obstante, existen notables diferencias entre ellas. *Eunice* muestra el enfrentamiento directo entre los cristianos y el emperador desde el punto de vista de los cristianos torturados, con sus largas profesiones de fe, las enseñanzas religiosas de *Fulvia* e incluso del obispo *Lino* (históricamente el sucesor de Pedro) como elemento fundamental, dando así a la ópera un contenido predominantemente religioso. *Eunice* también presenta violencia manifiesta en el escenario, el abuso de los cristianos por parte de los soldados romanos, un contrapunto drástico al mundo íntimo de *Eunice* y sus correligionarios.

El cristianismo en *Eunice* todavía es apolítico. Los cristianos están preocupados por la supervivencia y la difusión de la doctrina entre la población vacilante, para la que, sin embargo, el cristianismo representa también un faro político de esperanza frente a los abusos del poder imperial. Es interesante comprobar hasta qué punto el cristianismo se ha impuesto ya en la élite intelectual, política y militar del Estado, aunque aquí todavía se haga en secreto, por miedo a las brutales represalias del régimen imperial. La sombra del cruel terror de Estado planea opresivamente sobre la ópera, haciendo que los momentos de fe profesada y las relaciones amorosas entre los cristianos oprimidos sean aún más conmovedores.

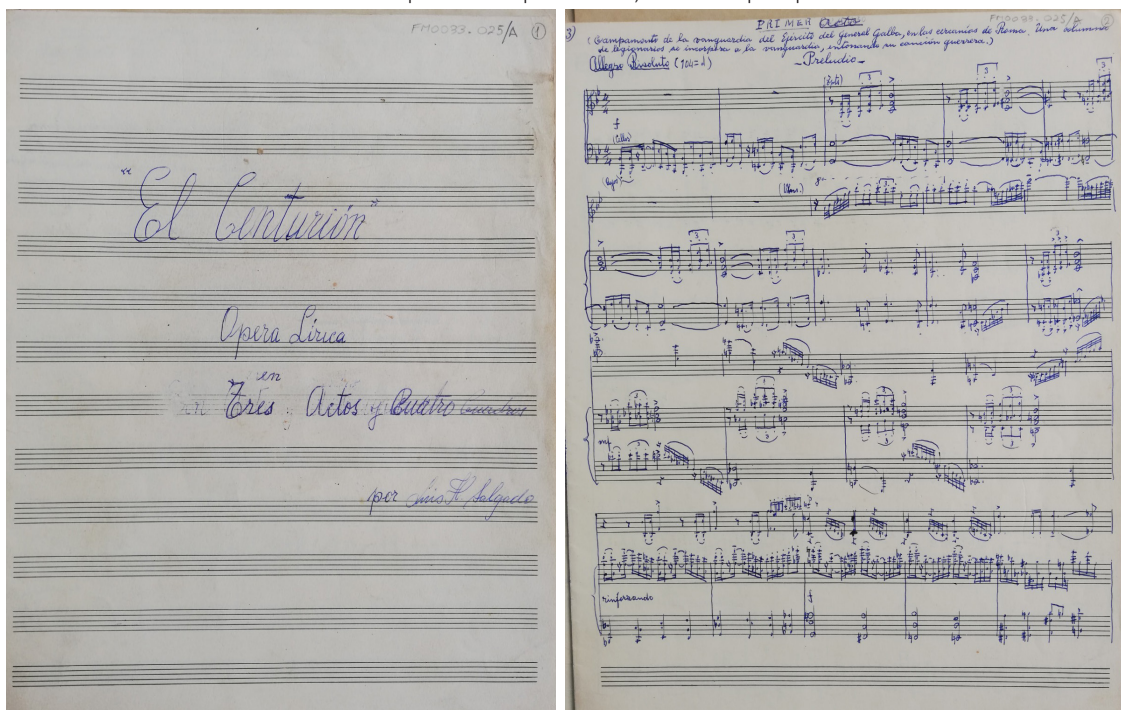
El escenario de la segunda ópera, *El Centurión*, se sitúa en las afueras de Roma, en el campamento militar de *Cotta*, la vanguardia del ejército del general *Galba* que se dirige a Roma para derrocar al emperador Nerón. Desde el principio, la acción se desarrolla en un entorno militar, con *Cotta* y *Galba* como figuras centrales. Al principio de la ópera se escuchan cantos militares en lugar de los cristianos en *Eunice*. Los personajes femeninos

también pertenecen al ámbito militar; *Priscila* es la esposa de *Cotta*, *Fulvia* su confidente, y también la prometida de *Fabrizio*, el centurión romano cristiano que apoya el complot contra Nerón.

La parte cristiana de la trama se limita esencialmente a la misa clandestina en la que *Fabrizio* anuncia su misión de difundir el cristianismo entre sus soldados. *Fulvia*, sin embargo, expresa en la misma ocasión (*en éxtasis arrebatador*) que: *...pronto las estatuas de los dioses paganos serán sustituidas por la imagen de Cristo; las iglesias se levantarán sobre las ruinas de los templos idólatras*. Con esta afirmación, la conciencia de los cristianos de Roma está ya un paso más allá que la de *Eunice*. El sueño de *Fulvia* ya es un sueño estatal e institucional. En resumen, en *El Centurión* predomina el componente militar de los conflictos políticos en Roma en el año 69, el componente religioso pasa a un segundo plano.

La tercera ópera de la trilogía, *El Tribuno*, se sitúa treinta años después de las dos primeras, de nuevo en Roma, en casi las mismas condiciones que antes, con un emperador *Domiciano* anticristiano, muchos cristianos detenidos y un sistema político inestable. Pero el escenario de la ópera es diferente, aparte del espectáculo público de *Las Lupercales*, la acción se desarrolla en espacios cerrados dentro de Roma, el vestíbulo del anfiteatro, la casa de *Fulvia* y *Partenio*, una biblioteca, espacios que permiten discusiones íntimas, a las que acuden los protagonistas *Cayo*, *Eneo*, *Livio*, todos ellos miembros de la élite romana. Al igual que los personajes femeninos *Gala*, *Licina*, *Fulvia* y la emperatriz *Domitila*, son

Segmentos gráficos de la ópera *Centurion* de Salgado de temática romana. *El Centurión* y segmento de la notación del preludio de primer acto, reducción para piano. Fotos cortesía Alex Alarcón.



representantes de las clases altas que jalan los hilos políticos de Roma y conspiran para asesinar a *Domiciano* e instalar al nuevo emperador *Nerva*. Tanto el ámbito militar como las asambleas de los cristianos juegan un papel secundario en el curso de la trama; la política tiene prioridad. Sin embargo, *Livio*, el tribuno, profesa la misma visión del futuro que su madre *Fulvia* en *El Centurión*, a saber, que la religión cristiana debe pertenecer al trono imperial, es decir convertirse en la religión oficial. *Fulvia* y *Clemente* se expresan en el mismo sentido cuando ya sueñan con el Papa en el Vaticano como gobernante del mundo.

En resumen, las constantes de las tres óperas son el escenario de Roma, el poder imperial y la deplorable situación de los cristianos. Cada ópera trata el tema desde un ángulo diferente, *Eunice* desde el punto de vista de los cristianos perseguidos, *El Centurión* desde una perspectiva militar y *El Tribuno* desde un ángulo político. En cuanto a la organización de los cristianos que actúan en la clandestinidad, se puede constatar una mejora temporal de su situación –su liberación de las cárceles bajo el recién nombrado emperador *Nerva* en *El Tribuno*– pero también una planificación progresiva de su futura estructura social.

La religión, el ejército y la política como determinantes de la vida pública, estatal y privada, no se limitaron a la antigua Roma, sino que son constantes que también fueron la realidad de Salgado y siguen determinando todas nuestras vidas en la actualidad. Por tanto, la trilogía operística de Salgado no es un asunto museal, sino que esta mirada a la antigua Roma puede abrirnos los ojos a la vida actual y a los factores que la determinan, que no son tan diferentes de los de hace 2000 años.

¿Cómo debe clasificarse la trilogía de Salgado en el panorama operístico internacional del siglo XX? Comparada con obras escritas en la misma época, como *Los diálogos de las carmelitas* de Poulenc y *Los soldados* de Zimmermann, que atrajeron rápidamente la atención internacional, la trilogía de Salgado sigue siendo oculta. Incluso en la enciclopedia de cinco volúmenes de Ulrich Schreiber *El arte de la ópera*, seguramente la historia de la ópera más completa jamás escrita, Sudamérica sólo se menciona con Brasil y Argentina; el autor no conoce a Salgado.

Sólo un intenso interés que emane de Ecuador por estrenar las dos óperas restantes de la trilogía después del estreno de *Eunice* en Cuenca en 2018 y que garantice representaciones regulares en el país podría provocar un cambio positivo e iniciar que la atención internacional se dirija también a Salgado como compositor de ópera. Desgraciadamente, el desinterés de las instituciones políticamente responsables de Ecuador para impulsar ejecuciones de las obras de Salgado ha persistido desde la vida

del compositor hasta nuestros días, a pesar de los aislados esfuerzos individuales de directores de orquesta, pianistas y músicos de cámara por ejecutar sus composiciones. Los musicólogos que trabajan en Ecuador también han hecho suya su causa y cada vez hay más estudios sobre su biografía y sus obras. En general, sin embargo, el renacimiento de Salgado está todavía por venir; queda mucho por hacer antes de que el escenario musical internacional le asigne el lugar que le corresponde en la historia de la música.

*

Salgado había completado la composición de cada ópera en reducción de piano años antes de que se comenzara la partitura orquestal; sin embargo, el resultado sonoro final está anclado en la partitura orquestal, utilizando los colores de los instrumentos individuales y sus combinaciones para ilustrar los personajes y las situaciones de la trama.

El tratamiento de las complejas transposiciones de los distintos instrumentos -corno inglés y trompas en fa, clarinetes en mi bemol, si bemol y la, trompetas en mi bemol, si bemol y fa, saxofones en mi bemol y si bemol, así como las diferentes claves de sol, do y fa- fue un enorme logro intelectual por parte de Salgado, para pasar de una idea sonora imaginada a una notación correcta²¹. Lo que complica su caso es el hecho de que nunca pudo escuchar sus principales obras orquestales; con muy pocas excepciones no se interpretaron en vida. Lo más sorprendente, sin embargo, es el dominio de Salgado de las grandes formas, la perfecta yuxtaposición de las distintas escenas en cada cuadro y estos cuadros a su vez a los tres actos de la ópera. Igualmente, llama la atención la homogeneidad estilística de cada ópera y de la trilogía en su conjunto, a pesar de la mayor diversidad compositiva en el detalle, la expresión y la orquestación de cada sección, considerando de que transcurrieron casi veinte años entre el inicio del libreto de *Eunice* y la finalización de la partitura de *El Tribuno*. Sólo una mente genial puede concebir obras de esta magnitud y originalidad, realizarlas a la perfección y mantener su unidad durante muchos años.

21 Comentario del editor de las partituras: Aunque hay algunos errores en las partituras de la trilogía (notas erróneas e incoherencias rítmicas), todos ellos podían corregirse con relativa facilidad mediante la aplicación de la lógica armónica y métrica; por lo tanto, no era necesario publicar un «índice de errores» o un informe de edición crítica.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Salgado, Luis. H.: *Eunice*, ópera, autógrafo de la partitura, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador, N°. FM0033.021
- Salgado, Luis. H.: *Eunice*, ópera, autógrafo de la reducción de piano, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador, N°. FM0033.022
- Salgado, Luis. H.: *Eunice*, ópera, autógrafo del libreto, terminado el 19.6.1957, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador, N°. FM0033.023/A
- Salgado, Luis. H.: *Eunice*, ópera, Resumen, texto mecanográfico del autor, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador, N°. FM0033.023/B
- Salgado, Luis. H.: *El Centurión*, ópera, autógrafo de la partitura, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador, N°. FM0033.021/A
- Salgado, Luis. H.: *El Centurión*, ópera, autógrafo de la reducción de piano, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador, N°. FM0033.025/A
- Salgado, Luis. H.: *El Centurión*, autógrafo del libreto, comenzado el 07.07.1959, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador, N°. FM0033.026
- Salgado, Luis. H.: *El Tribuno*, ópera, autógrafo de la partitura, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador, N°. FM0033.028
- Salgado, Luis. H.: *El Tribuno*, ópera, autógrafo del libreto, terminado el 28.02.1965, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador, N°. FM0033.029
- Salgado, Luis. H.: *Eunice*, partitura, Edición Michael Meissner, Cuenca, 2017-2020
- Salgado, Luis. H.: *El Centurión*, partitura, Edición Michael Meissner, Cuenca, 2017-2020
- Salgado, Luis. H.: *El Tribuno*, partitura, Edición Michael Meissner, Cuenca, 2017-2020

Literatura secundaria

- Guerrero Gutierrez, Pablo: *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, Quito, 2001-2002
- Guerrero Toro, Juan Agustín (antes 1818 - 1886, Quito): *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, Imprenta Nacional, Quito, 1876.
- Meza, Guillermo: "Cronología comentada de ejecución de obras" (Luis Humberto Salgado), Fundación Luis Humberto Salgado, Quito 2018.
- Rodríguez Castelo, Hernán: "Luis Humberto Salgado, por él mismo", en *El Tiempo*, Quito, 1970, s.p.
- Schreiber, Ulrich: *Die Kunst der Oper*, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt, 2006