

EL RASGO LÍRICO-ESCÉNICO DE SALGADO: CRONOLOGÍAS Y DENOMINACIONES

Por: Javier Andrade Córdova

Resumen

El presente artículo propone una aproximación a la cronología de la composición lírico-escénica¹ del maestro Luis Humberto Salgado (1903-1977) y a la información consignada en los nombres genéricos utilizados por su creador para la denominación de las obras. Para este emprendimiento hemos considerado fundamentalmente los manuscritos de carácter autógrafo del compositor y, solo en casos excepcionales, otras fuentes de información cuando los aspectos indagados no constaban en dichos materiales. Este conjunto de obras comprende, de acuerdo con los títulos utilizados por el autor en las portadas de las composiciones: cuatro óperas, una opereta, una ópera-ballet y un melodrama, lo cual da cuenta de la diversidad temática y la variedad de géneros que caracteriza a esta producción del compositor de Cayambe. Los materiales han sido revisados a partir de dos criterios: la cronología compositiva expuesta por medio de indicaciones de fechas de inicio o de finalización de las composiciones, consignadas en los manuscritos de mano del propio autor y, en segundo lugar, las denominaciones utilizadas en los títulos, tanto en relación con los géneros de las obras, como con las estructuras de actos y cuadros de cada composición. Este trabajo pretende clarificar la secuencia temporal del proceso lírico-escénico de Salgado, así como plantear algunas inquietudes sobre las tipologías de las obras, con la finalidad de convocar a investigaciones más detalladas en el futuro.

¹ Con esta denominación hacemos referencia a las creaciones vocales realizadas en base a textos dramáticos y que, consecuentemente, están pensadas para su representación en la escena. Hemos preferido utilizar este apelativo para acotar el sentido de *lo lírico*, que en el ámbito musical puede también abarcar otro tipo de composiciones de carácter vocal como cantatas, corales, canciones, etc. Por lo tanto, es un sinónimo de lo que denominamos *teatro lírico* desde el ámbito de las ciencias teatrales.

1. Introducción

El universo compositivo de orden lírico-escénico de Luis H. Salgado, con excepción de la opereta *Ensueños de Amor*, permanece en gran parte inédito². Tanto desde la perspectiva interpretativa artística, como desde la investigativa de carácter musicológico, escénico e histórico, muy poco se ha hecho para recuperar y estrenar un conjunto de obras, las cuales, dado el carácter escueto, por no denominarlo insignificante, de la composición de este tipo en el país, podrían ser consideradas creaciones de un carácter fundacional que, paradójicamente, nunca fue debidamente consumado. ¿Es la deuda histórica de la institucionalidad musical del país, de sus orquestas, teatros, conservatorios y universidades, con la lírica escénica de Salgado, al mismo tiempo, la deuda fundamental que todavía guarda frente al escaso desarrollo de este género artístico en el paisaje cultural del Ecuador?

En consecuencia, este estudio busca abrir algunas brechas que nos permitan adentrarnos en el

² *Ensueños de Amor* fue estrenada por el propio compositor el 2 de abril de 1932 y reestrenada 79 años después, el 5 de abril de 2011 en una producción de la Fundación Teatro Bolívar y la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, que incluyó el estreno absoluto de la versión orquestal de la obra culminada por Salgado el 20 de febrero de 1946. Esta producción se ejecutó bajo la dirección general y en la Puesta en Escena de Javier Andrade Córdova, en aquella época Director Artístico de la Fundación Teatro Bolívar, quien estuvo a cargo de la reconstrucción dramática de la opereta, requerimiento que era indispensable, puesto que entre los materiales conservados por la familia del compositor, no constaban los textos originales intercalados entre los números musicales de la obra. Para dicha reconstrucción se utilizó como base la pieza teatral *El Parque de los Ensueños, comedia post-romántica*, escrita por Salgado en base a las mismas líneas argumentales de su opereta (1963). La dirección musical de ese reestreno estuvo a cargo de Andrea Vela Mosquera, en aquel entonces Directora Titular Encargada de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. Aparte de ello, *Alejandría la Pagana*, conforme el catálogo de Compositores Americanos de 1958 (Unión Panamericana, Secretaría General, Organización de Estados Americanos pág. 147), fue estrenada en 1947 solamente en su versión canto-piano. Esta información está confirmada por el programa de mano de dicha presentación, conservado entre los documentos de Luis H. Salgado que reposan en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio (Colegio Nacional de Señoritas "Riobamba" pág. s/n). Finalmente, apenas algunos fragmentos aislados de las otras obras han sido interpretados con acompañamiento pianístico y, muy excepcionalmente, orquestal. En este contexto, tiene especial importancia el estreno absoluto de cerca de dos terceras partes de la ópera *Eunice* en una versión canto-piano semiescenificada, el 25 de septiembre de 2015 en el Teatro Sucre de Cuenca, en un evento organizado por el Conservatorio Superior "José María Rodríguez" de esa ciudad, con la producción y dirección escénica de Javier Andrade Córdova y la dirección musical de la maestra Yvonne Schiaffino, quien realizó la edición del material manuscrito autógrafa de la partitura canto-piano.

mundo musical y escénico del insigne libretista-compositor, con el fin de promover su definitiva puesta en valor.

Para ello, hemos adoptado como metodología la revisión de las fechas consignadas por el propio autor en los manuscritos, tomando como informaciones referenciales a los datos de inicio y culminación de la composición de las partituras, que en la mayoría de los casos están consignados en las mismas³. La información que ha sido puesta bajo observación corresponde, tanto a las versiones para canto y piano⁴, como a las versiones para canto y orquesta. Hemos prescindido de integrar en el análisis a las fechas correspondientes a la escritura de los libretos, tanto por el hecho de que en muy pocos de esos manuscritos hay las indicaciones respectivas, como puesto que el interés del presente trabajo se centra en el proceso compositivo musical.

En general, el estudio de los libretos amerita, además, de una investigación específica que desbordaría los límites del presente artículo. En consecuencia, ese tema quedaría como una asignatura pendiente para futuras indagaciones. En relación con este ámbito, cabe mencionar aquí, por ejemplo, que al menos en las cuatro óperas del conjunto de la obra lírico-escénica⁵, observamos que los argumentos de los libretos provienen de fuentes literarias preexistentes, en prosa, que sirvieron como base al compositor para la elaboración, por propia mano, de los libretos. En tal sentido, la investigación de la génesis de los mismos y los estudios comparativos entre ellos y las fuentes originales, serían de enorme utilidad a futuro para reconocer las intenciones y prioridades expresivas del autor.

Adicionalmente, hemos revisado los títulos que el compositor ha dado a sus diversas obras, tanto en lo que se refiere a las denominaciones genéricas como a las indicaciones de la división estructural en actos y cuadros, puesto que estos datos constituyen señales importantes acerca de su configuración y, en último término, resultan fundamentales para el desarrollo de los proyectos de puesta en escena, ya que de esa estructura depende en gran medida el proceso de diseño escenográfico, más allá de que en la práctica de la puesta en escena contemporánea sea posible

³ En la mayoría de los casos están presentes las fechas de finalización, mas no así las de inicio de composición.

⁴ En los casos en los cuales existen dos partituras canto-piano, hemos tomado como referencia la más antigua, siempre que se trate de una versión completa.

⁵ *Cumandá* se basa en la novela homónima publicada en 1877 por Juan León Mera. Por su parte, *El Centurión*, *Eunice* y *El Tribuno* se basan en argumentos, cuyos elementos podemos encontrar en *Vidas de los doce Césares* de Suetonio, *Anales* de Tácito, así como en obras de prosa moderna ambientada en la época del Imperio Romano como es el caso de *Quo Vadis?*, publicada por episodios entre 1895 y 1896 por el autor polaco Henryk Sienkiewicz, Premio Nobel de Literatura 1905.

abstraer toda o parte de la información específica sobre espacios y tiempos de acción.

Solamente en casos excepcionales, cuando la información indagada sobre alguna de las obras no ha sido encontrada en los manuscritos autógrafos, hemos acudido a otras fuentes de información.

En consecuencia, este artículo propone apenas una primera aproximación a este conjunto de obras, e intenta comprenderlas en el marco del proceso compositivo general de su creador, así como establecer un devenir que permita reconocer relaciones entre ellas y los contextos históricos específicos en los que se gestaron, destacar líneas temáticas en el conjunto, establecer ciertas pautas para proponer periodizaciones dentro de él, así como otros aspectos que pudiesen ser útiles para imaginar sus posibilidades de producción escénica o para detonar nuevas indagaciones.

2. Cronología de la lírica escénica de Luis Humberto Salgado

Si tomamos en consideración las fechas consignadas en las partituras manuscritas canto-orquesta y canto-piano que reposan en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio e informaciones complementarias, en los casos en que dichas fechas no aparecen en los manuscritos, podemos determinar el siguiente cuadro cronológico comparativo:

Título	Canto-Piano	Canto-Orquesta
1. Opereta <i>Ensueños de Amor</i>	*No consta la fecha exacta de inicio *Fecha de terminación: 19-01-1932 (Salgado, 1932 pág. 117) ⁶	*No consta la fecha de inicio *Terminada 20-02-1946 (Salgado, 1946 pág. 323) ⁷
2. Melodrama <i>Alejandro la Pagana</i>	*Iniciada 24-05-1947 (Salgado, 1947 pág. s/n) *Terminada 03-06-1947 (Salgado, 1947 pág. 50)	*Iniciada 24-05-1960 (Salgado, 1960a pág. s/n) *Terminada 05-09-1960 (Salgado, 1960a pág. 91)

⁶ En el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio reposan dos partituras canto-piano, la primera con el número de catálogo FM0033.31/A y la segunda con el número de catálogo FM0033.31/B. La primera es una partitura escrita a lápiz y en ella consta la indicación de finalización referida. La segunda, una partitura escrita a limpio y en tinta, tiene una portada manuscrita con la anotación: “Quito 1933” (Salgado, 1933 pág. s/n), es decir, posterior al estreno del 02-04-1932 (Yáñez, 2005 pág. 199), por otra parte en la información enviada por el compositor para el catálogo *Compositores de América* (Unión Panamericana, Secretaría General, Organización de Estados Americanos, 1958 pág. 148), se indica que *Ensueños de Amor* tuvo su proceso de creación entre 1930 y 1934, y que en este último año realizó una “revisión definitiva”.

⁷ Para las citas que se hagan de materiales manuscritos preferimos utilizar el número de la paginación expuesto por el propio autor y no la numeración de folios del archivo.

3. Ópera-Ballet <i>Día de Corpus</i>	*No consta la fecha de inicio – fecha de referencia: 1948, según consta en el Catálogo <i>Compositores de América</i> de 1958 (Unión Panamericana, Secretaría General, Organización de Estados Americanos, 1958 pág. 147) *Terminada 05-08-1949 (Salgado, 1949b pág. 100)	No hay materiales orquestales en los fondos del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio
4. Ópera <i>Cumandá</i>	*No consta la fecha de inicio *Terminada 28-10-1949 (Salgado, 1949a pág. 273)	*No consta la fecha de inicio *Terminada 25-12-1954 (Salgado, 1954 pág. 611)
5. Ópera <i>Eunice</i>	*Iniciada 24-11-1956 (Salgado, 1961 pág. 3) *Terminada 09-04-1961 (Salgado, 1961 pág. 140)	*Iniciada 17-10-1957 (Salgado, 1962 pág. s/n) *Terminada 06-09-1962 (Salgado, 1962 pág. 266)
6. Ópera <i>El Centurión</i>	*No consta la fecha de inicio *Terminada 18-09-1959 (Salgado, 1959b pág. 91)	*Iniciada 19-10-1959 (Salgado, 1960b pág. 3) *Terminada 22-02-1960 (Salgado, 1960b pág. 192)
7. Ópera <i>El Tribuno</i>	*No consta la fecha de inicio *Terminada 25-09-1966 (Salgado, 1966 pág. 133)	*Iniciada 26-09-1966 (Salgado, 1971 pág. s/n) *Terminada 25-07-1971 (Salgado, 1971 pág. 393)
Cuadro 1. Datos de inicio y culminación de las versiones canto-piano y canto-orquesta de las composiciones de orden lírico-escénico de Luis H. Salgado.		

Esta información nos permite hacer una primera observación relevante: las fechas de finalización de las partituras canto-piano existentes son previas a las de las respectivas partituras canto-orquesta, puntualización que es válida para todas las obras con excepción de la ópera-ballet, de la cual no existen materiales orquestales disponibles para el análisis. Si bien, en algunos casos, Salgado denomina explícitamente a sus partituras: *reducciones para canto y piano*, por ejemplo en las óperas *Cumandá* (Salgado, 1949a pág. s/n) y *El Tribuno* (Salgado, 1966 pág. s/n), la relación entre las fechas de culminación de las versiones canto-piano y canto-orquesta nos indicaría que las partituras canto-piano conservadas no son *reducciones* en el sentido estricto, es decir, ediciones para piano de la partitura general ya orquestada, funcionales a la ejecución de los ensayos con los cantantes y coros durante el proceso de montaje. Se trata más bien de partituras que contienen la obra en términos de su conceptualización estructural, armónica, rítmica y melódica definitivas, en una suerte de *compresión* que será luego expandida en el proceso de orquestación. Es ilustrativo anotar, por ejemplo, que en las partituras canto-piano conservadas, el compositor ha consignado en ciertos casos algunas anotaciones con relación a la orquestación a desarrollarse a posteriori completamente. Tal es así, que en algunos segmentos de las partituras

canto-piano aparecen pentagramas paralelos adicionales a los de una escritura pianística a dos manos. Por ejemplo, el número 12 de la opereta *Ensueños de Amor* en la versión canto-piano (Salgado, 1932 pág. 59) cuenta con un pentagrama adicional a los pianísticos, en el cual se presenta la escritura de las partes que en la versión orquestal final serán ejecutadas por arpas. Lógicamente, fragmentos de este tipo tienen una densidad musical de difícil o imposible ejecución pianística a dos manos.

A continuación, exponemos un ejemplo de este aspecto, se trata de un segmento de la escena *Me llamo Cumandá* de la ópera basada en la novela de Juan León Mera (Salgado, 1949a pág. 211):

Texto:

Cumandá: Más aconteció que el alma huyó en la misma noche del desposorio: así encontréme libre y virginal.

Pona, mi madre, díome [sic] a conocer la ley implacable de la floresta: mi espíritu tendría que seguirle como holocausto de fúnebre fiesta.

Imagen 1. Página manuscrita autógrafa de la partitura canto-piano de la ópera *Cumandá*

Otros casos similares al ilustrado anteriormente, se encuentran en varias de las versiones canto-piano legadas por el compositor. Esto ha dado lugar a que, en presentaciones artísticas de algunos fragmentos de las obras lírico-escénicas de Salgado, se ha preferido contar con un acompañamiento pianístico a cuatro manos para el abordaje de toda la densidad compositiva consignada en las partituras autógrafas⁸, con el fin de exponerlos en la manera en que han sido legados por el compositor, sobre todo por haberse tratado en algunos casos de estrenos absolutos.

En tal sentido, como regla general, cabe concluir que en el proceso de puesta en valor de las obras, para la edición de estas partituras canto-piano se debe considerar la realización de revisiones pianísticas que estando en concordancia con las partituras canto-piano existentes y con las ediciones de las versiones canto-orquesta, permitan obtener reducciones a piano a dos manos funcionales a las necesidades de la producción de las puestas en escena. Este proceso fue ya realizado por el propio compositor de manera completa solamente para la obra *Ensueños de Amor* [Nr. de catálogo en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.031/B] y en el caso de unos pocos fragmentos de sus obras, para los cuales desarrolló reducciones canto-piano definitivas, revisadas y escritas en limpio a tinta. Cabe mencionar tres ejemplos de especial importancia: la *Escena Guerrera* de la ópera *Cumandá* [Nr. de catálogo en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.017/D], el primer acto de la misma ópera [Nr. de catálogo en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.018/B] y el *Berceuse* de la ópera *El Centurión* [Nr. de catálogo en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.025/B].

3. Períodos de la lírica escénica de Salgado

La revisión de las cronologías de las partituras da cuenta de una posibilidad de aproximación a este conjunto de obras por medio de períodos o épocas. En nuestra opinión, se evidencian tres posibles momentos.

⁸ Ese fue el caso del recital *Tras el rasgo lírico de Salgado* presentado en el Teatro Nacional Sucre de Quito el 11 de diciembre de 2007 al conmemorarse treinta años del fallecimiento del compositor como producción de la Compañía Lírica Nacional, fundada y dirigida por Javier Andrade Córdova en el Teatro Nacional Sucre, y con el acompañamiento pianístico a cuatro manos de los maestros Yvonne Schiaffino y Miguel Juárez.

El primero corresponde a la aproximación inicial de Salgado a la composición de orden lírico-escénico durante la primera parte de los años 30 del siglo pasado. Esta época, en general, está claramente influenciada por la presencia de compañías líricas itinerantes que llegaban al país con repertorios de ópera, opereta y zarzuela. La creación resultante de esta primera etapa es la opereta *Ensueños de Amor*, estrenada en 1932⁹.

En una entrevista que el compositor ofrece al periodista y escritor Hernán Rodríguez Castelo (1970 pág. 20), manifiesta lo siguiente:

Cuando vino la Compañía Bracale en 1921 me apasioné mucho por una ópera. En el 22 dio una temporada de treinta días. Comencé a bosquejar un libreto sobre un argumento mitológico, que lo conservo más como recuerdo. Luego compuse una opereta “Ensueños de amor”, que tuve ocasión de estrenar bajo mi dirección con una compañía de Zarzuela mejicana... “Sánchez”¹⁰, si mal no me acuerdo [...] El éxito que obtuve me indujo a dedicarme al arte dramático más serio.

Posteriormente, en ese mismo encuentro con Rodríguez Castelo, el compositor recuerda que en julio de 1927 participó como pianista de las presentaciones y ensayos de la compañía de opereta Candini, cuyo director, el maestro Ricci, había buscado infructuosamente un pianista en Quito para la orquesta:

Fracasaron todos. Tuve que salvar el honor del país. Se ensayaba por las mañanas y se tocaba por la noche. Iniciamos con “La Princesa de Szardas” [sic]. Muy difícil era eso. Había que ser un gran pianista y gran repentizador. Fue un debut que me dio gran prestigio [...] (pág. 20)

Una segunda etapa ocurre cerca de una década y media después. Se inicia con el abordaje del melodrama *Alejandría la Pagana*, cuya partitura canto-piano es terminada en 1947 y se extiende, en su esencia, hasta la culminación de la partitura canto-orquesta de la ópera *Cumandá* en 1954. Es una etapa que muestra temáticas y géneros heterogéneos y estaría conformada por las dos obras mencionadas y la ópera-ballet *Día de Corpus*. Esta obra y la ópera están basadas en temas de carácter nacional, así, mientras *Cumandá* se articula a partir de la obra homónima en prosa, una de las novelas fundacionales de la literatura ecuatoriana, la ópera-ballet tiene un “argumento sobre escenas de las costumbres típicas de una aldea de la región andina del Ecuador” (Corporación Musicológica Ecuatoriana, Conservatorio Franz Liszt, 2001 pág. 94). Por otro lado, el melodrama *Alejandría la Pagana*, configura un eslabón particular que, ya en el año 1947, culminada la

⁹ No existe información detallada acerca de la orquestación de la obra para este estreno. La partitura canto-orquesta legada por el compositor para una instrumentación propia de una orquesta sinfónica está datada con el año de 1946.

¹⁰ Se trataba de la *Compañía de Zarzuelas y Revistas César Sánchez*

creación de su partitura canto-piano y estrenada la obra durante una presentación en el Colegio Nacional de Señoritas “Riobamba” (1947 [Nota manuscrita sobre la impresión] pág. s/n), en la capital de la provincia de Chimborazo, predice el proceso de las tres obras finales de la creación lírico-escénica de Salgado, basadas en temas relativos a la heroicidad de la primera época del Cristianismo. En efecto, la obra homónima del dramaturgo colombiano Antonio Álvarez Lleras, que sirve de base a la composición de *Alejandría la Pagana*, tiene lugar también “en los comienzos de la era cristiana” (s.f. pág. s.n.). Por otra parte, salta a la vista que la orquestación del melodrama ocurre en 1960, 13 años después de haber sido configurado en versión canto-piano y cuando Salgado había emprendido ya lo que denominamos su tercera etapa lírica para la escena, aquella que está formada por las tres óperas finales. Bien puede considerarse, entonces, que el melodrama sirve como una obra de preparación y enlace con esa fase final.

El tercer período lírico-escénico de Salgado está caracterizado por la homogeneidad temática y formal de las tres obras que lo componen, las óperas: *Eunice*, *El Centurión* y *El Tribuno*, dedicadas todas ellas a personajes y situaciones que ponen en relieve la epopeya heroica de los cristianos del primer siglo de nuestra era, quienes, a pesar de sufrir la persecución del imperio romano, se sacrificaban para difundir su doctrina. Este período de creación tiene lugar en la plena madurez compositiva de Salgado. Entre el inicio de la partitura canto-piano de *Eunice* y la terminación de la partitura canto-orquesta de *El Tribuno*, la obra final, median 15 años¹¹. Estas tres obras están conceptualizadas como una trilogía, tal es así que en la entrevista con Hernán Rodríguez Castelo (1970 pág. 20), a la que hemos hecho referencia, el periodista pregunta específicamente sobre estas obras abarcándolas con la mencionada palabra, al indagar sobre el tiempo histórico del Imperio Romano en el cual tienen lugar las acciones de las tres obras:

Rodríguez Castelo: ¿Muy amplia la trilogía? [...]

Salgado: Abarca unos cincuenta años. Desde la época de Nerón a la de Domiciano. Para esto me han servido los dos [sic] Césares de Suetonio¹² y los Anales de Tácito.

Si bien Salgado no menciona un nombre específico para esta trilogía en ninguno de los escritos de su autoría que hemos podido revisar, en ámbitos musicales del país se ha propagado la denominación de *trilogía romana* para este conjunto de obras. Consideramos, sin embargo, que

¹¹ La distancia temporal sería más amplia si considerásemos el tiempo de elaboración de los libretos, los cuales, naturalmente fueron escritos antes del inicio de las composiciones canto-piano.

¹² Hace referencia a la obra *Vida de los doce Césares* de Suetonio.

esta denominación no es la más adecuada. Si bien la acción de estas óperas tiene lugar en la Roma imperial durante el primer siglo de nuestra era, el interés de Salgado no se centra en sí mismo en el mundo imperial romano, sino en su subversión épica por parte de los cristianos proscritos por sus creencias y su rebeldía frente a la decadencia espiritual del Imperio, la cual estaba en franca contradicción con las propuestas de su doctrina.

El melodrama *Alejandría la Pagana* que, conforme hemos mencionado, constituye una suerte de vínculo entre la segunda y la tercera etapa, confirmaría esta idea en relación con la trilogía. Antes de emprender en la composición de las tres obras finales, Salgado ya había manifestado claramente en ese melodrama su interés por el significado de esa nueva doctrina, que aparece como un “nuevo sol cristiano” (Álvarez Lleras, s.f. pág. 72) que brinda su luz a la humanidad entera. En tal sentido, nos parece más ajustado a las intenciones del libretista-compositor con relación a sus tres últimas óperas, hablar de ellas como *trilogía del heroísmo cristiano* o *trilogía épica cristiana*.

4. Los géneros abordados y sus denominaciones

Con relación a las denominaciones genéricas de las obras, saltan a la vista algunas particularidades que requieren nuestra atención, con el fin de aproximarnos a los pensamientos del compositor en relación con sus finalidades creativas.

4.1 *Ensueños de Amor, una opereta*

La denominación genérica de esta obra merece una primera observación. La opereta como género es originalmente parisina, cantada en francés, de carácter satírico y frívolo, con argumentos en ocasiones extravagantes. Tal es el caso de muchas creaciones emblemáticas de Jacques Offenbach. Este género logró también aceptación y desarrollo en el ámbito germano-parlante, en creaciones que configuran lo que sería el género de la opereta vienesa, cantada en alemán y caracterizada por sus argumentos livianos y más sentimentales, y en las cuales el baile del cancán de la opereta parisina es reemplazado por el vals vienés. Las operetas parisinas y vienesas, en general, alcanzan a tener influencia sobre la zarzuela española, a partir de sus representaciones

exitosas en ciudades ibéricas en traducciones al español. De esta forma, los compositores de zarzuela adoptan elementos de la opereta como el vals, así como también las tendencias satíricas de los argumentos. Sin embargo, las obras que proponen una suerte de “opereta española” no logran definir un concepto diferenciado que dé lugar realmente al surgimiento de un nuevo género o subgénero como tal. En parte, en esta divagación genérica juega un papel el hecho de que en la zarzuela de género chico ya habían estado presentes los aspectos de comicidad y ligereza, propios de las operetas. En este contexto, es curioso que algunas de las presentaciones de las operetas en sus traducciones al español en la península ibérica, se hicieran añadiéndoles el nombre de *zarzuelas bufas*. Sin embargo, confundir a la zarzuela con la opereta o considerarla la “opereta” española es impropio, puesto que la zarzuela como género, existía ya antes del apareamiento de las operetas.

En resumen, cierta confusión genérica entre las operetas y las zarzuelas, basada en el hecho de que ambas son formas mixtas que acuden a la palabra hablada para su configuración, así como también en ciertas similitudes temáticas -si tomamos principalmente como referencia a la zarzuela de género chico-, unido al hecho de que no se llegó a consolidar una forma de opereta en español, hacen que la denominación dada por Salgado a su obra *Ensueños de Amor* resulte peculiar. Por un lado, se trata de una obra que comparte los elementos satíricos de la opereta parisina. En este caso, la sátira recae especialmente sobre la rancia aristocracia quiteña que aún en los años 30 del siglo pasado, seguía alardeando de una supuesta pureza de estirpe ibérica y de una sofisticación de costumbres y gustos, cuando en realidad era ya una clase social en decadencia y en franca desventaja financiera, frente a la burguesía en ascenso, así como ética, ante las capas medias intelectuales y mestizas. Por otro lado, sin embargo, su línea argumental marcada por enamoramientos, disputas por celos, reconciliaciones y finales felices, tiene más similitudes con los enredos propios de las operetas vienesas. Ahora bien, desde el punto de vista de sus bases estructurales, la obra de Salgado está cantada y hablada en un español que no se despoja de cierto colorido local, lo cual da cuenta de una tendencia en la obra a integrar aspectos costumbristas quiteños, asunto que encuentra también su correlato en la música, que incluye ritmos tradicionales ecuatorianos (pasillo, sanjuanito, alza) con preponderancia sobre algunos ritmos de origen foráneo (fox, gavota) también presentes en la composición. Estas características nos parecen fundamentales, puesto que constituyen los aspectos más específicos y peculiares de la obra y

develan cierto interés del autor por destacar lo propio y lo local. Esta intención resuena con uno de los impulsos fundamentales para la consolidación misma del género de la zarzuela como forma emblemática del teatro lírico en español, aquel que le da el costumbrismo romántico durante el siglo XIX (Espín Templado, 1996 págs. 127-129).

Al respecto, cabe citar al propio compositor, en una comunicación remitida al diario *El Comercio* de Quito y publicada el 6 de abril de 1932 responde a las críticas surgidas en contra de su libreto, destacando que “si los argumentos o temas de las obras nacionales quieren tener el color local, el distintivo de nuestra tierra, deben tomarse de nuestro ambiente y estar inspirados en él” (Yáñez, 2005 pág. 201).

Tomando en consideración estos aspectos, cabría decir que la obra es genéricamente una suerte de *zarzuela ecuatoriana* o más específicamente quiteña, dado además que sí es pertinente hablar de *zarzuelas latinoamericanas*, ya que existen obras de este tipo, al menos, en Venezuela, Cuba, México, Argentina, Perú, Chile y Colombia, y puesto que en la mayoría de los casos, el desarrollo de esos subgéneros nacionales se produjo en circunstancias similares a las ocurridas en el proceso de *Ensueños de Amor*, marcado por la influencia de las compañías itinerantes que traían espectáculos líricos a nuestros países.

4.2 *Aleandría la Pagana*, un melodrama

En algunos de sus escritos acerca de la lírica escénica, Salgado utiliza la denominación *melodrama* como sinónimo del gran género del teatro lírico, drama musical u ópera¹³, siguiendo con ello la tradición italiana alrededor de la palabra *melodramma*. Sin embargo, el título genérico que da a *Aleandría la Pagana* tiene por propósito, en nuestra opinión, poner en relieve el énfasis melodramático que adquieren ciertos fragmentos de la obra teatral¹⁴ por medio de la música,

¹³ Salgado manifiesta, por ejemplo, en su artículo *Movimiento operístico* (1967 pág. 4): “El panorama del arte lírico en el escenario mundial es muy frondoso: las temporadas operáticas se suceden casi ininterrumpidamente; las obras del repertorio consagrado se representan con reposiciones actualizadas; se exhuman las joyas melodramáticas, y, por último, los compositores que cultivan esta rama proliferan en ambos hemisferios [...]”. Asimismo, en un artículo del 4 de abril de 1968 publicado en el diario *El Comercio*, el compositor hace un resumen de la actividad operística europea bajo el título de *Síntesis de Actividad Melodramática* (Salgado, 1968 pág. 4).

¹⁴ Se trata de *Aleandría la Pagana*, Drama mixto en cuatro actos de Antonio Álvarez Lleras. En posesión del autor de este artículo se encuentra una copia de esta obra sin año de publicación, editada en Bogotá por la editorial Escuelas Gráficas Salesianas. La palabra *mixto* en el título de esta pieza teatral parece hacer referencia al reparto de la misma, es decir, se trata de una pieza pensada para ser representada por hombres y mujeres. Esto se deduce de la denominación que Álvarez Lleras da a otra de sus obras *El Doctor Bacanotas*, *comedia en dos actos para hombres*. Estas peculiares denominaciones responden aparentemente al hecho de que se trata de obras que eran ejecutadas en

siguiendo un patrón común a lo que se conoce como música incidental a la manera, por ejemplo, de la composición que Mendelssohn desarrolla para *Sueño de una Noche de Verano* de William Shakespeare. En el caso de *Alejandro la Pagana*, el compositor transforma partes del *drama* – esa es la denominación genérica que confiere el dramaturgo Álvarez Lleras a su obra teatral-, en *melodrama* al sumarle valores musicales a algunos de los segmentos, principalmente los del coro, para los cuales el mismo autor dramático original propone la presencia de la música¹⁵ en la representación. Mirados en conjunto, esos fragmentos musicalizados representan, sin embargo, una pequeña parte de la obra dramática total¹⁶. En efecto, los números compuestos son apenas 10, que se inician con el *Nro. I Preludio y Coro de las Ramilletteras* y culminan con el *Nro. X*, que incluye un corto final instrumental. La creación de Salgado, en este caso, por lo tanto, no es equiparable a una ópera, en la cual se transforme el drama original en un libreto para ser musicalizado por completo o, al menos, en una parte mayoritaria, como es el caso de los *Singspiel* alemanes o de la *opéra-comique* francesa que conservan partes declamadas en su estructura, pero sin que ellas sobrepasen en su significación y volumen a las partes musicalizadas.

El término *melodrama* tampoco hace referencia, en este caso, a la técnica por medio de la cual textos declamados cuentan con un acompañamiento orquestal, utilizada con especial frecuencia en la *opéra-comique* del siglo XIX y presente en obras emblemáticas como las óperas *Les contes d'Hoffmann* de Offenbach o *Manon* de Massenet. Esta forma particular de unión de textos y música no se encuentra presente en ninguno de los materiales de *Alejandro la Pagana*.

En este contexto, cabe mencionar que en la obra bajo observación existe un pequeñísimo pasaje al inicio de la escena III del primer acto, en el cual Salgado (1947 pág. 9), propone un uso de recursos vocales distintos al canto, pero sin llegar a la técnica descrita del melodrama; un coro de ramilletteras ingresa con mucha agitación exclamando su angustia al observar como Myrtho, uno

instituciones de educación regidas por comunidades religiosas, las cuales tenían sistemas escolares de separación por sexos. En tal sentido, es también interesante anotar que el estreno en el Colegio Nacional de Señoritas "Riobamba" tuvo un reparto en el cual los papeles masculinos fueron representados por alumnas, seguramente travestidas, conforme se puede observar en la ficha artística del programa de mano (Colegio Nacional de Señoritas "Riobamba", 1947 [Nota manuscrita sobre la impresión] pág. s/n).

¹⁵ La obra dramática del dramaturgo colombiano contiene una nota luego de la lista de personajes, que indica lo siguiente: "Los coros pueden suprimirse, si no hay música apropiada" (Álvarez Lleras, s.f. pág. s/n).

¹⁶ La obra de Álvarez Lleras en la edición de la Escuelas Gráficas Salesianas tiene un volumen total de 72 páginas. En conjunto, el texto musicalizado no llega a cubrir un 10% de ese volumen textual.

de los personajes, se descuelga peligrosamente de una torre.

9) Escena III (Flousta, Mirto y Loro) F10033.035 5

(Entran por la izquierda quitando su desorden, agitando las manos y mirando hacia arriba, del punto de vista de los personajes.)

Ramilleteras

Allegretto (♩ = 132)

No, No! ¡Buena noche!

Ramilleteras

Maestros

Ramilleteras

Mirto

Allegretto (♩ = 94)

¡Va a matarse!

♩ (raggiero)

Texto:
 Ramilleteras: ¡No,
 no! ¡Qué horror!
 ¡Va a matarse!
 ¡Viva, viva! ¡Es un
 valiente!

Imagen 2. Página manuscrita autógrafa de la partitura cantopiano del melodrama *Alejandría la Pagana*

Para esta situación escénica, en la cual los personajes irrumpen agitados con exclamaciones de preocupación que luego devienen en expresiones de aprobación, el compositor plantea una de las formas de escritura de *Sprechgesang* con notas *fantasma*, en las cuales la altura no requiere de una exactitud de afinación, pudiendo quedar indiscernible, pero en las que los valores rítmicos

deben ser respetados. Esta forma de expresión vocal no corresponde a la técnica del melodrama, en la cual la declamación de los textos no tiene una “ritmización” estricta.

En consecuencia, el apelativo dado por Salgado a esta obra se remite a aquella práctica, desarrollada principalmente en el siglo XIX, de musicalizar ciertos momentos de dramas, con el fin de intensificar su impacto emocional en el público, trasladando así uno de los efectos mejor conocidos del género operístico a fragmentos del drama teatral, sin llegar, pero, a configurar una obra de tejido y complejidad lírico-escénicos completos.

4.3 *Día de Corpus, una ópera-ballet*

Día de Corpus tiene un argumento dividido en dos actos, conforme indica la partitura canto-piano¹⁷, en los cuales tiene lugar la presentación de múltiples danzas con ritmos tradicionales ecuatorianos. La denominación genérica es bastante específica: *Ópera-Ballet en Dos Actos y Cuatro Cuadros Típicos* (Salgado, 1949b pág. s/n) y nos remite inmediatamente a la *opéra-ballet* francesa, que tuvo su esplendor y decadencia en el siglo XVIII, y en la que es posible encontrar segmentos cantados junto a intermedios danzados, que permitían el lucimiento del ballet, la expresión escénica y de entretenimiento predilecta de la corte francesa en aquellas épocas. La denominación *ballet* en el nombre de la obra podría resultar un poco anacrónica, puesto que, adicionalmente a la extinción del género *opéra-ballet* ya en el siglo XIX, de manera ortodoxa, dicha palabra hace referencia a un tipo específico de codificación dancística, ajeno a los bailes tradicionales del Ecuador. En este contexto, el apelativo cobraría sentido si tomamos a esa denominación como un sinónimo de *danza*, en consideración a su etimología. En ese caso, *Día de Corpus* se trataría de una suerte de *ópera-danza ecuatoriana*.

Consideramos que las peculiaridades anotadas en relación con las denominaciones genéricas de *Ensueños de Amor* y *Día de Corpus* no se deben a dubitaciones en el plan programático de sus configuraciones. Salgado es plenamente consciente de que está proponiendo obras que no se encasillan dogmáticamente en los géneros a los que dicen pertenecer. Son obras nuevas que en

¹⁷ En el Archivo histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio no reposa ninguna versión canto-orquesta de esta obra.

cierta forma proponen subgéneros novedosos, los cuales hubiesen podido consolidarse o no, como tales, solamente en un medio en el cual hubiese sido posible un debate y un intercambio con otros exponentes con visiones propias, puesto que los géneros no son construcciones individuales sino expresiones colectivas de una época. Las obras mencionadas culminan, por lo tanto, siendo creaciones con ciertos impulsos fundacionales que no fueron sostenidos por el medio en donde nacieron. Proponían, en definitiva, unas inquietudes acerca del encuentro de determinadas tradiciones de la lírica escénica provenientes de Europa con lo nacional, las cuales no fueron afirmadas o rebatidas por otros creadores. Los aportes de Salgado son, en ese sentido, de una singular soledad. Probablemente, el compositor opta en los dos casos por conservar las denominaciones genéricas de esas tradiciones foráneas para que sus obras tengan un asidero para su reconocimiento y comprensión, en un ambiente en donde todo estaba aún por hacerse.

Creemos relevante anotar aquí, finalmente, que la cercanía temporal entre la finalización de la orquestación definitiva de *Ensueños de Amor*, en enero de 1946, y la finalización de la composición de *Día de Corpus*, en octubre de 1949, sumada a las inclinaciones temáticas de ambas obras, las vinculan entre sí estrechamente. En efecto, el elemento costumbrista juega también un papel en la ópera-ballet que se interesa por configurar cuadros típicos y cuya acción tiene lugar en “una hacienda y aldea de los alrededores de Quito” (Salgado, 1949b pág. s/n). En el catálogo de compositores americanos publicado por la OEA en 1958, se puede leer adicionalmente, que se trata de una obra con “argumento y libreto del autor sobre escenas de las costumbres típicas de una aldea del altiplano ecuatorial” (1958 pág. 147). En un estudio transversal, que tome en consideración a diversos géneros musicales para la escena, habría también que sumar a este conjunto de dos obras, al ballet en un acto y cuatro cuadros *El amaño*¹⁸. Esta obra fue estrenada en 1947 y está basada en un argumento de Jorge Icaza sobre la vida rural del Ecuador, lo que pone en evidencia su vinculación cronológica y temática con la opereta y la ópera-ballet.

4.4 Las óperas: *Cumandá*, *El Centurión*, *Eunice* y *El Tribuno*

La creación operística de Salgado se rige por una gran estrictez de género. En todas sus cuatro

¹⁸ La partitura de esta obra fue reencontrada en el año 2014 gracias al trabajo de investigación del pianista y musicólogo Guillermo Meza Luzuriaga (Guerrero Gutiérrez, 2014).

últimas creaciones lírico-escénicas la acción verbal está musicalizada de principio a fin, por lo tanto, en estas obras no existen momentos de drama puro, como sí ocurre en la opereta *Ensueños de Amor* y en el melodrama *Alejandría la Pagana*. El compositor propone un fluido de continuidad, en el cual las participaciones de solistas, ensambles o coros se encadenan unas con otras sin divisiones. Sin embargo, Salgado no entra en un programa wagneriano con una pretensión de pureza ideal en la fusión de música y drama para la constitución de un *Musikdrama* sostenido en sus interrelaciones por un tejido de motivos conductores, *leitmotivs*, de manera ortodoxa. Para Salgado lo lírico y lo dramático son conceptos diferenciados, pero en una dinámica permanente de interacción, por lo que entiende que hay momentos en los cuales el drama puede llegar a destacarse sobre la música y hay otros en los cuales puede ocurrir lo contrario, pero no de manera absoluta y siempre en el marco de una interrelación dinámica y orgánica.

En un artículo titulado *Espectáculo total*, publicado en el diario *El Comercio* el 16 de febrero de 1969 (Salgado, 1969 pág. 5), el compositor expone claramente su concepto de ópera y al mismo tiempo lo diferencia del *Musikdrama* wagneriano:

Si se considera a la Ópera en su totalidad orgánica, se encuentra que se halla conformada por “actos” (si es que no es de uno solo); estos, a su vez, subdiviéndose en “escenas”, las cuales tienen por coeficientes musicales los recitativos, ariosos, arias (o romanzas), duetos, tercetos, trozos corales, hasta advenir a los grandiosos concertantes. Exclúyese de esta planificación al drama lírico wagneriano. De aquí, cualquier inserción de elementos extraños a su complejidad orgánica desnaturaliza la esencia vital del género y su fisonomía peculiar.

Asimismo, en *Proyecciones teóricas del drama musical* del 7 de febrero de 1965, publicado en el mismo medio (Salgado, 1965b pág. 5), nuestro compositor había ya puesto en relieve el pensamiento del colega italiano Ildebrando Pizetti acerca de que “la ópera debe ser drama si quiere expresar la vida de los personajes”. Es decir, se adhiere a una idea de que la música para su desenvolvimiento en ningún caso puede separarse del desarrollo del conflicto dramático, incluso en los instantes de “éxtasis mélico”.

En tal sentido, Salgado muestra una búsqueda propia en relación con el vínculo entre drama y música, aun cuando, como compositor del siglo XX, reconoce en sí mismo las influencias de Wagner, el creador y teórico más determinante del siglo anterior en relación con la construcción melodramática. Así, en el mismo artículo en mención indica lo siguiente:

En realidad confrontando las teorías de los compositores teatrales posteriores a Ricardo

Wagner, se encuentra en ellas la influencia de sus postulados en una faz u otra, o también son variantes imantadas del espíritu wagneriano que nutre la producción escénica de los cultores del género operístico en lo que va del presente siglo.

En este contexto y siempre en el marco de la reflexión propuesta en ese artículo fundamental para el entendimiento de su concepto operístico, también resalta posturas como la de Debussy, quien desdeña un acercamiento ortodoxo e imitativo al maestro alemán, especialmente en lo que tiene que ver con la consistencia orquestal de la composición:

Debussy fue el primero en reaccionar a esta excesiva imitación wagneriana. Comprendiendo la incongruencia de aquella exagerada trama orquestal que se traducía en el asfixiamiento [sic] de las palabras del discurso literario en el canto silábico, devolvió al recitativo su valor y liviandad; recitativo peculiar del Pelleas, que es al mismo tiempo canto y palabra, narración y comentario emocionado.

Es preciso mencionar, además, que los artículos periodísticos de Salgado dan cuenta de su preocupación permanente por mantenerse al tanto de los últimos desarrollos en relación con la producción de los principales centros de creación operística europeos y norteamericanos¹⁹. En ellos están presentes comentarios recurrentes acerca de los últimos estrenos, así como sobre las novedades propuestas por los colegas de diversas latitudes. En este contexto, cabe aquí finalmente rememorar un artículo del 12 de diciembre de 1965 denominado: *Argumentos legendarios en la ópera actual* (Salgado, 1965a pág. 5), en el cual propone el calificativo de *neo-renacentistas* para aquellos libretos que siguen la línea implantada por los iniciadores de la creación dramático-musical alrededor del 1600, quienes desarrollaron composiciones basadas en argumentos relativos a la antigüedad greco-latina, destacando que “los hechos y personajes legendarios o históricos han ejercido sobre libretistas y compositores extraña fascinación”. Salgado propone que esta práctica brinda a los creadores una libertad en “la plasmación de una obra de arte sin someterse a restricciones anacrónicas ni a crudos verismos”.

En estos pensamientos teóricos vemos reflejadas las opciones creativas del Salgado libretista con respecto a sus cuatro óperas. Así, por ejemplo, sobre el sentido legendario y la génesis de la novela

¹⁹ Mirar, por ejemplo: *Prometeo en versión actualizada* del 31 de octubre de 1965, *Supervivencia del Arte Lírico* del 14 de agosto de 1966, *Síntesis de Actividad Melodramática* del 4 de abril de 1968, *Versiones Escénicas* del 14 de julio de 1968, *Espectáculo Total* del 16 de febrero de 1969, todos ellos publicados en el Diario *El Comercio* en la tercera sección que ese periódico editaba en aquellas épocas a manera de suplemento cultural los días domingos.

Cumandá, su propio autor, Juan León Mera, proclama en una carta dirigida al director de la Real Academia Española que: “tras no corto meditar y dar vueltas en torno de unos cuantos asuntos, vine a fijarme en una *leyenda*, años ha trazada en mi mente.” [La cursiva es nuestra] (León Mera, 1877). Por otra parte, conforme se ha mencionado ya antes, la trilogía final tiene por protagonistas a los cristianos proscritos en la Roma del primer siglo de nuestra era y describe sus acciones en base a elementos históricos y ficticios, en los que se pone en relieve su heroísmo.

En resumen, la elección temática del libretista es producto, entre otras cosas, de su amplio conocimiento acerca de la génesis y desarrollo de la ópera, y de las enormes potencialidades expresivas de este género, que desde sus inicios ha sido capaz de hacer frente a argumentos de profunda raigambre dramática, aspecto que claramente seduce al compositor de Cayambe y lo orienta hacia las líneas argumentales seleccionadas para sus óperas.

4.5 Las denominaciones relativas a la estructura de actos y cuadros de las obras

Salgado consigna la división en actos de sus obras en todos los títulos; con respecto a la división en cuadros, también lo hace con excepción de la opereta, el melodrama y la ópera *Cumandá*. Hemos considerado importante detenernos en este punto, puesto que ofrece una primera idea acerca de los volúmenes escenográficos de cada obra, información que es de especial valor para la producción escénica, asunto que, además, requiere de una focalización especial, dado que se trata de un ámbito de muy escaso desenvolvimiento en nuestro medio como lo demuestra el mismo hecho de que las cuatro óperas de este compositor permanezcan hasta el día de hoy inéditas.

Un cuadro, tal como su nombre lo indica, es la representación visual de un espacio de acción escénica. Si bien no es posible determinar una regla fija al respecto, por lo general, una obra con un mayor número de cuadros implica una mayor exigencia de diseño, lo cual a su vez puede significar también mayores costos de producción, tomando en consideración, además, que uno de los rubros más altos de una creación escénica es frecuentemente el escenográfico. La creatividad de los diseñadores permite, en ocasiones, reducir el número de cuadros a ser desarrollados para una obra, facilitando el surgimiento de un nuevo cuadro a partir de la misma imagen anterior por medio de mecanismos de transformación. Es decir, un cuadro de una puesta en escena de una ópera no implica hoy necesariamente una construcción totalmente nueva y completa, que esté lista

en los laterales del escenario para ser colocada sobre él en el cambio de escena. Sin embargo, debemos considerar que las obras a las que estamos haciendo referencia en este trabajo, al menos en lo que tiene que ver con sus producciones canto-orquesta, tienen altos requerimientos de producción, pues exigen de escenarios con fosos de orquesta y dimensiones adecuadas para albergar solistas, coros y, en ocasiones, cuerpos de danza. En tal sentido, el diseño de las escenografías para estas obras se ve enfrentado a dimensiones de escenarios de mediano formato, en el menor de los casos, por lo que el aspecto relativo al volumen de diseño puede jugar un papel determinante en la decisión logística y financiera de realizar o no una obra. En general, entre una ópera de un solo cuadro, como por ejemplo *L'heure espagnole* de Ravel y otra de cuatro cuadros, como *Carmen* de Bizet, existen diferencias importantes en el volumen de trabajo de diseño, de ejecución escenográfica y de inversión financiera.

Las denominaciones completas y su división en cuadros de las obras de Salgado son las siguientes:

Título	División en actos	División cuadros
1. Opereta <i>Ensueños de Amor</i>	Tres actos	Tres cuadros ²⁰
2. Melodrama <i>Alejandría la Pagana</i>	Cuatro actos	Cuatro cuadros ²¹
3. Ópera-Ballet <i>Día de Corpus</i>	Dos actos	Cuatro cuadros
4. Ópera <i>Cumandá</i>	Tres actos	Siete cuadros ²²
5. Ópera <i>El Centurión</i>	Tres actos ²³	Cuatro cuadros

²⁰ En el título de *Ensueños de Amor* que aparece en las partituras no consta la división por cuadros. La reconstrucción dramática realizada por Javier Andrade Córdova, en base a la obra teatral de Luis H. Salgado denominada *El Parque de los Ensueños* (1963), es una versión de tres cuadros, uno por cada acto.

²¹ En el título de *Alejandría la Pagana* que aparece en las partituras no consta la división por cuadros. La revisión del drama de Álvarez Lleras, que da origen al melodrama de Salgado, determina que la obra tiene cuatro cuadros, uno por cada acto.

²² Conforme la indicación en el catálogo de la obra de Salgado en el libro *Compositores de América* (Unión Panamericana, Secretaría General, Organización de Estados Americanos, 1958 pág. 147)

²³ Existe una inconsistencia entre la descripción de la estructura dramática de esta obra que aparece en el libreto manuscrito autógrafo y aquella que se indica en la partitura autógrafa canto-orquesta. Así, mientras en el libreto (Salgado, 1959a pág. s/n) se la denomina: *Opera en un acto y cuatro cuadros*, en las partituras se la llama: *Opera Lírica en Tres Actos y Cuatro Cuadros* (Salgado, 1960b pág. 1). El análisis de los espacios y momentos de acción en el libreto, da lugar a pensar que la denominación que aparece en las partituras es la más adecuada y definitiva. Las acciones del primer cuadro ocurren en un campamento de vanguardia del ejército del general Galba; mientras que los dos cuadros siguientes están estrechamente vinculados uno con el otro: el segundo cuadro se trata de un espacio externo aledaño a la Via Appia, una cantera, que antecede al tercer cuadro, una catacumba, en la cual se reúnen los cristianos para sus ritos. Finalmente, el cuarto cuadro tiene lugar en el interior de un templo de Vesta. Estas determinaciones dan lugar a una estructura global de cuatro sitios de acción, de los cuales dos, los intermedios, están vinculados por una continuidad temporal de las acciones, lo cual se expresaría más claramente en una designación como ópera *en tres actos*: el primero de un cuadro, el segundo de dos cuadros, y el tercero de un cuadro.

6. Ópera <i>Eunice</i>	Tres actos	Cuatro cuadros
7. Ópera <i>El Tribuno</i>	Tres actos	Cinco cuadros

Estas referencias nos dan luces acerca de las dimensiones relativas entre las obras, especialmente entre las cuatro del mismo género, las óperas, así como nos permiten aventurar ciertas comparaciones con obras similares del repertorio más frecuentemente ejecutado. En este ámbito, debemos que mencionar que hay múltiples óperas de tres o cuatro cuadros, no tanto así, de cinco o siete cuadros. Como referencia de esto último podemos señalar a *Un ballo in maschera* de Verdi y *Les contes d'Hoffmann* de Offenbach, como ejemplos de obras de cinco cuadros; y a *Sadko* de Rimsky-Korsakov o *Thaïs* de Massenet, en el otro caso.

Las dimensiones relativas entre las cuatro óperas corroboran la información ya existente acerca de los volúmenes compositivos que proviene del número de páginas de las partituras autógrafas²⁴. De todo esto se desprende que *Cumadá* es una obra que sobresale por sus dimensiones extraordinarias. Al respecto conviene recordar la indicación que el compositor ofrece sobre este punto a Rodríguez Castelo²⁵, a quien confirma que se trata de una ópera que podría, “durar cinco horas” (1970 pág. 20).

Según estos datos, *El Tribuno* aparece, asimismo, como una obra de cinco cuadros, es decir de una dimensión mayor a la habitual, que, por su parte, estaría representada por las dos óperas restantes de cuatro cuadros.

5. Conclusiones

A pesar de la incapacidad del medio y del momento histórico para responder a los impulsos de su creatividad, Luis Humberto Salgado continuó componiendo sin pausa hasta sus últimos días. Uno de los aspectos más difíciles que su vocación compositiva tuvo que enfrentar, fue el hecho de que no pudo escuchar sus obras ensayadas e interpretadas. De esa manera, Salgado vio escamoteada, además, la posibilidad de evaluar su creación lírico-escénica en circunstancias reales y completas de ejecución, esto es, sobre escena y con un acompañamiento completo; así como, de contar con los soportes que son comunes a las producciones profesionales de este tipo: copistas, repetidores,

²⁴ Todas las partituras canto-orquesta están escritas en el mismo tipo de hojas G. Schirmer de 24 pentagramas, es decir, si bien una comparación del volumen de diversas obras de un mismo compositor en base a la cantidad de páginas, no puede ser de ninguna manera exacta, sí nos da una idea aproximada sobre las dimensiones relativas entre las obras. Los volúmenes de las cuatro óperas en sus versiones canto-orquesta son: *Cumandá*: 611 páginas; *Eunice*: 263 páginas; *El Centurión*: 192 páginas; y *El Tribuno*: 393 páginas.

²⁵ Salgado indica aquí que *Cumandá* es una obra en “tres actos y cinco cuadros” [la cursiva es nuestra], sin embargo la revisión de la estructura confirma la información expuesta en otros documentos acerca de la división en siete cuadros de esta ópera.

intérpretes y directores, que pudiesen haberle brindado algunos impulsos para los procesos de ajuste definitivo de sus obras, aspecto por demás común en composiciones de tal envergadura.

En tal sentido, las obras de Salgado requieren de aproximaciones investigativas pormenorizadas para rescatarlas de un olvido, que es, además, en el caso específico de su obra lírico-escénica, un símbolo del abandono crónico que ha sufrido un género que, por su potencialidad expresiva, debería haber tenido una presencia constante y vital en el paisaje artístico ecuatoriano. El destacado compositor legó al futuro un conjunto de obras de este tipo que ameritan un estudio concentrado y específico que permita su redescubrimiento y puesta en valor, por medio de la indispensable edición de los materiales autógrafos y la puesta en escena definitiva de las obras.

En este conjunto de creaciones, y muy especialmente en las cuatro óperas de Salgado, se percibe una consolidación de las grandes reflexiones estéticas de este libretista-compositor de gigantesca vocación lírica. Esto se pone en evidencia inmediatamente por medio de la observación cronológica propuesta. Las dos obras estrenadas sin las versiones canto-orquesta definitivas: *Ensueños de Amor* en 1932 y *Alejandría la Pagana* en 1947, son orquestadas de manera completa, en cada caso, más de una década después de aquellos estrenos: la primera en 1946 y la segunda en 1960. Esto quiere decir que el compositor, a pesar de que sus obras pasan al archivo luego de sus estrenos, persiste en la necesidad de culminar los procesos de las mismas, incluso muchos años después. Esos estrenos, además, dan cuenta de la realidad precaria de las artes musicales y escénicas en el país durante esas décadas. Así, por ejemplo, no existían cuerpos musicales o escénicos estables que estuviesen en capacidad de sostener un repertorio de obras por períodos largos de tiempo. Si estas llegaban a una *première* era gracias a los esfuerzos titánicos de los mismos creadores. Por lo general, se reconoce hoy en día que se trataba de procesos de *estreno* y *archivo*, lo que en este contexto significa prácticamente: *estreno* y *olvido*. Cabe mencionar que esta realidad no ha cambiado todavía completamente en el ámbito creativo del Ecuador, especialmente en aquellas artes que no pueden ser reemplazadas por soportes industriales, como es el caso de las artes escénicas, para las cuales las posibilidades de difusión siguen siendo muy escasas, por lo que muchas puestas en escena culminan su proceso como hechos vivos luego de sus estrenos y pasan a ser parte de archivos de obra solamente en forma de fotografías o meros videos de registro, los cuales de ninguna manera son substitutos adecuados para el espectáculo

vivo. Todavía en el Ecuador no existen circuitos de distribución que permitan que la mayoría de las puestas en escena tengan una vida posterior a las temporadas de estreno por medio de reposiciones y de giras por diversos escenarios y ciudades.

Asimismo, es de particular significación el proceso cronológico de las dos primeras obras de la trilogía. La primera en ser abordada es *Eunice*, la fecha de inicio de la composición canto-piano es el 24 de noviembre de 1956 y la fecha de culminación, el 9 de abril de 1961. Para ese entonces ya había iniciado la composición de la partitura canto-orquesta, así la fecha consignada para tal acontecimiento es el 17 de octubre de 1957. A diferencia de todo el resto de las obras, en las cuales la orquestación ocurre solo una vez que han sido terminadas las versiones canto-piano, en el caso de *Eunice*, el compositor la desarrolla parcialmente con la parte inicial que tiene ya compuesta en su versión canto-piano. Es decir, se produce un proceso de continuidad por partes en el paso de la composición canto-piano a la composición canto-orquesta. Esto, además, determina que *El Centurión* aparezca como un inserto en medio del proceso de *Eunice*. En efecto, *El Centurión*, tiene un proceso que abarca los años 1959-1960, incrustado en el desarrollo de *Eunice* que comprende los años de 1956 a 1962. Conforme esta observación, además, la creación de *El Centurión* ocurre prácticamente de corrido: la versión canto-piano es culminada el 18 de septiembre de 1959, un mes y un día después Salgado inicia la composición de la versión canto-orquesta, el 19 de octubre del mismo año. Por lo tanto, la primera ópera de las tres en ser abordada es *Eunice*, aun cuando la primera en ser culminada completamente, incluida la composición canto-orquesta, es *El Centurión*.

Se establece consecuentemente una interrogante: ¿cuál debería ser considerada la primera ópera de la trilogía? La lógica temporal en el desarrollo argumental de las tres obras nos da una respuesta y confirma que el ordenamiento *Eunice-El Centurión-El Tribuno* es el que correspondería, por ejemplo, a un ejercicio de puesta en escena que siga el orden cronológico de los tres argumentos: así, conforme las indicaciones en las partituras: *Eunice* tiene lugar en el año 66 de la era cristiana (Salgado, 1962 pág. s/n) , la acción de *El Centurión* ocurre dos años después, en el año 68 (Salgado, 1960b pág. s/n), mientras que *El Tribuno* acaece a finales del “siglo I de la Era Cristiana” (Salgado, 1971 pág. s/n).

Otro aspecto relevante, adicional al entrecruzamiento de las dos óperas iniciales de la trilogía en sus procesos compositivos, es el paso cronológico de la composición canto-piano a la composición canto-orquesta de *El Tribuno*. Dicho proceso resulta un paradigma de continuidad.²⁶ Así, a día seguido de la culminación de la versión canto-piano el 25 de septiembre de 1966, el compositor inicia la orquestación de la ópera: la fecha consignada para ello es el 26 de septiembre del mismo año.

Cabe decir que la realización de estudios comparativos de los procesos de composición de este conjunto de obras en referencia con otras composiciones del conjunto total de la creación salgadiana, especialmente con los ballets²⁷ y las sinfonías, podría arrojar interesantes informaciones, especialmente acerca del devenir de su lenguaje musical. Por el momento, debemos desatacar que, en las cuatro obras últimas de la lírica para la escena, en las óperas, que abarcan un período de 22 años que van desde 1949 a 1971, se observa como el compositor es plenamente consciente de que sus obras no verían la luz del estreno y que su producción habría de quedar como un legado para el futuro. Así por ejemplo, los repartos que Salgado determina para estas obras, que incluyen listas importantes de solistas vocales y coros, además de cuerpos de danza en todos los casos, así como orquestaciones de mucha complejidad, eran definitivamente imposibles de cubrir en el país en aquellas épocas. Cabe añadir que las dos obras de mayor

²⁶ Hernán Rodríguez Castelo hace una introducción a la entrevista a la que hemos hecho mención anteriormente de la siguiente manera: “Hallo al maestro preocupado aunque no hay preocupación que altere esa sonrisa bondadosa que insinúan sus labios y reste un punto de honda humanidad a su mirada. Ello es que Luis Humberto Salgado, el más grande compositor ecuatoriano de este siglo –lo cual importa decir el más grande a secas-, se ha quedado varado en su trabajo por falta de papel. ¡Qué país el nuestro! Escribe en papel de partitura de 24 de la casa G. Shirmen! [sic] [el nombre correcto es G. Schirmer] y el único almacén que importa tal clase de papel ha mostrado al músico un despacho según el cual el papel habría salido en mayo de Nueva York. Pero estamos a un paso de agosto, y nada. El maestro me muestra un grueso álbum de 283 hojas pautadas ya escritas «Es, me dice, la ópera de que alguna vez le hablara: *El Tribuno*»” (1970 pág. 20).

²⁷ Consideramos que tres ballets son, en este contexto, de especial importancia por los paralelismos temáticos y, en algunos casos, temporales que tendrían con obras de lírica escénica: *El amaño*, ballet en un acto y tres cuadros de 1947 (Corporación Musicológica Ecuatoriana, Conservatorio Franz Liszt, 2001 pág. 94), que tendría una relación cercana con la ópera-ballet *Día de Corpus* como ya lo mencionamos más arriba [ver nota al pie de página número 18]; *Licisca, orgía romana*, ballet en un acto y cuatro cuadros de 1949 (pág. 94), que guardaría una interrelación con la trilogía operística final por el tiempo, el lugar y las situaciones de acción; y *El Dios Tumbal*, ballet en un acto y dos cuadros de 1952 (pág. 94), el cual tendría vinculaciones con elementos argumentales de la ópera *Cumandá*, por los ámbitos tribales de ambas historias y los conflictos que devienen de los sacrificios rituales que se proponen en ellas: en la ópera, Cumandá debe huir ante el peligro que corre, pues debe ser sacrificada para acompañar a su fallecido esposo, Yaguarmaqui; mientras que en *El Dios Tumbal*, la hija del Cacique y un prisionero tumbecino, a quien ha ayudado en un frustrado intento de escape, son sacrificados como castigo y a manera de ofrenda para el ofendido Dios.

envergadura: *Cumandá* y *El Tribuno*, siguen siendo de difícil realización incluso hoy en día. Esta peculiaridad da lugar a que se reconozca otra posible división temporal en el conjunto de la obra lírico-escénica del compositor de Cayambe, adicional a la ya mencionada de tres etapas, puesto que se visibiliza un giro, una circunstancia de bisagra, entre las tres primeras creaciones -dos de las cuales llegan a estrenarse sin las versiones orquestales-, y las cuatro posteriores, las óperas. Ese giro representa simultánea y paradójicamente resignación y liberación. Por un lado, significa para Salgado la aceptación de que su obra iba a quedar silenciada para el público y para sí mismo, y, por otra parte, implica una ruptura con los encadenamientos impuestos por la realidad sobre su imaginación e impulso operístico de gran aliento. Salgado sueña y crea mucho más allá del precario medio que lo rodea e impulsado por una búsqueda de trascendencia que, a partir de ese momento, no se queda maniatada a las limitaciones locales y a la imposibilidad de ejecución, y se consolida, definitivamente, como una creación de ímpetu universal.

El compositor comprende en un determinado momento que su visión expresada en 1932: “*Ensueños de Amor* será un paso firme hacia la creación de un arte lírico nacional” (Yáñez, 2005 pág. 201), no iba a cumplirse en la forma en que probablemente deseaba o imaginaba por aquellos años, puesto que no existen otros compositores que estén capacidad de sostener esa propuesta y tampoco se produce una consolidación de compañías con una capacidad interpretativa y una estabilidad suficiente para que ocurra una profundización y difusión amplia de los géneros de la lírica escénica. Y, sin embargo, Salgado persiste en brindarle su inventiva a estas expresiones, lo hace por 4 décadas más. Retrospectivamente, corresponde preguntarse si el movimiento que él provoca en el año 1932 con el estreno de *Ensueños de Amor*, más allá de su potencia, no llega en cierta forma demasiado tarde, puesto que por aquellos años se produce un cambio significativo de paradigmas en relación con los modos de entretenimiento social, cuyas preferencias, cada vez más, se afincarán en el cine y la radiodifusión.

Hoy en día, queremos imaginar que el reestreno de *Ensueños de Amor* en el año 2011, que incluyó, el estreno absoluto de la versión canto-orquesta de 1946, ha abierto una posibilidad para que el deseo de Salgado de que nuestra sociedad desarrolle un arte lírico-escénico de rasgos propios pueda tener una segunda oportunidad de cumplimiento. Algunas señales nos permiten vislumbrar aquello. Por un lado, vivimos en un momento histórico, en el cual las sociedades han confirmado

que las artes vivas, en general, les brindan unos espacios de renovación y enriquecimiento cultural que se fundamentan en el encuentro real y directo entre artistas y público, el cual no puede ser reemplazado por ninguna expresión artística industrializada. Por otro lado, asimismo, la ópera y otras formas lírico-escénicas, que constituyen hipermedios capaces de acoger todas las formas de arte en su estructuración, tienen hoy en día de la mano de la puesta en escena, la capacidad de incorporar incluso las expresiones artísticas configuradas sobre formatos reproducibles, así como todas las nuevas tecnologías para la producción de imagen y sonido. Podemos afirmar, en consecuencia, que la ópera y las formas de teatro musical han cobrado definitivamente una renovada vitalidad y proyección hacia el futuro.

En este contexto, al conmemorarse 40 años del fallecimiento de Luis Humberto Salgado, aspiramos a que el propósito profético de este insigne creador pueda ser debidamente ejecutado en nuestros días.

Cuenca, 12 de diciembre de 2017

Nota de gratitud:

Un sentido agradecimiento al Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador por haber autorizado la revisión de los materiales del Fondo Luis Humberto Salgado. Muy especialmente agradezco a su director, el Lcdo. Honorio Granja, por su gentil apoyo.

6. Referencias bibliográficas

Álvarez Lleras, Antonio. s.f. *Alejandría la Pagana, Drama mixto en cuatro actos*. Bogotá : Escuelas Gráficas Salesianas, s.f.

Colegio Nacional de Señoritas "Riobamba". 1947 [Nota manuscrita sobre la impresión]. Velada de Arte. Riobamba : Siembra, 23 de diciembre de 1947 [Nota manuscrita sobre la impresión]. Programa de mano. Nr. de catálogo en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.338.

Corporación Musicológica Ecuatoriana, Conservatorio Franz Liszt. 2001. *Luis Humberto Salgado: Grandes Compositores Ecuatorianos*. [ed.] Pablo Guerrero Gutiérrez. Quito : Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Conservatorio Fran Liszt, 2001.

Espín Templado, María del Pilar. 1996. El costumbrismo como materia teatral durante el período romántico. *Romanticismo 6: Actas del VI Congreso. El costumbrismo romántico.* s.l., España : Bulzoni Editore, 1996. págs. 127-134. ISBN: 8883190157.

Guerrero Gutiérrez, Fidel Pablo. 2014. Memoria Musical del Ecuador. *El Amaño: hallazgo de otra partitura perdida.* Quito : s.n., 23 de julio de 2014. Artículo en blog.

León Mera, Juan. 1877. Carta de Juan León Mera al Excmo. Señor director de la Real Academia Española. [ed.] Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 10 de marzo de 1877.

Rodríguez Castelo, Hernán. 1970. Luis Humberto Salgado, por el mismo. *El Tiempo.* 26 de julio de 1970, pág. 20 y 23.

Salgado, Luis Humberto. 1932. Ensueños de Amor. Quito : s.n. Manuscrito autógrafo canto.piano. Nr. de catálogo en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.031/A.

—. **1933.** Ensueños de Amor. Quito : s.n. Manuscrito autógrafo canto.piano. Nr. de catálogo en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.031/B.

—. **1946.** Ensueños de Amor. Quito : s.n., 20 de febrero de 1946. Manuscrito autógrafo. Nr. de catálogo en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.030.

—. **1947.** Alejandría la Pagana. Quito : s.n., 3 de junio de 1947. Manuscrito autógrafo. Nr. de catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.035.

—. **1949a.** Cumandá. Quito : s.n., 28 de octubre de 1949. Manuscrito autógrafo. Nr en el catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.018A.

—. **1949b.** Día de Corpus. Quito : s.n., 5 de agosto de 1949. Manuscrito autógrafo. Nr. de catálogo en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.042A.

—. **1954.** Cumandá. Quito : s.n., 25 de diciembre de 1954. Manuscrito autógrafo. Nr. en el catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.017A.

—. **1959a.** El Centurión. Quito : s.n., 1959. Manuscrito autógrafo. Nr. en el catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.026.

—. **1959b.** El Centurión. Quito : s.n., 18 de septiembre de 1959. Manuscrito autógrafo canto-piano. Nr. en el catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.025A.

—. **1960a.** Alejandría la Pagana. Quito : s.n., 5 de septiembre de 1960. Manuscrito autógrafo. Nr. de catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM 0033.034.

—. **1960b.** El Centurión. Quito : s.n., 22 de febrero de 1960. Manuscrito autógrafo canto-orquesta. Nr. en el catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.024A.

—. **1961.** Eunice. Quito : s.n., 9 de abril de 1961. Manuscrito autógrafo canto-piano. Nr en el catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.022.

—. **1962.** Eunice. Quito : s.n., 6 de septiembre de 1962. Manuscrito autógrafo. Nr en el catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.021.

—. **1963.** El Parque de los Ensueños. 7 de agosto de 1963. Texto mecanografiado. Nr en el catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.033A.

—. **1965a.** Argumentos legendarios en la ópera actual. *El Comercio.* 2 de diciembre de 1965. Tercera sección.

—. **1965b.** Proyecciones teóricas del drama musical. *El Comercio.* 7 de febrero de 1965. Tercera sección.

—. **1966.** El Tribuno. Quito : s.n., 25 de septiembre de 1966. Manuscrito autógrafo canto-piano. Nr. en el catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.028.

—. **1967.** Movimiento operístico. *El Comercio.* 15 de octubre de 1967, pág. 4. Tercera Sección.

—. **1968.** Síntesis de Actividad Melodramática. *El Comercio.* 4 de abril de 1968. Tercera Sección.

—. **1969.** El Espectáculo Total. *El Comercio.* 16 de febrero de 1969. Tercera sección.

—. **1971.** El Tribuno. Quito : s.n., 25 de julio de 1971. Manuscrito autógrafo canto-orquesta. Nr. en el catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.027.

Unión Panamericana, Secretaría General, Organización de Estados Americanos. 1958.

Compositores de América - Composers of the Americas. Washington, D.C. : s.n., 1958. Vol. 4.

Yáñez, Nancy. 2005. *Memorias de la Lírica en Quito.* Quito : Ediciones Banco Central del Ecuador, 2005.

- Salgado, Luis Humberto. 1932.** Ensueños de Amor. Quito : s.n. Manuscrito autógrafo canto.piano. Nr. de catálogo en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.031/A.
- . **1933.** Ensueños de Amor. Quito : s.n. Manuscrito autógrafo canto.piano. Nr. de catálogo en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.031/B.
- . **1946.** Ensueños de Amor. Quito : s.n., 20 de febrero de 1946. Manuscrito autógrafo. Nr. de catálogo en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.030.
- . **1947.** Alejandría la Pagana. Quito : s.n., 3 de junio de 1947. Manuscrito autógrafo. Nr. de catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.035.
- . **1949a.** Cumandá. Quito : s.n., 28 de octubre de 1949. Manuscrito autógrafo. Nr en el catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.018A.
- . **1949b.** Día de Corpus. Quito : s.n., 5 de agosto de 1949. Manuscrito autógrafo. Nr. de catálogo en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.042A.
- . **1954.** Cumandá. Quito : s.n., 25 de diciembre de 1954. Manuscrito autógrafo. Nr. en el catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.017A.
- . **1959a.** El Centurión. Quito : s.n., 1959. Manuscrito autógrafo. Nr. en el catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.026.
- . **1959b.** El Centurión. Quito : s.n., 18 de septiembre de 1959. Manuscrito autógrafo canto-piano. Nr.en el catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.025A.
- . **1960a.** Alejandría la Pagana. Quito : s.n., 5 de septiembre de 1960. Manuscrito autógrafo. Nr. de catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM 0033.034.
- . **1960b.** El Centurión. Quito : s.n., 22 de febrero de 1960. Manuscrito autógrafo canto-orquesta. Nr. en el catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.024A.
- . **1961.** Eunice. Quito : s.n., 9 de abril de 1961. Manuscrito autógrafo canto-piano. Nr en el catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.022.
- . **1962.** Eunice. Quito : s.n., 6 de septiembre de 1962. Manuscrito autógrafo. Nr en el catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.021.
- . **1963.** El Parque de los Ensueños. 7 de agosto de 1963. Texto mecanografiado. Nr en el catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.033A.
- . **1965a.** Argumentos legendarios en la ópera actual. *El Comercio*. 2 de diciembre de 1965. Tercera sección.
- . **1965b.** Proyecciones teóricas del drama musical. *El Comercio*. 7 de febrero de 1965. Tercera sección.
- . **1966.** El Tribuno. Quito : s.n., 25 de septiembre de 1966. Manuscrito autógrafo canto-piano. Nr. en el catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio: FM0033.028.
- . **1967.** Movimiento operístico. *El Comercio*. 15 de octubre de 1967, pág. 4. Tercera Sección.
- . **1968.** Síntesis de Actividad Melodramática. *El Comercio*. 4 de abril de 1968. Tercera Sección.
- . **1969.** El Espectáculo Total. *El Comercio*. 16 de febrero de 1969. Tercera sección.
- . **1971.** El Tribuno. Quito : s.n., 25 de julio de 1971. Manuscrito autógrafo canto-orquesta. Nr. en el catálogo del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio.FM0033.027.
- Unión Panamericana, Secretaría General, Organización de Estados Americanos. 1958.** *Compositores de América - Composers of the Americas*. Washington, D.C. : s.n., 1958. Vol. 4.
- Yáñez, Nancy. 2005.** *Memorias de la Lírica en Quito*. Quito : Ediciones Banco Central del Ecuador, 2005.

Ficha biográfica del articulista

Javier Andrade Córdova – creador escénico e interdisciplinario

Ganador del *Foerderpreis* del Concurso de Dirección de Escena y Escenografía de Ópera, *Ringward 2003*, en Graz, Austria. Ha sido Director Escénico del Teatro Nacional Sucre, Director Artístico y Fundador de la Compañía Lírica Nacional y Director Artístico del Teatro Bolívar de Quito. Ha puesto en escena, entre otras, la óperas: *La Flauta Mágica* de Mozart, *Il Campanello* de Donizetti, *La Serva Padrona* de Pergolesi, *Hansel und Gretel* de Humperdinck – Teatro Nacional Sucre del Ecuador, *Applausus* versión escenificada de la cantata de Haydn - Ópera Nacional de Baviera – Junges Ensemble, *Cavalleria Rusticana* de Mascagni - Festival Vocal de Salzburgo, *Der Bekehrte Trunkebold* de Gluck - Music Hall de Shenyang, China; *Die Kluge* de Orff - Theatron de Múnich, *Les mamelles de Tiresias* de Poulanc y *The turn of the screw* de Britten - Sala León de Greiff de Bogotá, *L'elisir d'amore* de Donizetti en el Teatro de la Casa de la Cultura de Cuenca, *La Traviata* de Verdi, *Così fan tutte* y *La Flauta Mágica* de Mozart en el Teatro Carlos Cueva de Cuenca, *Cendrillon* de Pauline Viardot en el Gran Teatro Falla de Cádiz. Además, ha escrito y escenificado varias obras de dramaturgia propia, entre las que se cuentan algunos dramas y piezas de teatro performativo: *Ciudadanas celestes*, Museo de la Ciudad de Cuenca; *Ficus 5*, Galería Glyptothek de Múnich; *Mi íntimo espacio público*, Casa de América en Barcelona; *Poema Dadadamour*, Sala Cachorro de Teatro Experimental de Sevilla; *Juegos Globales Imperativos*, Sala contemporánea del Museo de la Ciudad de Quito; *Crónicas del agua I*, Festival de Artes Vivas de Loja; *La Inmortal*, Teatro Sucre de Cuenca; *Virtual Reaction*, Festival Echtzeit, Múnich, etc. Asimismo, algunos de sus vídeos experimentales se han presentado en Festivales en Alemania, Holanda, España y Polonia.

Ha sido responsable de la reconstrucción dramática de la opereta *Ensueños de Amor* y director artístico de su reestreno general y estreno absoluto de la orquestación de 1946, así como también del estreno absoluto en versiones canto-piano de importantes segmentos de las obras lírico-escénicas de Salgado en recitales y conciertos ejecutados desde el año 2007.

Javier Andrade Córdova recibió su formación musical en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, su preparación teatral en el Teatro Estudio de Quito y vocal con la soprano Blanca Hauser. Es además Licenciado en Educación de Matemáticas y Física por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Se graduó como Director de Escena de Teatro y Ópera en la Universidad de la Música y el Teatro de Múnich, y como Magíster en Artes Escénicas por la Universidad de Sevilla. Actualmente realiza un Doctorado en Artes en la Universidad Nacional de las Artes de Argentina. Se ha desempeñado, además, como docente universitario en Alemania, España, China, Colombia y Ecuador. En el 2016 estuvo a cargo del módulo de Dirección de Escena de Ópera de la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad de Sevilla, ejecutado en cooperación con el Conservatorio Superior de Sevilla y el Teatro de la Maestranza. Por segunda ocasión estará a cargo de dicha tarea docente en el año 2018. Por otra parte, en febrero y julio de 2018 se repone en Jerez y en Zamora, España, su montaje de *Cendrillon* y en noviembre estará a cargo de la nueva puesta en escena de *Le dernier sorcier* de Pauline Viardot con libreto de Ivan Turgenev en el marco del Festival de Música de Cádiz.