

Reflexiones sobre música y espacio atlántico en el siglo XIX: intercambios ibéricos e iberoamericanos*

Thoughts on Music and the Atlantic Space during the 19th Century: Iberian and Ibero-American Exchanges

LUÍSA CYMBRON**

Resumen

En la historiografía actual, el concepto de ‘espacio atlántico’, que parte de un campo de estudio más amplio —la llamada Historia del Atlántico—, ha sido utilizado particularmente para el estudio del Antiguo Régimen. Este concepto tiene también puntos de contacto con los estudios transnacionales y solo recientemente comienza a ser aplicado al estudio de la música. Nada impide, sin embargo, que se parta de él para estudiar las relaciones transatlánticas en la música del siglo XIX, una época en la que las relaciones entre España, Portugal y sus antiguas colonias americanas habían ya evolucionado hacia una diplomacia entre naciones independientes (dos de ellas antiguas y las otras, jóvenes) y durante la cual, la emigración transatlántica fue un fenómeno de gran impacto en distintos niveles. Partiendo de un conjunto de testimonios documentales encontrados en las Azores, un pequeño archipiélago en el Atlántico Norte por el que, al menos desde el siglo XVII, pasaban las rutas que conectaban las áreas geográficas de lengua y cultura castellana y portuguesa, este artículo discute fenómenos como los ritmos e imágenes sonoras de la música nacional y/o cosmopolita entre España, Portugal y las Américas hispana y portuguesa (a partir de los ejemplos del lundum y del tango-habanera), los ideales de la ópera nacional y del cosmopolitismo (a través del proyecto de invención de una ópera nacional portuguesa apoyado por la comunidad de emigrantes portugueses en el Brasil que se materializó en Beatriz de Portugal de Francisco de Sá Noronha o del estreno de I vespri siciliani de Verdi en los teatros ibéricos).

Palabras clave

Espacio atlántico, Estudios transnacionales, Lundum, Tango-habanera, Ópera nacional, Liberalismo.

Abstract

In the historiography of the last decades, the concept of ‘Atlantic space’, which is part of a broader field of study, the so-called History of the Atlantic, has been used above all for the study of the Ancient Regime. This concept has also points of contact with transnational studies, and it has only recently begun to be applied to the study of music. There is no reason, however, why it should not be used as a starting point for the study of the transatlantic relations in the music

* Este artículo es una versión escrita de la conferencia impartida online el 7 de mayo de 2021 en el marco de las *Jornadas de estudio sobre la vida musical en la España isabelina: Enfoques transnacionales y localismos cosmopolitas*, organizadas por la Sociedad para el Estudio de la Música Isabelina.

** Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH/CESEM). Dirección de correo electrónico: lcymbron@fcs.unl.pt. Número de ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0060-4766>.

of the 19th century, a time when relations between Spain, Portugal and their former American colonies had already evolved into the field of diplomacy between independent nations (two old and the others young) and during which transatlantic emigration was a phenomenon of great impact on several levels. Starting from a set of documentary testimonies found in the Azores, a small archipelago in the North Atlantic through which, at least since the 17th century, routes connecting geographic areas of Castilian and Portuguese language and culture passed, this article discusses phenomena such as the rhythms and sound images of national and/or cosmopolitan music between Spain, Portugal and the Hispanic and Portuguese Americas (using the examples of lundum and tango-habanera), the ideals of national opera and cosmopolitanism (through the project of invention of a Portuguese national opera supported by the community of Portuguese emigrants in Brazil, that materialized in *Beatriz de Portugal* by Francisco de Sá Noronha, or the premiere of *I vespri siciliani* by Verdi in Iberian theaters).

Keywords

Atlantic space, Transnational studies, Lundum, Tango-habanera, National opera, Liberalism.

* * * * *

En la historiografía de las últimas décadas, el concepto de “espacio atlántico” se ha utilizado, sobre todo, para el estudio del Antiguo Régimen y se incardina en un campo de estudios más amplio, la llamada Historia del Atlántico, una subdisciplina de la historia global.¹ Por otra parte, el concepto tiene también aspectos en común con los estudios transnacionales. Es cierto que no existe una sola realidad atlántica y, por tanto, resulta difícil trazar una Historia del Atlántico en su globalidad. Pero, según Alison Games, este océano *se ha convertido en un principio organizador a través del cual los académicos investigan las historias de las cuatro masas terrestres que conecta*, lo que ha permitido que *las perspectivas atlánticas profundicen nuestra comprensión de las transformaciones durante un período de varios siglos, arrojando una luz completamente nueva sobre viejos problemas e iluminando conexiones hasta ahora oscuras.*²

Una parte significativa de los estudios que se enmarcan en la Historia del Atlántico se basan en la idea de excepcionalidad (por ejemplo,

¹ Los orígenes de este campo historiográfico se retrotraen a la década de los setenta del siglo XX. Sin embargo, fue en la década de los noventa cuando la historia global se convirtió en un campo historiográfico consolidado, en gran parte, gracias a la iniciativa del historiador Bernard Bailyn. Bailyn fue el director del Harvard University's International Seminar on the History of the Atlantic World y la de la revista *Atlantic Studies*, creada en 2004. Para un texto fundacional de este campo historiográfico, véase de este mismo autor BAILYN, B., *Atlantic History: Concept and Contours*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 2005.

² (...) *has become an organizing principle through which scholars investigate the histories of the four landmasses it links y Atlantic perspectives deepen our understanding of transformations over a period of several centuries, cast old problems in an entirely new light, and illuminate connections hitherto obscured* (GAMES, A., “Atlantic History: Definitions, Challenges, and Opportunities”, *The American Historical Review*, 111/3, 2006, pp. 741-42).

la excepcionalidad británica frente al continente).³ El hecho de que este campo de estudios haya sido, en gran medida, un feudo angloamericano ha marcado significativamente su perspectiva de análisis. Pero no es imprescindible que continúe siendo así. De hecho, está en nuestras manos hacer algo diferente, bien mirando la Historia del Atlántico a través de las culturas ibéricas, o bien estudiando los itinerarios de artistas, obras o prácticas musicales. Y si elegir dos o tres puntos de partida es naturalmente privilegiar estos objetos de estudio sobre otros, tampoco es seguro que tengamos que limitarnos a ellos. Atrás quedaron, afortunadamente, los días en que cada historiador o musicólogo se defendía de la crítica mediante una estricta delimitación de su área de estudio: si trabajaba la ópera de una época determinada, por ejemplo, ni siquiera consideraba la posibilidad de fijarse en el teatro declamado o en la música instrumental relacionada con ella.

Una duda que ha persistido en la práctica de los historiadores de la Historia del Atlántico se refiere a la alternativa entre escribir una historia de lugares ubicados alrededor de este océano o decidirse por narrar la circulación en el propio Atlántico.⁴ Y si esta última perspectiva, para mí la más interesante, ha ganado terreno en los últimos tiempos, concretamente en Portugal, esto no impide que estas dos perspectivas confluyan, como intentaré mostrar en este texto. En mi caso personal, fruto de un ya largo viaje de investigación que me llevó de Portugal a Brasil (a través del camino del violinista y compositor Francisco de Sá Noronha),⁵ lo que más me interesa analizar son los fenómenos transatlánticos, aquellos que las musicologías nacionalistas ibéricas de los siglos XIX y XX rechazaron, al impulsar la idea de que la independencia de las diversas colonias americanas —al principio y al final del Ochocientos— suponía una separación automática entre sus respectivas historias musicales y las de España y Portugal.⁶ Esto se debió, en gran parte, a una concepción historiográfica de

³ GAMES, A., "Atlantic History: Definitions...", *op. cit.*, p. 744.

⁴ *Ibidem*, *op. cit.*

⁵ CYMBRON, L., *Francisco de Sá Noronha (1820-1881): um músico português no espaço atlântico*, Famacão, Edições Humus-CESEM, 2019.

⁶ La ausencia de referencias a la música en las excolonias o países latinoamericanos a partir de las fechas en que se independizaron, es visible en prácticamente todas las historias de la música publicadas en España y Portugal a lo largo del siglo XX. Todos estos trabajos parten del presupuesto esencialista de considerar su objeto de estudio la "música española" o la "música portuguesa", en un gesto claramente nacionalista. Por otro lado, hay que añadir que estas historias tuvieron escaso contacto con las fuentes y los musicólogos latinoamericanos. La excepción a este paradigma es João de Freitas Branco que, en su *Historia de la Música Portuguesa*, aunque de forma puntual, incluye a Brasil como una realidad colonial (FREITAS BRANCO, J. DE, *Historia de la Música Portuguesa*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1959, pp. 131-133). Habrá que esperar a finales del siglo XX, a la publicación del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, coordinado por Emilio Casares, para ver emerger el mundo musical hispano abarcando ambos lados del Atlántico. El proyecto data

origen romántico, centrada en el culto a los grandes genios, una historia de la música entendida como estudio de la creación musical, que descuidó la diversidad de fenómenos que cualquier vida musical comprende, incluido el problema de la circulación y recepción de la música. Cabe señalar que este no es un proceso unívoco, sino que sucede también en sentido contrario, por parte de los países latinoamericanos frente a sus excolonizadores.⁷ Sin embargo, a pesar del acercamiento ocurrido desde el último cuarto del siglo XX entre las musicologías peninsulares y americanas y la creciente atención puesta en el estudio de los fenómenos transnacionales, poscoloniales y de emigración/inmigración, el concepto de espacio atlántico ha tenido un escaso protagonismo y ha despertado poco interés entre los historiadores y musicólogos que se ocupan del siglo XIX.⁸ Pero sabiendo hoy que, con las independencias, y a pesar de las reacciones naturales de antiespañolismo o antilusitanismo, no solo no se rompieron muchos lazos, sino que además surgieron otros (sobre todo por los grandes flujos migratorios de mediados del siglo XIX), ¿por qué

de 1988-1989, contó con un fuerte apoyo político y se publicaría diez años después. La reciente *Historia de la Música en España e Hispanoamérica* (Fondo de Cultura Económica, 2009-2018) tiene dos volúmenes dedicados exclusivamente a Hispanoamérica en los siglos XIX y XX, pero el diálogo entre las prácticas musicales de estas áreas geográficas y las de España no siempre se estudia en profundidad. Otro proyecto, aún en fase de puesta en marcha, en el ámbito del CESEM, de una *Historia Temática da Música em Portugal e no Brasil* pretende ser un espacio de reflexión sobre nuevas formas de llevar a cabo una historiografía transatlántica [FERREIRA, M. P., "Beyond Nations: A Thematic History", *Muzikologija*, 27, 2019, pp. 163-189, <https://doi.org/10.2298/MUZ1927163F>, (fecha de consulta: 6-III-2022)].

⁷ En Brasil, tal vez como reflejo de una profunda conciencia de las muy diversas influencias que constituyen el país, la opción de hablar de una "Historia de la Música Brasileña" fue menos frecuente. Véase HEITOR, L., *150 anos de Música no Brasil (1800-1950)*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1956, y MARIZ, V., *História da Música no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Nova Campina, 2000. Este último dedica un espacio muy limitado al periodo que precede a la afirmación de Carlos Gomes en el panorama operístico italiano. Todos los esfuerzos del autor se centran en estudiar el surgimiento de los valores propios brasileños. Bruno Kiefer, a pesar de optar por el título *História da Música Brasileira. Dos primórdios ao início do século XX* es más generoso en el espacio que dedica al periodo colonial y a la presencia de la corte portuguesa en Río de Janeiro (KIEFER B., *História da Música Brasileira. Dos primórdios ao início do século XX*, Porto Alegre, Editora Movimento, 1976).

⁸ En los últimos años, la cantidad de obras colectivas que abarcan una perspectiva transatlántica se ha incrementado significativamente tanto en el sector hispanoamericano como en el lusobrasileño [MARÍN LÓPEZ, J., *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018; MEIRA, K., CLARK, W. A. y PIZÀ, A. (eds.), *Transatlantic Malagueñas and Zapateados in Music. Song and Dance: Spaniards, Native, Africans, Roma*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishin, 2019, y ELI RODRÍGUEZ, V., MARÍN LÓPEZ, J. y VEGA PICHACO, B. (eds.), *En, desde y hacia las Américas: músicas y migraciones transoceánicas*, España, Dickinson, 2021]. En el caso luso-brasileño, se dio un paso importante hacia esta aproximación transatlántica en un congreso realizado en la Fundación Calouste Gulbenkian [LUCAS, E. y NERY, R. V. (eds.), *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime. Repertórios, práticas e representações*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012]. Muy importante también ha sido el trabajo realizado por el Núcleo Caravelas, en particular el *Congreso Internacional Musicologia Transatlântica: um momento para reflexão*, que se llevó a cabo en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la UNL en 2018, cuyas actas se publican en <https://www.caravelas.com.pt/files/ugd/aa72f70a93a4d53ea54db9be01a646e1eac0e5.pdf>, (fecha de consulta: 28-II-2022).

no analizar un conjunto de fenómenos del siglo XIX a partir de este concepto? ¿Qué nos impide definir un conjunto de estados independientes como un espacio cultural compartido, aunque sus estrategias políticas, económicas y de afirmación de la identidad hayan sido divergentes, o incluso contradictorias, en determinados momentos?

En nuestras historiografías pasadas, los dos países ibéricos emergieron de espaldas, reflejando un conjunto complejo de hechos a menudo paradójicos. Pero en el siglo XIX, muchos hechos históricos muestran un importante paralelismo entre las historias de España y Portugal: el reinado de Isabel II estuvo marcado por la inestabilidad derivada de las convulsiones políticas que marcaron el final del Antiguo Régimen y el establecimiento de la monarquía constitucional. Lo mismo puede decirse, en el caso portugués, de los reinados de María II y sus dos hijos: el efímero Pedro V y su hermano Luís. Si el reinado de Isabel terminó en España con la revolución que desembocó en el llamado Sexenio democrático, en Portugal hubo una cierta continuidad, lo que no impidió que los signos de degradación del régimen se acumularan en el último tercio del Ochocientos, culminando a finales de la primera década del siglo XX con el regicidio y la posterior extinción de la monarquía.

Al largo del XIX, se pusieron en marcha entre las élites varios proyectos de unión ibérica, con diferentes raíces político-ideológicas, que dieron lugar a muchas otras reacciones nacionalistas. En cambio, en el imaginario popular, los dos países se dieron sistemáticamente la espalda, incluso cuando se realizaron encuentros entre sus casas reinantes, como ocurrió con ocasión de las diversas visitas de estado que tuvieron lugar a partir de 1865. Cuando Alfonso XII visitó Lisboa, en 1882, el caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro reflejó el acontecimiento con la publicación en el periódico satírico *O António Maria* de un retrato de su icónico personaje de Zé Povinho, en una actitud completamente desenfadada ante la presencia en la capital portuguesa del monarca español [fig. 1].⁹ Además, añadió un fondo musical eminentemente nacionalista a la imagen: la guitarra portuguesa, principal acompañante de un conjunto de géneros que circulaban entre la calle y los salones, como el fado, y el *Hino da Restauração*, compuesto en 1861 para la pieza teatral *1640 ou a Restauração de Portugal*,¹⁰ himno que había adquirido un estatus autónomo como

⁹ BORDALO PINHEIRO, R., "A attitude do dono da casa", *O António Maria*, (Lisboa, 12-I-1882).

¹⁰ La obra de teatro había sido escrita como parte de un concurso impulsado por la Comissão Central 1º de Dezembro [D'ALMEIDA E ARAUJO, F. D., *1640 ou a Restauração de Portugal, facto historico em quatro actos sete quadros e um prologo, ornado de coros, hymnos, trovas, balladas danças populares e festejos da coroação real (...)* Por F. D. d'Almeida e Araujo, F. J. da Costa Braga, Lisboa, Typographia do Panorama, 1961]. La música fue escrita por Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida.



Fig. 1. A attitude do dono da casa, caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro sobre la visita del rey Afonso XII a Lisboa, en enero de 1882 (*O António Maria*, 12-I-1882).

símbolo de antiespañolismo. Sin embargo, en el mundo de la música y las artes escénicas, como veremos más adelante, existía una evidente proximidad entre los dos países.

Cuando se produjo este episodio, hacía ya tiempo que había terminado la llamada “era de las revoluciones”, concepto popularizado por Eric Hobsbawm y aplicable tanto a Europa como a América. Comenzando con la Revolución de 1789, el periodo abarca, a nivel ibérico, un conjunto de acontecimientos de gran calado como fueron las invasiones napoleónicas, el traslado de la corte portuguesa a Brasil (donde permaneció hasta 1821), las revoluciones liberales y las independencias de buena parte de las colonias. Acontecimientos cuyas consecuencias estuvieron

siempre muy presentes a lo largo de todo el siglo XIX. Una de ellas, precisamente, fue la relación de los dos reinos ibéricos con las jóvenes naciones independientes de América.

Además, en el caso portugués, el más pequeño y periférico, el afán de las primeras generaciones de historiadores de la música por encontrar una conexión con los principales centros de la cultura europea —Italia, Francia y Alemania, sobre todo— ignoró una serie de intercambios con España que se intensificaron en el transcurso del Ochocientos. Cabe mencionar, a modo de ejemplo, el paso poco conocido de Francisco Asenjo Barbieri por Lisboa durante la década de 1870 y su relevante contribución a la creación de una cultura de conciertos sinfónicos en la capital portuguesa,¹¹ o la ausencia total de referencias a la zarzuela decimonónica en la mayoría de las historias de la música portuguesas.

También es muy importante considerar el papel clave de España y Portugal como puerta de salida de Europa a América, fenómeno que

¹¹ CASARES RODICIO, E., *Francisco Asenjo Barbieri, 1. El hombre y el creador*, Madrid, Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994, p. 364 e información proporcionada amablemente por María del Pilar Nicolás Martínez.

se intensifica con el avance del siglo y la mejora del transporte. En este sentido, la necesidad de los músicos europeos de buscar nuevas formas de ingresos convirtió a Barcelona, Madrid, Cádiz y Lisboa en puntos de partida de un circuito concertístico ibérico, que comenzó con la visita de Liszt en 1844-1845. Ese circuito luego se extendió a América, como por ejemplo en el caso de Thalberg, cerca de diez años después.¹² Pero siguiendo los caminos de nombres menos conocidos, podemos señalar los de Agostino Robbio, Francisco de Sá Noronha, Oscar Pfeiffer, Artur Napoleão, Clotilde Cerdá, entre otros, quienes convivieron codo con codo con grandes personajes como Pablo Sarasate o José Viana da Mota.

Damião Rodrigues, historiador portugués especializado en la historia social e intelectual del Antiguo Régimen, analiza el espacio atlántico como espacio de circulación de las élites, con sus respectivas ideologías en la ya mencionada era de las revoluciones.¹³ Sin negar la importancia de estas élites, llamo la atención sobre el hecho de que también vale la pena mirar más allá de ellas, teniendo además en cuenta que la historiografía del Atlántico no ha dado gran importancia a las artes. En musicología, una excepción indudablemente interesante la constituye el libro de Annibale Cetrangolo, *Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani y del loro melodramma en Río de la Plata*.¹⁴ Para Cetrangolo, el hilo que une la ópera y las manifestaciones musicales que aparecen a su alrededor es la emigración. Sabemos que, desde hace al menos treinta años, la musicología se ha preocupado por la circulación y migración de músicos profesionales con carreras musicales ya definidas. Sin embargo, el espacio geográfico considerado fue principalmente Europa y la cronología apenas rozó el siglo XIX.¹⁵ Ahora, la emigración empieza a aflorar en nuestra disciplina como un fenómeno mucho más amplio, que valora a los músicos polifacéticos, que no rehuyeron, por ejemplo, el trabajo manual para sobrevivir. Esta musicología también analiza el “melodrama italiano” en su condición de objeto inestable, fácilmente fragmentable y de carácter migratorio que se remonta al inicio de su historia y que se extiende a América.¹⁶ Sin embar-

¹² ESPOSITO, F., “‘Liszt al rovescio’: la difficile relazione del pianismo portoghese di metà Ottocento con i modelli stranieri”, *Quaderni dell’Istituto Liszt*, 2011, pp. 93-149, y ESPOSITO, F., “En dirección a la América del Sur: los pasos ibéricos de Sigismund Thalberg y la modernización de la actividad concertística del siglo XIX”, en Marín-López, J. (ed.), *Músicas coloniales a debates...*, op. cit., pp. 401-409.

¹³ RODRIGUES, D., *O Atlântico revolucionário: circulação de ideias e de elites no final do Antigo Regime*, Lisboa, Centro de História de Além-Mar, 2012, pp. 14-15.

¹⁴ CETRANGOLO, A., *Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani y del loro melodramma en Río de la Plata*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2018.

¹⁵ Véase, por ejemplo, el volumen temático de esta misma revista, coordinado por Juan José Carreras hace unos veinticinco años (*Artigrama*, 12, 1996-1997), bajo el lema “La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea (ss. XVI-XVIII)”.

¹⁶ CETRANGOLO, A., *Dentro e fuori il teatro...*, op. cit., p. 13.

go, el proceso de migración puede ir mas allá de los seres humanos y sus equipajes culturales. Como señalaron hace varios años James Hepokoski o Roberta Marvin en relación a los estudios de ópera, también es posible hablar de procesos de migración entre géneros.¹⁷ Esta perspectiva, que enfatiza la necesidad de adaptación y transformación crece, sin duda, a medida que se estudian los diversos productos culturales en su circulación por las periferias más recónditas.

Partiendo de la idea de intercambio cultural y observando el espacio atlántico como un escenario para la circulación de personas, ideas y bienes culturales, discutiré fenómenos como los ritmos e imágenes sonoras de las músicas nacionales y/o cosmopolitas entre España, Portugal y las Américas hispanas y portuguesa, los ideales de ópera nacional y de cosmopolitismo, la circulación y las redes de artistas y obras, durante un periodo de tiempo que comprende aproximadamente el siglo XIX.

Para ello, decidí en su momento, no partir de ninguna de las orillas del Atlántico y mirar, en primer lugar, al centro del océano hacia las Azores, un pequeño archipiélago del Atlántico Norte por donde, al menos desde el siglo XVII, pasaron rutas que conectaban las zonas geográficas de lengua y cultura castellana y portuguesa. En los siglos XIX y XX, las conexiones se extenderían a América del Norte, ya sea a través del comercio marítimo o, más tarde, a través de las telecomunicaciones y la aviación. La emigración ha sido, por tanto, una realidad muy presente en el archipiélago al menos desde el siglo XVIII.¹⁸ Desde esta particular perspectiva, de ser una periferia muy remota, vista desde Europa, las Azores se transforman en un centro atlántico relevante, apareciendo como *placa giratoria de una densa red de flujos y reflujos, de un mundo en movimiento, (...) en el que la circulación de productos supuso también la de personas e ideas*, como afirma Damião Rodrigues.¹⁹

En los últimos años, después de haber trabajado en varios fenómenos centrales de la vida musical portuguesa del siglo XIX, acabé interesándome

¹⁷ HEPOKOSKI, J., "Ottocento Opera as Cultural Drama: Generic Mixture in *Il trovatore*", en Chuisd, M. (ed.), *Verdi's Middle Period. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, pp. 147-196, y MARVIN, R.M., "Introduction: migrations and transformations", en Marvin, R. M. y Thomas, D. A. (eds.), *Operatic Migrations Transforming Works and Crossing Boundaries*, Londres & New York, Routledge, 2006.

¹⁸ Las numerosas comunidades de las Azores en Brasil, en las costas este y oeste de los Estados Unidos y, más recientemente, también en Canadá dan fe de ello. Figuras de primera fila de la literatura brasileña, como Machado de Assis o Cecília Meirelles, fueron hijos o nietos de azoranos, pero el caso más fascinante es, sin duda, el de Carlos George Nascimento, el emigrante de la pequeña isla de Corvo que, llegado a California, descendió por la costa del Pacífico hasta a Chile, donde se instaló, convirtiéndose en el renombrado editor que lanzó al poeta Pablo Neruda.

¹⁹ (...) *ponto nodal e placa giratória de uma densa rede de fluxos e refluxos, de um mundo em movimento* (RODRIGUES, D., *O Atlântico revolucionário ...*, op. cit., p. 15).

me por algunos aspectos de la historia musical de estas islas donde nació. Por su posición geoestratégica, las Azores son un objeto interesante para observar y analizar determinados fenómenos desde una perspectiva atlántica y transnacional, pero también son, por su constitución territorial (al ser un grupo de nueve islas pequeñas), un ejemplo de la dificultad de hacer historia de la música en realidades discontinuas.²⁰ Su historia musical, al menos por ahora, solo cobra sentido como encrucijada de caminos y, como tal, cuando se la ve a través de itinerarios (como propone Juan José Carreras),²¹ recorridos compartidos, que vinculan el archipiélago con otras realidades a ambos lados del mundo atlántico.

Analicemos, a modo de ejemplo, un conjunto de testimonios de prácticas musicales en las Azores, que pueden ayudarnos a pensar en las relaciones musicales ibéricas y transatlánticas, a arrojar luz sobre fenómenos imperceptibles y conexiones entre realidades que creíamos lejanas:

- 1) En una biblioteca pública local, se localiza una partitura de principios del siglo XIX, que corresponde a un Trío para dos violines y bajo obligado de Luigi Boccherini, que pertenecía a la colección de un convento de monjas clarisas de la isla de San Miguel.²²
- 2) En otra colección, esta vez privada, que conserva las partituras utilizadas por las hijas de un gran comerciante de la isla de Terceira, encontré una partitura de José Acuña, cantante y compositor español, vinculado a las compañías de ópera y zarzuela que actuaron en los teatros de la Cruz y del Príncipe de Madrid, entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, y que posteriormente trabajó en Lisboa.²³

²⁰ Muy recientemente se publicó una historia de la música en la isla de Madeira (ESTEIREIRO, P., *História da Música na Madeira*, Funchal, Cadernos Xarabanda, 2021). Sin embargo, debido a que este archipiélago portugués está compuesto únicamente por dos islas y este libro se centra en la isla más grande, los problemas historiográficos a los que se enfrenta el historiador son muy diferentes de los que afronta quien pretende escribir una historia de música en las Azores. La situación más cercana a las Azores es la del archipiélago canario, para el que ya existe una abundante producción musicológica. Aun así, la obra de síntesis más sobrecogedora no pasó del hito cronológico de 1600 (ÁLVAREZ, R. y SIEMENS, L., *La música en la sociedad canaria a través de la historia, I. Desde el periodo aborigen hasta 1600*, Madrid, El Museo Canario y COSIMTE, 2005).

²¹ Siguiendo la metodología propuesta por Juan José Carreras en el volumen 5 de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, lo que propongo aquí es seguir unos itinerarios de exploración y reflexión a través de un paisaje múltiple, abierto y siempre cambiante (CARRERAS, J. J. (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica, 5. La música en la España del siglo XIX*, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 28).

²² Fondo de los exconventos de Santo André y Santo João actualmente depositado en la Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada. (Información proporcionada por Francisco Cymbron Cabral, a quien agradezco mucho su ayuda).

²³ CYMBRON, L., “‘Algumas modinhas de bom gosto e duetos italianos para meninas’: a música e a educação de uma família micaelense do início do século XIX”, en Cymbron, L., *Olhares sobre a*

- 3) Virtuosos como los violinistas Agostino Robbio, Francisco de Sá Noronha y Brindis de Salas, o el pianista Oscar Pfeiffer, actuaron en varias islas de las Azores, así como en Portugal y España, o en América del Sur y del Norte. En 1895, el pianista portugués Viana da Mota, acompañado por el violinista Moreira de Sá, visitó Madeira y las Azores. Al año siguiente, realizaron una gira por Brasil, visitando muchas de las ciudades costeras de América del Sur, incluyendo Buenos Aires.²⁴
- 4) A principios de la década de 1850, los primeros cantantes que actuaron en el teatro de Santo Sebastião, en Ponta Delgada (São Miguel), fueron dos españoles que cruzaban el Atlántico rumbo a Brasil.²⁵
- 5) Finalmente, entre 1868 y 1897 pasaron por São Miguel al menos siete compañías de zarzuela, procedentes de diversos puntos de la Península Ibérica, las islas de Madeira o Canarias, algunas de las cuales se trasladaron a América. En las Azores representaron un total de sesenta y cinco obras, que permiten repasar los grandes éxitos del repertorio zarzuelístico, entre zarzuela grande y “género chico”.²⁶

Teniendo como inspiración este conjunto heterogéneo de documentos y testimonios, decidí elegir dos grandes temas, bajo los cuales discutir algunos de los problemas que sugieren estas fuentes: en primer lugar, las representaciones de la música ibérica y americana; en segundo, las imágenes de lo nacional en la ópera.

Música em Portugal no século XIX. Ópera, virtuosismo e música doméstica, Lisboa, Edições Colibri-CESEM, 2012, pp. 115-145; IBERNI, L. G., “Acuña, José”, en Casares Rodicio, E. (coord.), *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1999, vol. 1, p. 49, y ALBUQUERQUE, M. J., *As fábricas de música. A edição musical em Portugal nos finais do Antigo Regime*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

²⁴ CYMBRON, L., “Virtuosismo violinístico y prensa periódica en el espacio Atlántico del siglo XIX”, en Fernandes, C. y Aguilar Rancel, M. Á. (eds.), *A Imprensa como fonte para a história da interpretação musical*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, INET-md, SEDEM, 2021, pp. 17-32, y CYMBRON, L., “À descoberta das ilhas: os Açores nas rotas do virtuosismo oitocentista”, *Olhares sobre a Música...*, *op. cit.*, pp. 307-326. Véase también CYMBRON, L., “*Scenas nas Montanhas: Viana da Mota e os Açores em 1895*”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7/2, 2020, pp. 225-246, <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/408>, y BEIRÃO, C. W. (org.), *José Vianna da Motta: Correspondência com Margarethe Lemke 1885-1908*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, CESEM, 2018.

²⁵ CYMBRON, L., “À descoberta das ilhas: os Açores nas rotas...”, *op. cit.*

²⁶ SOUSA, M. I. A., *O Teatro Micaelense e a sua actividade músico-teatral entre 1864 e 1898*, Tesis de Maestría, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2006.

Representaciones de músicas ibéricas y americanas

Uno de los casos más antiguos y evidentes de un viaje transatlántico en la música es el de la *modinha* y el *lundum*. Importados de Brasil a Portugal durante el siglo XVIII, estas músicas invadieron las salas de Lisboa y subieron al escenario de los teatros con especial énfasis en el último tercio de ese siglo.²⁷ Curiosamente, se trata de géneros musicales que, hasta ahora, no he podido localizar en las Azores, aunque sin duda estuvieron allí presentes. En Brasil, en la década de 1830, de la mano de Manuel de Araújo Porto-Alegre, uno de los ideólogos del nacionalismo brasileño, llegaron a ser vistos como géneros fundadores de la música brasileña: el primero procedente del estado de Minas Gerais, el segundo de Bahía.²⁸

En Portugal, a finales del XIX, el pianista y compositor José Viana da Mota utilizaría para el tercer movimiento de su sinfonía *À Pátria*, un tema que es una adaptación de la canción popular *O folgadinho*, recogida en las cercanías de Coimbra, e identificada en el cancionero de César das Neves como un *lundum* [figs. 2 y 3].²⁹

La asociación entre el *lundum* y la canción escogida por Viana da Mota se deriva de su métrica en compás de 2/4 y del uso de un ritmo sincopado en la melodía (asociado con la música afroamericana), común a la mayoría de estas piezas luso-brasileñas de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Sin embargo, es curioso observar que ya en los años 1850 se suele hacer una asociación del *lundum* a dos *fados* recogidos en esa misma zona geográfica.³⁰ Y esta vez lo que caracteriza estas piezas es la utilización de un bajo de habanera. Esto demostraría la asimilación de distintas fórmulas rítmicas venidas de América por parte de la música popular portuguesa, entre ellas, el tango habanero. La mezcla fue tan intensa que casi me arriesgaría a decir que, en la segunda mitad del siglo XIX, en Portugal, *lundum/landum* es sinónimo de una canción de origen americano en compás de 2/4, sin que importe exactamente cuál sea su origen.

Volviendo a Viana da Mota, cabe añadir que la sinfonía *À Pátria* es la obra nacionalista por excelencia, una obra que usa la poesía de Luís de Camões —el gran poeta del siglo XVI, símbolo máximo de la cultura e identidad portuguesa— para definir el ambiente de cada uno de sus

²⁷ La bibliografía sobre la *modinha* es extensa. Se recomienda leer CARDOSO, L. DE A., *Americana cantilena. A canção e a construção da nacionalidade no Brasil*, Campos de Jordão, Edição do Autor, 2019.

²⁸ PORTO-ALEGRE, M. A., “Ideias sobre a música”, *Nitheroy. Revista brasiliense, Ciências, Letras e Artes*, 1, 1836, pp. 160-183.

²⁹ NEVES, C. DAS Y CAMPOS, G. DE, *Cancioneiro de musicas populares...*, Porto, Empresa, Editora Cesar, Campo & Cia., 1895, p. 193.

³⁰ “O fado atroador de Coimbra” e “Fado rigoroso da Figueira da Foz”, en RIBAS, J. A., *Album de Muzicas Nacionaes Portuguezas*, Porto, Villa Nova, Filhos & Comp.^a, s.f.

Fig. 2. O folgado in NEVES, C. das y CAMPOS, G. DE, Cancioneiro de musicas populares..., Porto, Empresa Editora Cesar, Campo & Cia., 1895, p. 193 (transcripción de Luísa Cymbron).

Fig. 3. Viana Da Mota, Sinfonia À Pátria, extracto del tercer movimiento, partitura para orquesta (P-Ln) (transcripción de Luísa Cymbron).

movimientos. Lo fundamental radica precisamente en este programa, que junta a Camões con la herencia de Beethoven y el modelo programático lisztiano, iniciándose así una nueva etapa de la música portuguesa, como han mostrado Manuela Toscano y Paulo Ferreira de Castro, entre otros.³¹ La cuestión del origen de los materiales temático-motívicos escogidos por el compositor no es necesariamente lo más significativo: el propio Viana da Mota inventó sus motivos en determinados momentos inspirándose simplemente en lo que más le gustaba, buscando en todo caso un estilo de sabor “popular”. Curiosamente, la publicación de esta obra, unos años

³¹ TOSCANO, M., “Sinfonia À Pátria de Viana da Mota: Latência de Modernidade?”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2, 1992, pp. 185-96, y FERREIRA DE CASTRO, P., “Tempo, modernidade e identidade na música portuguesa do século XX”, en Alexandre Costa, J. (ed.), *Olhares sobre a história da música em Portugal*, Vila do Conde, Verso da História, 2015, pp. 220-224.

después de su composición, solo fue posible en Brasil, gracias al apoyo de un grupo de emigrantes.³²

Centrémonos ahora en la relación entre Portugal y España, una relación tan antigua y evidente que no resulta necesario hacer una síntesis de la presencia de las sonoridades españolas en Portugal para probarla. Sin embargo, debo señalar que a partir de mediados de la década de 1850, esta relación muestra un aumento muy significativo, justamente cuando la zarzuela invadió los escenarios de los teatros portugueses, expandiéndose también a Brasil.³³ Asociado a esta difusión, circuló por el Atlántico el tango o habanera, una transformación de la antigua *contradanza*, de ritmos punteados y sincopados.³⁴ En la década de 1860, Noronha publicó tres de estos tangos para piano en una colección de un editor de Oporto.³⁵ Entre los títulos publicados, encontramos obras extraídas de diversas zarzuelas, así como composiciones de músicos portugueses. Al otro lado del Atlántico, en la prensa brasileña, concretamente en la de Rio de Janeiro, apareció en 1863 una primera referencia al tango, una música que se popularizó a finales de la década, reemplazando al cancán de las operetas compuestas en el estilo de Offenbach.³⁶

En su último año de vida, 1880, Noronha estrenó en Rio la opereta *A princesa dos cajueiros*, con texto del joven y genial dramaturgo Artur Azevedo. Se trataba de una sátira de la Casa Real y del hecho de que el emperador no tuviera un heredero varón. Para su tango final, Azevedo y Noronha optaron por hacer una parodia del famoso soneto de Luís de Camões *Amor é fogo que arte sem se ver* (*El amor es fuego que arde sin verse*). La referencia a Camões adquiere en esta opereta un significado especial pues fue estrenada en el año en que se celebró su centenario, y tanto

³² CYMBRON, L., “*Scenas nas Montanha...*”, *op. cit.*

³³ Sobre la difusión de la zarzuela en Portugal, véase NICOLÁS MARTÍNEZ, M. P., “El teatro español en Lisboa en la segunda mitad del siglo XIX”, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016, disponible en http://62.204.194.45/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Mpnicolos/NICOLAS_MARTINEZ_Maria_Pilar_Tesis.pdf.

³⁴ Victoria Eli explica bien el surgimiento de esta danza en el contexto cubano y de Hispanoamérica [ELI, V., “Nación e identidad en las canciones y bailes criollos”, en Carredano, C. y Eli, V. (eds.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 6. *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 104-06]. La primera habanera se publicó en Cuba en 1842 y hacia 1850 el género ya había llegado a París. En España se integró rápidamente en el teatro y la zarzuela. A partir de ahí, su entrada en el espacio luso-brasileño fue rápida (SÁNCHEZ SÁNCHEZ, V., “La Habanera en La Zarzuela Española del siglo diecinueve: Idealización Marinera de un Mundo Tropical”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 3/1, 2007, pp. 4-26).

³⁵ “Coleção de tangos para piano”, Porto, C. A. Villa Nova, Rua Formosa 331, s.d. V.N. 448 a 450, según la base de datos elaborada por Maria João Albuquerque entre 1862 y 1870 [ALBUQUERQUE, M. J., “La edición musical en Portugal (1834-1900): Un estudio documental”, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013, 1, p. 301].

³⁶ MAGALDI, C., *Music in Imperial Rio de Janeiro. European Culture in a Tropical Milieu*, Lanham, MD, The Scarecrow Press, 2004, p. 106.

las élites de Portugal como las de Brasil reclamaron al poeta como parte de sus matrices de identidad, organizándose grandes celebraciones en ambos países [fig. 4].

Musicalmente, la canción trata los versos del soneto en breves frases melódicas, todo ello sobre un bajo de habanera. Los ritmos sincopados solo aparecen en el tratamiento del segundo cuarteto (c.7-9), apuntando al amor como un impulso irracional, un amor erótico que se representa musicalmente a través de una asociación con elementos de la música afroamericana: el ritmo de habanera y las síncopas que en Portugal encontramos identificados con el *lundum*. Pero el terceto que cierra la última frase musical conecta este número con los clichés del folclore andaluz, generalmente identificados con la música española (c. 17-19). Y así, a través de estas distintas representaciones musicales, Camões aparece presentado como uno de los padres fundadores de la cultura brasileña a un público heterogéneo, ya que estas operetas se representaban en pequeños teatros frecuentados por diversos grupos sociales.³⁷

El éxito de *Amor tem fogo* (*El amor tiene fuego*) marcó la posterior difusión de esta opereta, tanto en términos de venta de partituras, como de impacto en el paisaje sonoro de la ciudad: más de una década después de su estreno, todavía se tarareaba por las calles y se escuchaba como melodía en los carillones de las iglesias. En la estela del éxito de esta canción, fue publicada una *havaneza*, titulada *Amor tem gelo* (*El amor tiene hielo*). En su portada, encontramos una lista de *tangos* y *havanezas*, muchos de ellos testimonios de la recepción de la zarzuela y de sus mayores éxitos, compuestos por figuras que circularon en el espacio atlántico de fin de siglo como, por ejemplo, la pianista y compositora brasileña Chiquinha Gonzaga, el violinista cubano José White, o la actriz y cantante Cinira Polónio.³⁸

La imagen de lo nacional en la ópera

Si la exportación de ópera de Europa a América fue un fenómeno que se acentuó a lo largo del Ochocientos (en muchas ocasiones en respuesta a las necesidades identitarias de las nuevas colonias de emigrantes, como lo demuestra Cetrangolo), la creación de una ópera nacional en

³⁷ Para un estudio más completo de esta opereta, véase CYMBRON, L., *Francisco de Sá Noronha...*, *op. cit.*, el capítulo "O cair do pano: cavalgando o sucesso da opereta no Rio de Janeiro", pp. 332-371, y CYMBRON, L., "Camões in Brazil: Operetta and Portuguese Culture in Rio de Janeiro, circa 1880", *The Opera Quarterly*, 30/4, 2014, pp. 330-361, <https://doi.org/10.1093/oq/kbu031>, (fecha de consulta: 6-III-2022).

³⁸ VASCONCELOS, M. A., "Amor tem gelo em resposta ao Amor tem fogo", *Habanera*, (Rio de Janeiro), Narciso, A. Napoleão & Miguez, s.f.

"Amor tem fogo"

Andante

Flauta

Clarinet in A

Princesa

A-mor tem fo-go, tem fo-go a-mor, tem fo-go in-ten-so de-vo-n-dor, põe-nos em jo-go, o co-ra-ção, nos-so bom

Andante

Violino 1º

Violino 2º

Viola

Violoncello

Basso

Fl. I

CL.

Prin.

sen-so nos-sa ra-zão, la-vra, pa-la-vra, sem des-cam-sar, co-me-ça, á pres-sa, cus-ta a-ca-

Vln. I

Vln. II

Via.

Vc.

Cb.

Prin.

bar, cus-ta a-ca-bar, cus-ta a-ca-bar, cus-ta a-ca-bar, cus-ta a-ca-bar, ai, si, si, si

Vln. I

Vln. II

Via.

Vc.

Cb.

Fig. 4. Tango Amor tem fogo de la ópereta A Princesa dos Cajueiros de Sá Noronha (c. 1-17) (transcripción de Luísa Cymbron).

determinados rincones europeos pudo haber sido ella misma el resultado de las rutas transnacionales y transatlánticas.

Tomemos, por ejemplo, lo que sucedió con la génesis de la ópera *Beatriz de Portugal* de Francisco de Sá Noronha, creada en 1857, a partir de las aspiraciones de un grupo de emigrantes portugueses en Rio de Janeiro.³⁹ El inicio de su composición, así como la intención del compositor de ofrecérsela al rey Pedro V, fueron publicados en los periódicos portugueses, pero no en Rio. También se informó que, una vez finalizada la obra, el compositor tenía la intención de regresar a Lisboa para estrenarla.

Las discusiones sobre el tema de la ópera nacional fueron frecuentes en Rio de Janeiro y se intensificaron en la década de 1850, llevando a la creación de la Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, formalizada en 1857. Este proyecto estaba directamente conectado con la élite del Imperio (siendo incluso tratado a nivel parlamentario) y estaba basado en el uso del portugués cantado, no en la creación de nuevas obras de tema brasileño. Bajo la influencia de su gran mentor y ejecutor, el español José Zapata y Amat, la mayor parte del repertorio presentado fueron zarzuelas traducidas y, en menor grado, óperas italianas (*Norma* e *Il trovatore* con texto en portugués, por ejemplo). Entre los diversos músicos emigrantes europeos que participaron en la Imperial Academia se encuentran, además de Amat, los italianos Isidoro Bevilacqua y Gioacchino Giannini. La idea de “nacional” se nutrió de la diversidad cosmopolita que caracterizó a la mayoría de los medios teatrales del siglo XIX, y especialmente a los de América. Pero los portugueses no estaban incluidos en este grupo. Noronha fue así alentado por un grupo de patricios para que desarrollase un proyecto paralelo, que debía ponerse en práctica en Portugal. Sin embargo, a este lado del Atlántico, nadie parecía muy interesado en crear una ópera nacional, ya que a las élites les gustaba sobre todo la programación de los teatros de São Carlos de Lisboa y São João do Porto, ambos dominados por la importación de cantantes y repertorio italianos. Por ello, Noronha tuvo que esperar unos cuatro años para ver representada su ópera y solo logró hacerlo en Oporto, lejos de la centralidad del teatro de São Carlos y de la corte.

Pero los procesos y estrategias de adaptación y recepción del repertorio italiano en las principales ciudades ibéricas sufrieron también interpretaciones de lo que era o no nacional, así como de otros valores relevantes en su momento, a saber, el liberalismo político. Centrémonos ahora solo en la Península y veamos el caso de los estrenos en Barcelona, Madrid

³⁹ Para un análisis más completo de esta cuestión, véase CYMBRON, L., *Francisco de Sá Noronha...*, *op. cit.*, el capítulo “Portugal visto do Brasil: a criação de uma ópera nacional”, pp. 213-258.

y Lisboa de *Les Vêpres Siciliènes* de Verdi, ópera escrita para la Académie Impériale de Musique en 1855 y vista como una especie de manifiesto a favor de la unificación de Italia, pero para consumo francés. Por ello, esta ópera solo circuló en los teatros italianos en versión censurada, con el título de *Giovanna de Guzman*, y con su acción transpuesta de la Sicilia del siglo XII al Portugal de 1640, en vísperas de la rebelión que puso fin al dominio español. En Lisboa, sin embargo, la obra llegaría en 1857 como *I Vespri Siciliani*, convirtiéndose en los años siguientes en una de las favoritas del público de São Carlos.⁴⁰

Lo llamativo de esta situación surge del hecho de que la partitura de orquesta comprada para el estreno en Lisboa, y aún conservada en la Biblioteca Nacional de Portugal, contenga la versión *Giovanna de Guzman*, pero con pasajes cortados y modificados para ser llevados a escena como *I Vespri siciliani*. Un análisis detallado muestra que estas modificaciones no se limitaron a nombres y lugares, y que en algunos pasajes hay dos versiones diferentes del texto. ¿Qué textos son estos y dónde se realizaron estos cambios?

Además del circuito italiano y de algunas ciudades del norte de Europa, la versión no censurada de la traducción italiana se había presentado en Barcelona y Madrid, antes de Lisboa.⁴¹ ¿Habrà alguna relación entre los estrenos españoles y portugueses? Los libretos de los estrenos en las dos ciudades españolas nos muestran un interesante compromiso entre varias fuentes, pero, en general, la versión con mayor influencia fue la de Turín, aquella que dentro del espacio político y cultural italiano había estado menos condicionada por la censura. En cambio, el libreto de Lisboa revela una fidelidad significativa a la partitura publicada en París por Léon Escudier. La distancia entre el texto contenido en la partitura que se conserva en la Biblioteca Nacional de Portugal y el de las otras versiones italianas y, en particular, los utilizados en Barcelona y Madrid, nos lleva a pensar en la posibilidad de una intervención local desde diferentes fuentes, entre ellas una copia de la partitura para canto y piano de Escudier y un libreto de la versión francesa. Pero lo importante es darse cuenta de que, en las tres ciudades más importantes de la Península Ibérica, siempre se representó la versión original en traducción italiana.

⁴⁰ CYMBRON, L., "I Vespri siciliani in Portogallo (1857-63): recezione verdiana e rifiuto della storia nazionale", en Piperno, F., Mastragelo, D. y Rita, M. (eds.), *Giuseppe Verdi: dalla musica alla messinscena: in ricordo di Pierluigi Petrobelli*, Parma, Istituto Nazionale Studi Verdiani, Fondazione Teatro Regio di Parma, 2015, pp. 139-158. Para una lectura más panorámica de la recepción de Verdi en España y Portugal, véase SÁNCHEZ SÁNCHEZ, V., *Verdi y España*, Madrid, Akal, 2014, y los artículos del catálogo *Verdi em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2001.

⁴¹ KAUFMAN, T., *Verdi and his Major Contemporaries. A Selected Chronology of Performances with Casts*, New York, Garland, 1990, p. 429.

¿Qué motivos pueden explicar esta situación? El entorno político que era significativamente más abierto que el de Italia resulta, sin duda, determinante. Además, es evidente que influyó también el interés de Casa Ricordi, casa editora titular de los derechos de la ópera, en alquilar los materiales de *Giovanna de Guzman*. Y si bien resulta probable que, en algunas ciudades de España, en especial en Madrid, la versión de *Giovanna de Guzman*, que termina con la expulsión de los españoles de Portugal, no hubiera sido bien recibida, lo que causa perplejidad es el hecho de que, en Lisboa, se emprendiese una restauración de la partitura cuando se le ofreció al teatro de São Carlos la posibilidad de poner en escena la única ópera de Verdi que, aunque fuese en una versión censurada, tiene su acción ambientada en la capital portuguesa.

Sin embargo, para obtener una respuesta más precisa a la pregunta sobre las razones de la preferencia por la versión no censurada del libreto, es necesario darse cuenta, en primer lugar, del impacto de la moda parisina en la capital portuguesa; en segundo lugar, que asumiendo su condición de “teatro italiano” con fama europea, las producciones del teatro de São Carlos se caracterizaban siempre por una especial fidelidad a las versiones originales de las óperas presentadas, y que hubo además una aversión significativa por ver en escena a las grandes figuras de la historia de la nación. El episodio más extremo, y también más cómico, fue la sustitución del nombre de Vasco da Gama, en *L’africana* de Meyerbeer, por el de Guido d’Arezzo, en el estreno de la ópera en 1869. En *Giovanna de Guzman*, sin embargo, este problema no surge, pues la acción de 1640 que sustituye el episodio medieval de las Vísperas no incluye en primer plano a ningún personaje histórico portugués.

Analizando el contexto de los años en los que la ópera fue popular en Lisboa, el rechazo de la versión *Giovanna de Guzman* parece aún más extraño, dado que la ópera podría haber funcionado incluso como un instrumento político. Se trata, en efecto, de un momento significativo de difusión de los ideales del iberismo, tras la publicación de *Iberia* de Sinibaldo de Mas, que había sido reeditada tres veces en Lisboa entre 1852 y 1855.⁴² Se manifestaron entonces paralelamente dos grandes corrientes: un iberismo liberal y republicano, inspirado en los escritos de Mazzini y que exaltaba los ideales de federación y república; y otro, monárquico y centralizado, que proponía la unión a través de las dos casas reales de la Península Ibérica, en el marco de una monarquía constitucional (mo-

⁴² DE MAS, S., *A Iberia. Memoria escripta em lingua hespanhola por um philo-Portuguez, e traduzida em lingua portugueza por um philo-Iberico*, Lisboa, Typ. de Castro & Irmão, 1852, citado en MEIRELES PEREIRA, M. DA C., “Sinibaldo de Más: a difusão da Ibéria em Portugal e do iberismo no oriente”, *População e sociedade*, 8, 2002, p. 213-230.

delo similar al que, en pocos años, se materializaría con la unificación italiana).⁴³ Este último, no dejó de difundirse y ganar adeptos por esos años, hasta que, en 1861, surgió la *Asociación Nacional del 1 de diciembre de 1640* como vehículo del anti-iberismo. Fue también en ese momento, cuando se compuso el *Hino da Restauração* que mencionamos anteriormente, a propósito de la caricatura de Bordalo Pinheiro.

En un contexto como este y estando el teatro administrado directamente por el gobierno, podría haber habido un interés por la versión de *Giovanna de Guzman*. Sin embargo, esto no sucedió, en parte, por la dificultad antes mencionada del rechazo de ver representada la historia nacional sobre el escenario. La elección deliberada de la versión de *I vespri siciliani* usando el texto sin censura parece provenir de una combinación entre el gusto del público y las aspiraciones políticas del grupo de exiliados políticos italianos que trabajaban en el teatro. En todo caso, el Estado portugués no parece haber tenido ningún problema con esta elección, renunciando a utilizar esta ópera como instrumento político. No obstante, la elección tuvo una clara dimensión política, puesto que lo que une a las producciones de esta ópera de Verdi en las tres ciudades ibéricas es el ideal liberal. La presentación de *I vespri* las convierte en ciudades modernas.

Para concluir, creo que he mostrado cómo la Historia de la Música Atlántica puede articularse entre lo que cruza el océano y lo que sucede en los territorios de sus orillas. Y si los ejemplos de las Azores muestran hasta qué punto la actividad musical en España y Portugal, a lo largo de un siglo, supera las fronteras terrestres, la presencia transatlántica y las posibles transformaciones de ciertas fórmulas rítmico-melódicas originarias de las Américas, utilizadas en una diversidad de piezas destinadas a contextos que van desde los salones hasta las calles, pasando por los teatros, nos ayudan a comprender la intrincada red de relaciones entre la música de ambos lados de ese océano y las diversas formas en que se utiliza y asimila. La presencia de un *lundum* en la obra sinfónica más emblemática del nacionalismo musical portugués, o el ritmo punteado del tango-habanera que se transforma en un emblema sonoro panamericano e ibérico, apareciendo en el fado, la zarzuela, la opereta y la música de salón, son buena prueba de lo que afirmo. Finalmente, los procesos que he señalado de creación de una idea de lo nacional en la ópera como son, por ejemplo, la presencia de España —a través de Amat y la zarzuela— en

⁴³ Véase GIUSEPPE, F. DI, "Idee di nazione nell' Europa post-napoleonica. Il Risorgimento e la questione Iberica", *Estudos italianos em Portugal*, 6, 2011, pp. 31-46, y MÓNICA, M. F., *D. Pedro V*, s.l., Círculo de Leitores, 2005, p. 136.

los primeros intentos de crear un nacionalismo operístico brasileño; o la invención de una ópera nacional portuguesa desde Brasil, apoyada por la comunidad de emigrantes de Rio de Janeiro; o, finalmente, la negativa a ver en escena la versión de *Les Vêpres Siciliennes* ambientada en Portugal, creando una clara distinción ante la recepción de esta obra en Italia y uniendo las principales ciudades ibéricas a través de un ideal político de modernidad y cosmopolitismo, muestran claramente el efecto iluminador de la perspectiva atlántica en su sentido más amplio.

Sin duda, esta perspectiva sólo puede contribuir a profundizar nuestra visión de la Historia de la música, sin entrar de ninguna manera en contradicción con la relevancia que debemos atribuir a los grandes centros y a los músicos cuyas contribuciones alteraron el devenir histórico. Se trata de enriquecer y matizar nuestra visión del pasado, no de caer en relativismos absurdos.