



ROSANA MARRECO BRESCIA

Université Sorbonne-Paris IV,

Centre d'Histoire du Brésil et de l'Atlantique-Sud,

Universidade Nova de Lisboa, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

El teatro de los mulatos: las actrices de las Casas de Ópera luso-americanas en los siglos XVIII y XIX

Los historiadores del teatro y de la ópera mencionan muy a menudo el presunto decreto de la reina María I prohibiendo a las mujeres —actrices y cantantes— representar en los escenarios públicos del reino en el último cuarto del siglo XVIII. Sin embargo, es probable que dicha prohibición nunca fuese de hecho conocida o respetada por parte de los empresarios y propietarios de las Casas de Ópera de la América Portuguesa una vez que hemos encontrado varias referencias documentales a actrices activas en teatros permanentes a finales del siglo XVIII y primeras décadas del XIX. El presente artículo pretende analizar la condición social de dichas actrices, poniendo el acento en la forma utilizada por los empresarios de ópera para proveer los recursos humanos necesarios para la representación de óperas y comedias.

Palabras clave: Ópera en América Portuguesa, s. XVIII, Casas de ópera, actores, actrices y cantantes mulatos.

Opera and theatre historians often mention the decree issued by Queen Maria I of Portugal allegedly prohibiting women (actresses and singers) from publicly performing on stage in the kingdom during the last quarter of the eighteenth century. However, Portuguese-American opera-house impresarios and owners were probably never familiar with this ban or chose to disregard it, as various references to actresses active in permanent theatres at the end of the eighteenth and early-nineteenth centuries have recently been found. The present article aims to analyse the social status of these actresses and, in particular, the way in which opera impresarios acquired the human resources necessary to perform opera and comedy.

Keywords: Opera in Portuguese-American, eighteenth century, Opera houses, Half-Caste Actors, Actresses and singers.

Las actrices mulatas en las Casas de Ópera de la América portuguesa

La actividad operística y teatral en el Reino de Portugal —sobre todo, durante la segunda mitad del siglo XVIII— presenta unas características singulares si se compara con la llevada a cabo en otros reinos europeos; especialmente, en lo que atañe a la presencia de mujeres en los escenarios públicos. En la América Portuguesa, la construcción de teatros de ópera permanentes empezó efectivamente a partir de la década de 1760, y el re-

repertorio que se presentaba era muy similar al representado en los teatros públicos de Portugal —compuesto básicamente por adaptaciones/traducciones para el portugués de dramas y comedias extranjeras en las que los números musicales se intercalaban con diálogos declamados—. Sin embargo, todo el establecimiento teatral estaba necesariamente adaptado a las condiciones y recursos disponibles en la colonia, lo que suponía el empleo de artistas locales que, en su mayoría, eran mulatos. Esta práctica permaneció inalterada prácticamente hasta la llegada de la Corte Portuguesa en 1808.

Los historiadores brasileños y portugueses mencionan frecuentemente el hecho de que, durante el último cuarto del siglo XVIII, la reina María I prohibió a las mujeres representar en los escenarios públicos del reino. No obstante, esta prohibición todavía no ha podido ser encontrada entre sus reales órdenes¹. Lo cierto es que, coincidiendo con la proclamación de la reina María I, los papeles femeninos empezaron a ser representados por hombres en los teatros públicos de la capital del reino. Esto provocó un cierto descontento en los viajeros extranjeros, habituados a la práctica teatral de otros países europeos en los que la presencia de mujeres en los escenarios era común hacía ya muchos años. Algunos de esos viajeros nos han dejado valiosos relatos sobre las representaciones teatrales que presenciaron.

Precisamente, los relatos de los viajeros son muy importantes para el estudio de las prácticas artísticas luso-americanas; especialmente, si consideramos que tales viajeros constituyen raras fuentes de información histórica que nos permite identificar y comprender las semejanzas y diferencias existentes entre la vida musical del momento en Portugal, la América Portuguesa y la de sus países de procedencia. La importancia y el valor de esta literatura cobra un papel protagonista debido a la falta de documentación relativa a las representaciones teatrales o musicales de forma genérica, además de la ausencia de información sobre actores, vestuarios, repertorio y arquitectura de los edificios teatrales. Sin embargo, debemos reconocer que esos viajeros llevaban consigo todo un equipaje político, religioso, étnico y socio-cultural que se torna evidente en sus relatos. Rui Vieira Nery nos recuerda que la mayor parte de dichos viajeros se componía de militares, embajadores, comerciantes, técnicos, profesionales liberales, naturalistas, etc., y eran muy pocos los casos de viajeros pertenecientes al universo de la cultura o de las artes escénicas, lo que quiere decir que la mayoría de ellos tenía un conocimiento artístico muy básico, algo común en la buena so-

¹ Es posible que dicha prohibición no fuese respetada completamente ni en los teatros de la capital del reino, ya que en 1780, Cecilia Rosa Aguiar todavía actuaba en los escenarios de Lisboa, según un artículo publicado en el *Journal de Littérature* de 1781. Manuel Carlos de Brito: *Opera in Portugal in the 18th century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 104.

ciudad de la época. No obstante, esta presunta falta de conocimientos específicos no invalida en absoluto los comentarios y críticas respecto a una forma artística cuya matriz era europea, y sus descripciones son razonablemente fieles a las obras por ellos vistas, aun teniendo en cuenta las apreciaciones estéticas, los prejuicios raciales o los conceptos de orden moral o religioso, así como su incompreensión ante las diferencias culturales².

Por lo que respecta a las prácticas teatrales —en especial, al hecho de que los actores representaran papeles femeninos en Portugal durante la segunda mitad de la década de 1700, el inglés William Beckford describe una actuación en el Teatro de la Rua dos Condes en 1787 en estos términos:

Un vacilante muchacho de ojos turbios [...] no hizo más que alternar gritos y vociferaciones en el papel de una princesa viuda. Otro [...], tambaleándose sobre zapatos de tacón alto, representó a su Majestad de Egipto entonando dos arias con toda la dulzura de una voz empalagosa de falsetes aflautados. Pese a que yo pudiera haberle tapado los oídos por hacer que los míos sufrieran de manera tan repugnante, el público tenía una opinión muy diferente, y fue muy entusiasta en su aplauso³.

Otro viajero inglés, James Cavanagh Murphy, escribió hacia 1789-1790:

En los últimos años, a las mujeres no les es permitido presentarse en los escenarios, por lo cual los hombres han sido obligados a asumir el atuendo femenino. ¡Qué provocativo ha sido ver a la dulce y bella Inés de Castro representada por uno de esos mozos musculosos y forzudos!⁴

Más de cien años después, la misma práctica fue registrada por el eminente historiador del teatro portugués Antonio de Sousa Bastos:

En Portugal, durante el reinado de María I, a las mujeres se les prohibió actuar en los teatros. Afortunadamente, dicha prohibición no duró mucho, pues era repugnante ver los papeles de mujeres ingenuas y elegantes representados por chi-

² Rui Vieira Nery: “O Olhar Exterior: Os Relatos dos Viajantes Estrangeiros como Fontes para o Estudo da Vida Musical Luso-Brasileira nos Finais do Antigo Regime”, *Actas del colóquio A Musica no Brasil Colonial Lisboa* 2000, Rui Vieira Nery (ed.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 72-91.

³ “A shambling, blear-eyed boy, [...] squeaked and bellowed alternately the part of a widowed princess. Another hob-e-di-hoy, tottering on high heeled shoes, represented her Egyptian Majesty, and warbled two airs with all the nauseous sweetness of a fluted falsetto. Though I could have boxed his ears for surfeiting mine so filthily, the audience were of a very different opinion, and were quite enthusiastic in their applause”. William Beckford: *The history of the Caliph Vathek and European travels*, Londres, Nueva York, Melbourn, Ward, Lock and Co., 1891, pp. 404-405.

⁴ “Of the late years, no females were allowed to perform on the stage; hence the men were obliged to assume the female garb. How provoking it was to see the tender, the beautiful Ignez de Castro represented by one of these brawny, artificial wenches”. James Cavanagh Murphy: *Travels in Portugal; Through the Provinces of Entre Douro e Minho, Beira, Estremadura, and Allem-Tejo, in the Years 1789 and 1790. Consisting observations on the manners, customs, trade, public buildings, arts, antiques &c. of that Kingdom. Illustrated with plates*, Londres, Strahan, 1795, p. 158.

cos grandotes y barbados. La reina escrupulosa consideraba un escándalo permitir la presencia de mujeres sobre el escenario sin considerar que las hay buenas y malas en todas las clases, y que no es difícil encontrar libertinas en el seno de la aristocracia, así como tampoco lo es encontrar virtuosas en los teatros⁵.

Pese a lo que pasaba en Lisboa, parece que la presunta prohibición no fue conocida por parte de los empresarios y propietarios de las Casas de Ópera de la América Portuguesa una vez que hemos encontrado diversas referencias a actrices y cantantes activas en muchos teatros permanentes a finales del siglo XVIII y primeras décadas del XIX; sobre todo, en los de São Paulo, Río de Janeiro, Vila Rica y Porto Alegre.

La mayoría de los músicos empleados en la América portuguesa —especialmente, en la segunda mitad del siglo XVIII y tanto en la música sacra como profana— estaba compuesta por hombres y mujeres mulatas. Negros y blancos también eran empleados, pero en cantidad bastante más reducida. Podemos encontrar la explicación para este fenómeno en el sistema colonial mismo, en el que los hombres blancos estaban al cargo de actividades de comercio y administración, además de actividades económicas relativas tanto a la Iglesia como al Estado. Por su parte, las mujeres y hombres pobres y libres eran destinados a aquellas funciones que no estaban directamente relacionadas con la dinámica inmediata de la economía y que no eran ejecutadas por la mano de obra esclava, como los trabajos mecánicos y las actividades artísticas⁶. En lo que atañe a los artistas, Iracy del Nero escribe que, en 1804, los músicos activos en la Capitanía de Minas Gerais representaban el 41% de todos los profesionales liberales empleados por el sector terciario del sistema productivo⁷.

En el Teatro de la Ópera de São Paulo, Auguste de Saint-Hilaire tuvo la oportunidad de asistir a una representación de *L'Avare* —muy probablemente, una adaptación “al gusto portugués” de la obra de Molière— en la que participaron algunas actrices:

Han sido representados “El avaro” y una pequeña farsa. Los actores eran artesanos —en su mayoría, mulatos—, y las actrices, mujeres públicas. El talento de estas estaba en perfecta armonía con su grado de moralidad, se podría decir que se pa-

⁵ “Em Portugal, no reinado de Dona Maria I, foi prohibido as mulheres representarem. Felizmente cedo acabou tal proibição, porque era repugnante ver papéis de ingénuas e elegantes desempenhados por machacazes. A escrupulosa rainha entendia que era escandaloso consentir mulheres no palco, não attendendo a que as há boas e más em todas as classes, e que não é raro na fidalguia encontrar mulheres devassas, assim como ver no theatro senhoras dignas e virtuosas”. Antonio de Sousa Bastos: *Diccionario do Theatro Portuguez*, Lisboa, Libanio da Silva, 1908, p. 11.

⁶ Mauricio Monteiro: “Musica e Mestiçagem no Brasil”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2006, disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/index1626.html>. Consultada el 21 de abril de 2010.

⁷ Iracy del Nero: *Vila Rica – População (1719-1826)*, São Paulo, Instituto de Pesquisas Econômicas da Faculdade de Economia e Administração da Universidade de São Paulo, 1979, p. 279.

recían a marionetas movidas por un hilo. La mayoría de los hombres no era mucho mejor como actores; sin embargo, no es posible dejar de reconocer que algunos de ellos poseían una cierta aptitud natural para la escena⁸.

La afirmación de Saint-Hilaire de que las actrices de São Paulo eran “mujeres públicas” no ha podido ser comprobada documentalmente; no obstante, puede explicarse fácilmente. Desde el principio de la actividad teatral, el simple hecho de que una mujer se expresara públicamente ya era suficiente para que fuera confundida con una prostituta; de hecho, algunas mujeres ejercían ambas profesiones. Muy frecuentemente, podemos encontrar relatos en los que las mujeres actrices se asocian con meretrices en la documentación de la época. Así ocurre, por ejemplo, en los tratados *Della Cristiana Moderazione del Teatro*, escrito en 1655 por el italiano Domenico Ottonelli, y en el *Scolasticae et morales disputationes*, escrito en 1631 por Pedro Hurtado de Mendoza⁹. Ser actriz siempre proporcionó a las mujeres una cierta libertad, además de la posibilidad de una considerable mejoría de vida. Viajes y regalos —e incluso, cierta aceptación social— eran privilegios generalmente negados a las mujeres de las capas más bajas de la sociedad. Todo esto se hace todavía más patente si tenemos en cuenta la realidad de las mujeres mulatas que vivían en los pueblos y ciudades de la América Portuguesa¹⁰.

Pese a que los valores de la sociedad colonial estaban fundados en criterios de nacimiento, etnia y honor, eso no impedía que un hombre no blanco pudiera acumular una significativa cantidad de dinero y, a veces, ascender en la escala social. Las mujeres de la colonia podían alcanzar ese objetivo mediante el concubinato con un hombre blanco, la venta de comida, la prestación de pequeños servicios como los de lavandería o entrega, la prostitución o el empleo como actrices en los teatros permanentes, como veremos más adelante¹¹. Ascender en la escala social para reducir la distancia que separaba al pueblo común de las “personas honradas” era parte del plan de vida de muchos que procedían de las clases menos privilegiadas, y podían conseguirlo gracias al reconocimiento de un determinado talento

⁸ “On joua l’Avere et une petite farce. Les auteurs étaient des artisans, la plupart mulâtres; les actrices, des femmes publiques. Le talent de ces dernières était dans une harmonie parfaite avec leur moralité; on aurait dit des marionnettes que l’on faisait mouvoir avec un fil. La plupart des hommes n’étaient pas de meilleurs comédiens; cependant il était impossible de ne pas reconnaître que quelques-uns étaient nés avec des dispositions naturelles pour la scène”. Auguste de Saint-Hilaire: *Voyage dans les provinces de Saint-Paul et de Sainte-Catherine*, Paris, Arthus Bertrand, 1851, pp. 283-284.

⁹ Marcella Salvi: *Escenas en conflicto: El teatro español e italiano desde los márgenes del Barroco*, Nueva York, Peter Lang Publishing Inc., 2005, p. 60.

¹⁰ M. Salvi: *Escenas en conflicto...*, p. 58.

¹¹ Junia Ferreira Furtado: *Chica da Silva e o contratador dos diamantes: o outro lado do mito*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 43.

o solvencia adquirida por una función particular¹². Ese fue, precisamente, el caso de muchos de los músicos y actores de ambos sexos actuantes en todo el territorio de la América Portuguesa.

Aunque el naturalista francés no se habría equivocado al tachar a las actrices de São Paulo de prostitutas, este no era el caso general de las actrices luso-americanas. Ejemplo de la mayor aceptación social y de los privilegios que podían ofrecerse a una artista de talento en el siglo XVIII es el caso de la soprano Joaquina Lapinha, *prima donna* de la Ópera Nueva dirigida por Manuel Luis Ferreira en Río de Janeiro. Hija de la mulata Maria da Lapa, Joaquina Maria da Conceição Lapa logró obtener una posición de notable prestigio en su tiempo, siendo la primera –y muy probablemente, la única proveniente de la América Portuguesa– cantante que actuó en un teatro de Europa en el siglo XVIII. El 16 de mayo de 1791, Lapinha solicitó pasaporte para viajar a la capital del imperio portugués, lo que confirma un documento que hemos recuperado junto a los Archivos Históricos Ultramarinos de Lisboa¹³. Sobre la primera actuación de la cantante en el Teatro Real de esta ciudad, la *Gaceta de Lisboa* del 16 de enero de 1795 señala:

El día 24 del presente mes, en el Teatro Real de S. Carlos, habrá un concierto de música vocal e instrumental realizado por Joaquina Maria da Conceição Lapinha, originaria de Brasil, donde su talento en la música es harto conocido, habiendo sido admirado por los mejores expertos de esta capital. Las entradas y las llaves de los palcos pueden recogerse, el día anterior, en su casa de la Calle de los *Ourives da Prata* y, en la misma noche de la función, en el teatro¹⁴.

Según Ernesto Vieira, en su *Dicionário Biográfico de Musicos Portugueses*, “después de haber alcanzado gran popularidad en el teatro de Río de Janeiro, [Lapinha] fue encorajada para hacerse conocida y admirada en Europa”. A finales de 1794, la cantante llegó a Oporto, donde, el 27 de diciembre, ofreció un gran concierto de música vocal e instrumental. “La melodía de su voz y su gran interpretación”, en palabras de la *Gaceta de Lisboa*, “cosecharon tal admiración, que tuvo que ofrecer un segundo recital el 3 de enero, atendiendo a la petición de los muchos espectadores que pidieron una segunda oportunidad para poder escuchar a la soprano, ya que

¹² Nireu Cavalcanti: *O Rio de Janeiro Setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2004, p. 145.

¹³ Archivo Histórico Ultramarino (AHU), AHU_ACL_CU_017, Cx.141, D.11029, rolo 159.

¹⁴ “A 24 do corrente mez fará no Real Theatro de S. Carlos hum Concerto / de Musica vocal e instrumental Joaquina Maria da Conceição Lapinha, natural do / Brazil, onde se fizerão famosos os seus talentos músicos, que tem já sido admira- / dos pelos melhores avaliadores desta capital. Os bilhetes e chaves dos camarotes / se acharão em sua casa na rua dos Ourives da Prata na véspera, e na noite do / indicado dia no mesmo Theatro”. Suplemento - *Gazeta de Lisboa*, Numero II, 16-1-1795, Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), FP. 192, microfilme N. 36.

no habían logrado hacerlo en el concierto anterior”. Después de aquello, Lapinha llegó a Lisboa, donde dio otro concierto “de música vocal e instrumental” en el teatro San Carlos el 24 de enero de 1795¹⁵. En relación con este concierto, la *Gaceta de Lisboa* publicó la siguiente nota:

El día 24 del pasado mes, en el teatro San Carlos de esta ciudad, hubo gran concurso para conseguir entradas para escuchar a la famosa cantante americana Joaquina Maria da Conceição Lapinha, cuya interpretación armoniosa del canto superó las expectativas de todos los presentes. El aplauso generalizado y prolongado reflejó la admiración de todos por su voz firme, sonora y flexible, reconocida como una de las más hermosas y adecuadas para el teatro. Dadas tales demostraciones de aprobación, ella desea manifestar al público su agradecimiento a través de este periódico¹⁶.

Es interesante advertir que Ernesto Vieira no menciona el color de piel de la cantante de Río de Janeiro, lo que tampoco hizo la *Gaceta de Lisboa*. El único testimonio que afirmaba que Lapinha era mulata fue el del sueco Carl Israel Ruders, quien tuvo la oportunidad de escucharla durante su estancia en Lisboa entre 1798 y 1802. Según Ruders, Lapinha había sido una de las primeras cantantes contratadas por el Teatro Real de San Carlos tras la prohibición de la Reina María I a las mujeres de representar públicamente. Respecto a la presencia de mujeres en los escenarios del reino, el viajero sueco escribe:

Desde que he llegado a Lisboa, he constatado que el príncipe no ha asistido a más de dos representaciones. La justificada crítica de que las representaciones teatrales habían perdido gran parte de su brillo debido a la exclusión de las mujeres en el tiempo de la Reina María I, fue atendida. Tres actrices, una tras otra, obtuvieron el permiso de Su Alteza Real para representar en el teatro italiano, hecho que, sin duda, mucho ha contribuido a su fortuna¹⁷.

¹⁵ Ernesto Vieira: *Diccionario Biographico de Musicos Portugueses: Historia e Bibliographia da Musica em Portugal*, Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, p. 15.

¹⁶ “A 24 do mez passado houve no Theatro de S. Carlos d’esta Cidade o maior concurso que alli se tem visto, para ouvir a celebre cantora americana Joaquina Maria da Conceição Lapinha, a qual na harmoniosa execução do seu canto excedeu a expectação de todos: forão geraes e muito repetidos os applausos que expressavão a admiração que causou a firmeza e sonora flexibilidade da sua voz, reconhecida por uma das mais bellas e mais próprias para Theatro. Por taes testemunhos da approvaçãõ deseja ella por este meio mostrar ao Publico o seu reconhecimento”, *Gazeta de Lisboa*, 6-II-1795, BNP, FP. 192, microfilme N. 36.

¹⁷ “O príncipe, desde que eu estou em Lisboa, não assistiu a mais de dois espectáculos. A justa queixa que se fazia no tempo da rainha que os espectáculos, pela exclusão das mulheres, perdiam uma grande parte do seu brilho, foi em certo modo atendida. Tres actrizes, umas após outras, obtiveram licença de Sua Alteza Real para se exhibirem no Teatro Italiano, o que, visivelmente, contribuiu para a fortuna dele”. Carl Israel Ruders: *Viagem a Portugal 1798-1802*, traducción al portugués de Antonio Feijó, Introducción y notas de Castelo Branco Chaves, Série Portugal e os Estrangeiros, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1981, p. 88.

Ruders nos cuenta que, además de estas tres actrices, una bailarina también fue contratada, con el permiso del príncipe regente D. João, por un período de seis meses. Según el sueco, la primera actriz, Mariana Albani, no le impresionó mucho, y fue aplaudida más por el placer de la novedad que por su talento —bastante mediocre—, ya en el canto, ya en la actuación¹⁸. La segunda artista, Luisa Gerbini, parece que actuó como violinista en el mismo teatro antes de ser contratada como cantante. Ruders nos cuenta que era una cantante buena y sólida, poseedora de una voz clara, fuerte y agradable, pese a cierta frialdad en la actuación¹⁹. En lo referente a Joaquina Lapinha, el viajero escribió:

La tercera actriz se llama Joaquina Lapinha. Ella es natural de Brasil e hija de una mulata, razón por la cual tiene la piel bastante oscura. Dicho inconveniente, sin embargo, puede ser fácilmente corregido por el uso de cosméticos. No obstante, tiene una figura imponente, buena voz y mucho sentimiento dramático²⁰.

Hasta para Ruders, el “pequeño inconveniente” de la piel oscura podía ser corregido, lo que pone de manifiesto que el talento de Lapinha y su notoriedad alcanzada en los teatros del mundo luso-brasileño eran suficientes como para granjearle una considerable aceptación artística, muy lejos de la realidad de la gran mayoría de las mulatas y negras de la América Portuguesa.

El 6 de agosto de 1805, Lapinha solicitó pasaporte para volver a Río de Janeiro junto con su madre, Maria da Lapa, y dos esclavas libres de nombres Ignacia y Eva; “todas, naturales de la misma ciudad”. Una vez de vuelta en la compañía de la Ópera Nueva de Río de Janeiro, Lapinha cantó diversas obras compuestas por célebres compositores en ocasión de diferentes efemérides importantes para el reino. Incluso, tras el viaje de la familia real portuguesa a Brasil en 1808, año en el que diversos cantantes portugueses y extranjeros se establecieron en la corte de los trópicos. Algunos de los libretos que aún se conservan en archivos portugueses contienen indicaciones afirmando que fueron cantados por Joaquina. Tal es el caso de la obra *A União Venturosa*, drama musical de Fortunato Maziotti representado en 1811 en el Teatro Real de Río de Janeiro con ocasión del cumpleaños del Príncipe Regente D. João. También lo fue la ópera *L'oro non compra amore*, de Marcos Portugal²¹, escenificada el 17 de diciembre de 1811 en el

¹⁸ C. I. Ruders: *Viagem a Portugal...*, p. 92.

¹⁹ C. I. Ruders: *Viagem a Portugal...*, p. 92.

²⁰ “A terceira actriz se chama Joaquina Lapinha. Ela é natural do Brasil e é filha de uma mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente, porém, remedeia-se com cosméticos. Fora disso, tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático”, C. I. Ruders: *Viagem a Portugal...*, p. 92.

²¹ *Loro non compra amore*, de Marcos Portugal. Biblioteca da Ajuda (BA), 151-VII-12, n° 4.

mismo teatro en honor del cumpleaños de la reina María I, y en el que el nombre de la soprano se imprimió en italiano: “Giovacchina Lapa”²². Ambos libretos se conservan en la biblioteca del Palácio de la Ajuda, en Lisboa. Según los estudios realizados por David Cranmer, en la biblioteca del Palacio Ducal de Vila Viçosa –archivo que conserva muchas partituras de ópera aparentemente representadas en Río de Janeiro antes de la inauguración del nuevo Teatro São João en 1813–, también se guardan varias partituras con indicaciones de uso realizadas por la misma Joaquina Lapinha. En algunos de esos manuscritos, podemos comprobar que la cantante tenía una voz bastante generosa en lo referente a la tesitura, además de varias cualidades técnicas, como buena *coloratura* y capacidad de sostener largas frases en *legato*. Uno de los papeles probablemente interpretados por Joaquina en Río de Janeiro en la ópera *Zaira* –compuesta por Bernardo José de Souza Queiroz y, según el musicólogo Rogério Budasz, representada en Río de Janeiro antes de 1815–, presenta todas las características antes mencionadas²³.

Otra prueba del irrefutable prestigio social y artístico alcanzado por la cantante fue la invitación para presentarse al lado de algunos artistas internacionales de renombre, lo que podemos leer en la *Gaceta de Río de Janeiro* de 1809:

Doña D’Anay, cantante y actriz, recién llegada de Londres –en cuyos teatros, así como en los de París, siempre ha actuado–, informa con el debido respeto a los ciudadanos de esta corte de que tiene la intención de ofrecer un concierto de música vocal e instrumental en la casa de número 28 de la playa de Don Manuel, el día 14 del mes corriente. En dicho concierto va a cantar, junto a la señorita Joaquina Lapinha, las más bellas canciones elegidas entre las obras de los mejores compositores. Don Lansaldo y Don Lami interpretarán conciertos para violín, y la orquesta tocará las mejores oberturas de Mozart. Las entradas se venden en su casa, número 8, Calle de San José, por el precio de \$ 4.000 réis²⁴.

²² Los nombres de otros actores naturales de Río de Janeiro también aparecen escritos en italiano, según la costumbre en lo que atañe a este tipo de publicaciones, el bajo João dos Reis, convertido en Gio. Reis, Gerardo Inácio y Luis Inácio, en Gerardo Ignazio y Luigi Ignazio, respectivamente, y Manuel Rodrigues, que aparece como Emanuelle Rodrigues, sin mencionar el nombre del compositor Marcos Portugal, frecuentemente llamado Marco Portogallo.

²³ La Ópera *Zaira* fue editada por el musicólogo brasileño Rogerio Budasz y representada en el XX Festival Internacional de Música Antigua de Juiz de Fora, en 2004. Rogério Budasz: *Teatro e Música na América Portuguesa: opera e teatro musical no Brasil (1700-1822)*, Curitiba, Deartes – UFPR, 2008.

²⁴ “Senhora d’Anay, cantora e actriz, recém chegada de Londres, onde nos teatros, assim como nos de Paris ela sempre se apresentou, informa com muito respeito aos cidadãos desta corte, que ela tem a intenção de dar um concerto de música vocal, e instrumental, na casa de número 28, na Praia de Dom Manuel, no 14 do corrente. Neste concerto cantarão ela, e a Senhora Joaquina Lapinha, as mais belas musicas escolhidas dentre a obra dos melhores compositores, e tocarão os senhores Lansaldo e Lami conciertos de violino, e a orquestra tocara as melhores aberturas de Mozart. Vendem-se bilhetes em sua casa, no número 8, Rua de São José, e o preço é de \$ 4.000 réis”. *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 13, 1809. En Antonio Carlos dos Santos: “O timbre feminino e negro da música antiga brasileira (sec.XIX)”, *Anais*

Joaquina Lapinha es el mejor ejemplo de una actriz mulata activa en la América Portuguesa de finales del siglo XVIII, capaz de conseguir un significativo reconocimiento por parte de la sociedad de su época gracias a su talento y a pesar del color de su piel y de su herencia social.

Otra actriz actuante en la América portuguesa durante los primeros años del siglo XIX digna de mención especial es Maria Benedita de Queiroz Montenegro. Al sur de la vasta colonia portuguesa en América –más concretamente, en la capital de la Capitanía de Río Grande, Porto Alegre–, existieron teatros de ópera documentados desde fines del siglo XVIII. Athos Damasceno, en su libro *Palco, Salão e Picadeiro*, transcribe dos contratos celebrados entre empresarios y actores en los teatros de la capital de Río Grande, fechados en 1797 y 1805²⁵. El primero de ellos indica que Montenegro recibía 3.840 réis por ópera representada, una cifra bastante elevada si se compara con el sueldo de otras actrices de la América portuguesa en la época²⁶. Dicho contrato también revela que la actriz era la representante de los demás actores de la compañía, compuesta por nueve actores. De ellos, siete sabían leer y escribir, y solamente dos actrices eran analfabetas, por lo que debían ser representadas por otras personas que firmaron el contrato por ellas²⁷.

En el teatro de ópera de Vila Rica, capital de la Capitanía de Minas Gerais, hemos encontrado algunas referencias a varias actrices activas en aquel momento. João de Sousa Lisboa, propietario de la Casa de Ópera, escribió una carta a Joaquim José Freire de Andrade pocos meses después de la inauguración de su teatro en la que dice: “ya tengo en mi Casa de Ópera dos mujeres que pueden actuar, y una de ellas lo hace muy bien, mucho mejor que las de Río de Janeiro, y espero que usted tenga algo con que entretenerse donde está”²⁸.

Debemos mencionar la presencia de, al menos, dos actrices en Vila Rica: Violante Mónica da Cruz y Francisca Luciana, ambas contratadas por el teatro de la capital de Minas Gerais en el último cuarto del siglo XVIII y comienzos del XIX. Violante ya cantaba en óperas públicas desde 1786, año en que se celebró la boda real del príncipe portugués Don João con la infanta

do V Encontro de Musicologia Histórica Juiz de Fora Julio de 2002, Paulo Castagna (ed.), Juiz de Fora, Centro Cultural Pro-Música, 2004, p. 342.

²⁵ Athos Damasceno: *Palco Salão e Picadeiro em Porto Alegre no Século XIX*, Rio de Janeiro, Porto Alegre y São Paulo, Editora Globo, 1956, pp. 4-5.

²⁶ A. Damasceno: *Palco Salão e Picadeiro...*, pp. 4-5.

²⁷ Lothar Hessel: *O Teatro no Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999, p. 13.

²⁸ “Saberá vossa mercê que já tenho na Caza da Opera du/as fêmeas que representam e hua delas com todo o primor muito melhor que as/do Rio de Janeiro, e estimarei que vossa mercê tenha também por lá divertimentos”, Archivo Publico Mineiro (APM), Colección de la *Casa dos Contos*, CC – 1174, fls. 41 v, 42 y 42v.

de España, Doña Carlota Joaquina²⁹. El nombre de Francisca aparece por primera vez en 1802 y, pese a los contratiempos financieros y diversos problemas surgidos con el empresario del teatro, la actriz todavía seguía en la compañía en 1816³⁰.

Sobre la primera actriz, hemos encontrado en el Archivo Histórico del Museo de la Inconfidencia de Ouro Preto un contrato de deuda firmado entre el sacerdote Manuel Machado Dutra y Violante Mónica da Cruz. En este documento, puede constatar que Manuel Machado Dutra había pedido un préstamo de doscientos mil réis a Violante Mónica da Cruz para que él mismo pudiera ordenarse sacerdote. A cambio, Violante podría utilizar dos de las casas que este poseía en Vila Rica sin ningún tipo de pago. Si el sacerdote no le devolvía el dinero en un plazo de seis años, Violante se convertiría en la propietaria de dichas casas³¹.

En el caso de que la mencionada Violante Mónica da Cruz que aparece en el contrato se tratase de la misma actriz del teatro de la ópera de Vila Rica³², dicha escritura sería de gran importancia, pues doscientos mil réis era una cantidad bastante considerable de dinero para que una actriz pudiese prestarla sin comprometer con ello sus finanzas. Sin embargo, y según el censo de 1804, Violante murió en la más estricta pobreza. Este documento, por otro lado, nos informa de que ella había nacido alrededor de 1754 y que tuvo dos hijas: Agostinha y Teresa, que en aquella época contaban con 30 y 25 años de edad, respectivamente. Además, también se encargaba de cuidar a un niño de 4 años llamado Ivo Antonio; probablemente, su nieto. Según dicho censo, la familia vivía en el barrio de *Cabeças* de Vila Rica, y no en una de las casas mencionadas en el título de propiedad del sacerdote Manuel Machado Dutra, localizadas en el Barrio del Pilar³³.

La segunda actriz de Vila Rica, Francisca Luciana, fue demandada el 9 de enero de 1801 por el empresario del teatro local, el Sr. Antonio de Padua, quien afirmaba que ella le debía 137 octavas de oro. Prestó esta cantidad, extremadamente elevada para la época, a la actriz para que pudiera pagar el alquiler de una casa, comprarse tela para hacer vestidos, alquilar algunos palcos de la Casa de Ópera e, incluso, comprar comida. La situación de

²⁹ Francisco Curt Lange: "La música en Minas Gerais. Un informe preliminar", *Boletín latinoamericano de música*, n° 6, 1946, pp. 434-436.

³⁰ Periódico *Minas Gerais*, Belo Horizonte, Órgão oficial dos Poderes do Estado, 19-X-1898, p. 6.

³¹ Archivo Histórico del Museo de la *Inconfidência* (AHMI), Libro de Notas, v. 168, fls 98 y 98v.

³² Aunque el contrato no mencione la ocupación de Violante Mónica da Cruz, pese a la existencia de muchos homónimos en América portuguesa, es muy probable que se trate de la misma Violante actriz del teatro de Vila Rica, ya que las dos tienen exactamente el mismo nombre y los datos coinciden absolutamente con el periodo de actividad de la Violante actriz. Además, el censo de habitantes de Vila Rica en 1804 no menciona ninguna otra Violante Mónica da Cruz en dicha villa.

³³ Hercúlo Gomes Mathias: *Um Recenseamento na Capitania de Minas Gerais, Vila Rica – 1804*, Rio de Janeiro, Ministério da Justiça, Arquivo Nacional, 1969, p. 164.

Francisca Luciana parecía ser de extrema miseria de acuerdo con las notas tomadas por Antonio de Pádua durante el juicio³⁴.

La lista de empleados de la Casa de Ópera de Vila Rica correspondiente a la temporada de 1816 confirma que la compañía contaba con 36 artistas, 20 actores de ambos sexos y 16 músicos de orquesta. Entre los actores, encontramos los nombres de Antonio Ángel, José Pinto de Castro, Gabriel Castro, José de Castro y João de Deus de Castro Lobo, este último encargado de la dirección del conjunto instrumental. Por lo que respecta a las actrices, vemos los nombres de Francisca Luciana, Josefa Luisa, Ana Serrinha y Felicidade Vaqueta. Dicha lista nos muestra que las actrices representaban el 20% de la compañía de actores³⁵ además de aportarnos otro dato importante: a los actores se les pagaban 1.600 réis por espectáculo, mientras que las actrices recibían cerca de 1.800 réis por función, lo que pone de manifiesto que ser actriz en un teatro de ópera de la América portuguesa en los siglos XVIII y XIX era una opción bastante interesante para las mujeres mulatas.

Otro documento de gran importancia es el Mapa de los Actores contratados por el Teatro de Vila Rica administrado por las Obras Públicas de 1820³⁶, conservado en el Archivo Público Mineiro de Belo Horizonte, Brasil. En este documento, pueden encontrarse los nombres de varios artistas y empleados del teatro, incluyendo tres actrices: Ana Clara do Nascimento, Anna Soares y Thomasia de Sousa. Tales nombres vienen seguidos por los del carpintero, el sastre, el peluquero, el administrador de las llaves, el portero del patio de butacas y de los palcos del lado izquierdo, el oficial de entrada y portero de los palcos de la derecha, el portero principal y el tamborilero (“el esclavo de Guedes”), entre otros.

El mapa, además, documenta la representación de cinco óperas: *Salteadores*, *Carvoeiro de Londres*, *María Teresa*, *Academia de Muzica* y *Dom João de Alvarado*, e incluye los pagos realizados a cada empleado por actuación. Observamos que el eminente músico Gabriel de Castro Lobo, miembro de una importante familia de músicos de Minas Gerais, fue el artista mejor pagado en la empresa, con 1.600 réis por función, mientras que los otros hombres recibían 1.200 réis. También podemos comprobar que la actriz Anna Clara do Nascimento tenía una renta superior a la de estos hombres, recibiendo 1.600 réis por espectáculo; es decir, el mismo sueldo que el del artista masculino mejor pagado. Anna Soares, al parecer, tenía un papel menos importante que Anna Clara do Nascimento, ya que, de las cinco óperas representadas, solo participó en una de ellas, *Dom João de Alvarado*;

³⁴ AHMI, Libro de Notas, 1º Oficio, Codice 155, Auto 2081.

³⁵ Periódico *Minas Gerais*.

³⁶ APM, Colección de la Casa dos Contos, CC – Cx. 134, 21.140/4, fl.5 y 5v.

no obstante, su sueldo era exactamente el mismo que el de su colega. Thomasia de Sousa, por su parte, participó en la interpretación de las cinco óperas recibiendo un pago de 600 réis por espectáculo.

El documento también incluye las firmas de cada uno de los empleados, por lo que podemos constatar que Anna Soares no sabía escribir, y que fue representada por otra persona en el contrato. Sin embargo, la que probablemente fuera la primera dama de la compañía, Ana Clara do Nascimento, era lo suficientemente instruida como para firmar con cierto grado de confianza. La lista en cuestión no recoge la firma de Thomasia de Sousa.

Por lo que respecta a la educación en la América portuguesa, las instituciones religiosas y los maestros particulares eran los responsables de la enseñanza tanto general como musical en la mayoría de las capitanías de la colonia. Gran parte de dichas instituciones –y, algunas veces, también los maestros particulares– solo aceptaban alumnos del sexo masculino, y eso nos lleva a pensar que la práctica totalidad de las mujeres era analfabeta. No obstante, según las investigaciones realizadas por Nireu Cavalcante sobre la educación en Río de Janeiro en el siglo XVIII, el 92% de los hombres y el 60% de las mujeres en un grupo de 5.960 personas podía firmar sus nombres con una cierta confianza, lo que demuestra que la educación informal basada en las relaciones personales no puede ser ignorada³⁷.

Las mujeres cantantes empleadas por las Casas de Ópera y por los ayuntamientos estaban obligadas a buscar una educación privada, ya que no podían acceder a las instituciones religiosas dedicadas a ese fin. Un ejemplo de ello es el matrimonio entre el Príncipe D. João y la Princesa Doña Carlota Joaquina, celebrado en 1786 en Vila Rica. Para este evento, fueron contratadas al menos tres cantantes/actrices: Ana Joaquina, Violanta Monica y Antonia Fontes. Los recibos de pago, que aún se conservan, confirman que Gabriel de Castro Lobo recibió tres octavas de oro por “enseñar la música a Violante Monica”, que Julião Pereira recibió una octava de oro por “enseñar una ópera a Ana Joaquina”, y que una tercera persona fue pagada para “enseñar la música a las doncellas”³⁸. El mismo método era aparentemente empleado en la Casa de Ópera de Porto Alegre, donde –según uno de los contratos firmados entre la actriz Maria Benedita de Queiroz Montenegro y el empresario Pedro Pereira Bragança– la actriz era “obligada a aprender dos óperas nuevas y dos entremeses al mes [...], además de estar siempre lista para los ensayos y para aprender todo tipo de canción elegida

³⁷ N. Cavalcanti : *O Rio de Janeiro setecentista...*, pp.157-158.

³⁸ Francisco Curt Lang: “A irmandade de Sao José dos Homens Pardos ou Bem Casados”, *Anuario do Museu da Inconfidência*, v. 6 (1979), pp. 49, 56.

por el empresario para el embelesamiento de la ópera”. Ella debía, incluso, “someterse al maestro contratado por el mismo empresario”³⁹.

Pese a lo que venimos exponiendo sobre las actrices empleadas en las Casas de Ópera luso-americanas, debemos tener en cuenta que, aunque los teatros de la América Portuguesa siempre pudiesen contar con la participación de mujeres en sus repartos, la práctica de emplear actores del sexo masculino en papeles femeninos no era nada inusual. Entre 1817 y 1821, el viajero austriaco Johann Emanuel Pohl nos dejó sus impresiones tras haber asistido a algunas representaciones en la Casa de Ópera de Vila Rica:

Debido a que consideran inapropiada para las mujeres la actuación en los teatros, todos los papeles femeninos son realizados por hombres. Uno puede imaginar la impresión que causa en un europeo dicha forma de representación [...] Durante mi estancia en Vila Rica, tuve la oportunidad de ver tres espectáculos y una opereta de Pittersdorf [Dittersdorf?], así como la *Mädchen von Marienburg* y la *Inés de Castro*, obra predilecta de los portugueses. Una vez que la compañía cuenta con dos actrices en su reparto, tuve la oportunidad de ver a la *prima donna* de la ópera *Mädchen von Marienburg*, cuyo papel principal fue representado por una joven de 13 años de edad. El mayor éxito fue la puesta en escena de *Inés de Castro*, muy aplaudida, aunque el papel principal, el de Inés, fue interpretado por un hombre⁴⁰.

João de Souza Lisboa, propietario del teatro de Vila Rica, nos aclara que la práctica de utilizar hombres travestidos en papeles femeninos era empleada en su teatro desde los primeros años de funcionamiento. En una carta fechada el 4 de enero de 1771 y enviada a un amigo en Vila Boa de Goiás, Lisboa, escribió:

Tienes que venir ahora a mi Casa de Ópera, porque tengo dos señoritas de buen gusto que están representando con mucha aceptación de parte del público, ya que las que tú habías visto eran hombres, y nadie les quiere ver si las damas no suben al escenario, te aseguro que si las vieses pronto te restablecerías, y quizá solo con esta noticia ya te pondrías bueno⁴¹.

³⁹ A. Damasceno: *Palco, Salão e Picadeiro...*, pp. 4-5.

⁴⁰ “Como se julga improprio que as senhoras representem um papel no teatro, todos os papéis femininos sao desempenhados por homens. Bem se pode imaginar a impressao que causa a um europeu tal modo de representar. Embora so haja espetaculo uma vez por semana, o teatro fecha-se quando o governador adoecce. Durante minha estada em Vila Rica, tive ensejo de assistir a três representações e a uma opereta de Pittersdorf [Dittersdorf], bem como a Mädchen von Marienburg, e Inés de Castro, a peça predileta dos portugueses. Como a companhia entao presente contava com duas mulheres, tive oportunidade de ver a prima-donna na opera e a Mädchen von Marienburg, sendo que se resolveu a representar o ultimo papel uma menina de treze anos. O melho êxito teve a representação da Inés de Castro, que foi muito aplaudida, embora o papel principal, o de Inês, fosse desempenhado por um homem”. Johann Emanuel Pohl: *Viagem ao Interior do Brasil*, Traducción de Milton Amado e Eugênio Amado, Belo Horizonte, Editora Itatiaia y Editora da Universidade de São Paulo, 1976, pp. 417-418.

⁴¹ “Vm.ce há de vir agora na minha / casa da opera entre duas raparigas de bom gosto, e estao representando com / muita aceitação, que os que vm.ce vio heraõ homens que já ninguem os quer / ver,

Pese a las posibles ventajas económicas y a la eventual aceptación social ofrecida a las mujeres y hombres mulatos, es bastante posible que encontrar cómicos disponibles para formar una compañía dramática «profesional» en América Portuguesa exigiese un considerable esfuerzo por parte de los propietarios de las Casas de Ópera y empresarios teatrales. Debemos también tener en cuenta que una parte significativa de los actores y actrices en activo en la América Portuguesa no tenía ninguna experiencia previa a su contratación por las compañías dramáticas. Muchas veces, la simple voluntad de actuar era suficiente para que dichos individuos fuesen contratados, lo que queda bastante claro en esta carta enviada por el antes citado João de Sousa Lisboa el 13 de julio de 1770:

Usted probablemente ha escuchado que yo ordené que fuese construido un teatro de ópera que ya se encuentra concluido, pero le faltan algunas figuras para desempeñar las funciones de «gracioso» en los papeles del bobo. Si mi amigo encuentra por ahí a alguien que ya haya actuado en óperas, o incluso si no tiene ninguna experiencia, pero posee talento suficiente para hacerlo, dígame que yo le necesito aquí, que se venga a Vila Rica y que me haga saber de su decisión⁴².

De todo lo expuesto hasta ahora, podemos concluir que, si la prohibición impuesta por la Reina respecto al empleo de mujeres en los escenarios públicos realmente existió formalmente, esta nunca fue completamente respetada por los propietarios y empresarios de los teatros públicos lusobrasileños. Sin embargo, la utilización de hombres travestidos en la representación de papeles femeninos tampoco era desconocida en América, lo que demuestran bastantes relatos escritos por viajeros extranjeros. Es cierto que ambas prácticas eran utilizadas simultáneamente en los teatros públicos de la colonia, pero, desde nuestro punto de vista, la actuación de hombres en papeles femeninos no parece estar del todo vinculada a la presunta prohibición de la reina portuguesa —o, incluso, a cuestiones de orden moral o religioso—, sino que parece tratarse más bien de una adaptación a las condiciones existentes en la colonia, donde el empleo de actores de ambos sexos en la realización de óperas y comedias en los teatros públicos puede considerarse un hecho excepcional.

se ellas não vão ao tablado, seguro lhe que vm.ce logo tinha saúde e parece / me que vm.ce so com essa noticia sara". APM, Colección de la *Casa dos Contos*, CC. 1174, fl. 46v.

⁴² "Também terá chegado a noticia de vossa mercê que / mandei fazer aqui hua Caza de Opera que se acha concluida mas / o melhor lhe falta que são algumas figuras para representar o grasiozo / para o papel de [bobo] se o amigo ahy tiver noticia de algum sojeito / que tenha exzercitado em operas e ainda que não tenha se tiver pro / priedade para representar eu caresso dellas, vossa mercê lhe fale, e saber delles / se querem vir e avizar-me da sua detreminação". APM, Colección de la *Casa dos Contos*, CC – 1205, fls. 27v y 28.