



Luísa Cymbron. 2019. *Francisco de Sá Noronha, 1820-1881: um músico português no espaço atlântico*. Lisboa: Húmus, 339 páginas, ISBN 987-989-755-414-8

A Luísa Cymbron, reputada experta en ópera y música portuguesa del siglo XIX, le debemos esta biografía de Francisco de Sá Noronha, violinista, compositor y director de orquesta cuyo legado ha sido ignorado en las historias de la música portuguesa. Sá Noronha nació en 1820 en la ciudad costera portuguesa de Viana do Castelo y falleció en 1881 en Río de Janeiro, por entonces capital del imperio brasileño. El entorno transatlántico de su época moldeó su vida y su obra, desempeñando un rol indispensable en la acogida de sus composiciones. No obstante, este entramado histórico-cultural aún no ha sido suficientemente explorado por los musicólogos, una laguna que el presente estudio subsana.

Investigar la vida de Sá Noronha no es tarea sencilla. Su existencia fue peripatética, transcurriendo entre Lisboa, Oporto y Río de Janeiro, y se enriqueció con visitas a otras zonas de Brasil, el noreste de Estados Unidos, Cuba e Inglaterra, una realidad que requiere un minucioso trabajo de investigación de alcance internacional. En su libro, Cymbron supera de manera sobresaliente las barreras que entraña este tipo de indagación y nos ofrece la imagen del hombre, así como del mundo atlántico al que perteneció y que su música animó, antes de quedar sumido en el olvido.

Sá Noronha nació en circunstancias poco propicias para quien aspiraba a ser músico. Tuvo una escasa formación musical y no se benefició de un entorno familiar ni social que favoreciera sus ambiciones. Pese a ello, ningún contratiempo logró detenerlo. El compositor siempre orientó su vida según los valores liberales de autodeterminación y destino. En este sentido, mostró preferencia por colaborar con colegas en lugar de ser subordinado de alguien más. Persiguió sus metas con firmeza, incluso cuando la aceptación de sus contemporáneos se hizo esperar. Sin embargo, ni su reputación como compositor ni su obra lograron dejar una huella perdurable en el imaginario musical portugués. Por esta razón, no se le reconoce en la historiografía musical de Portugal como un agente de cambio ni como merecedor de un reconocimiento destacado; más bien, se le considera una figura marginal y posiblemente irrelevante en la música portuguesa.

Cymbron enriquece nuestra comprensión de la vida del compositor y de los entornos culturales en que se desarrolló. Con meticulosidad y un agudo sentido del detalle histórico, la autora describe el impulso cosmopolita que inspiró a Sá Noronha y a sus contemporáneos a adoptar rituales,

géneros artísticos y formas de expresión de origen diverso. También, a través de la obra del músico, nos presenta una perspectiva de la cultura musical de la época liberal, caracterizada por un anhelo de lo nuevo y moderno.

La autora ofrece una narración detallada de los viajes transatlánticos de Sá Noronha, invitando a los lectores a reflexionar sobre aspectos historiográficos que frecuentemente se pasan por alto en la historiografía musical de Portugal y Brasil. Respecto a la concepción del destino colectivo, su investigación cuestiona la idea de la nación como algo dado y natural, mostrando que en los países de lengua portuguesa la ideología nacionalista en la música es, fundamentalmente, una creación intelectual y política propia del liberalismo configurada por las nuevas dinámicas globales de comercio y la circulación de personas. Respecto al individuo, Cymbron nos insta a reconsiderar la concepción del talento musical, no como un don innato, sino como un fenómeno sociológico.

La pregunta sobre en qué medida el talento es dependiente y está condicionado socialmente se la debemos al sociólogo Norbert Elias, quien la abordó por primera vez a través de la figura de Wolfgang Amadeus Mozart y el entorno ilustrado en el que vivió. El libro de Cymbron retoma la cuestión planteada por Elias, pero esta vez en el marco del mundo atlántico de mediados del siglo XIX.

Sá Noronha llevó una vida emprendedora. Mientras trabajaba como violinista en Brasil, entabló una asociación con el actor y empresario João Caetano, quien daba a conocer el vodevil y otros géneros modernos en los teatros de Río de Janeiro. A esta primera iniciativa le siguió un proyecto aún más ambicioso: la creación de la gran ópera portuguesa durante las décadas de 1850 y 1860. Posteriormente, en los últimos años de la década de 1870, y ante el éxito mundial de Jacques Offenbach, colaboró con el destacado dramaturgo carioca Artur Azevedo para llevar la opereta al escenario brasileño. Sá Noronha no eludía las ideas ni las oportunidades, por lo que se nos presenta como un prototipo del genio emprendedor en la era del *laissez-faire*.

Una de las preguntas más fascinantes que suscita la biografía de este músico es el rol político de la creación musical y teatral. La limitada documentación acerca de la vida privada de Sá Noronha le impide a Cymbron dibujar un retrato preciso de las pasiones intelectuales y las inclinaciones políticas del artista. Sin embargo, y ante la falta de testimonios directos, la autora opta por perfilarlo como un hombre de tendencias liberales y humanitarias: sus acciones y creaciones artísticas revelan claros indicios sobre sus principios y visión del mundo.

Es en 1838 cuando Sá Noronha arribó a Río de Janeiro, la capital de un imperio con una compleja herencia colonial. La feminista argentina Juana Manso, quien se convirtió en su esposa en 1845, describió la ciudad tal

como la encontró el músico: un “espacio callado y cerrado”, “donde las mujeres vivían casi en reclusión, y cuyas calles angostas se hallaban sucias y plagadas de africanos semidesnudos” (p. 63). Manso enfatizaba las indignidades de la esclavitud para recordar otras opresiones no tan visibles, pero no menos graves en su opinión, como la subyugación de las mujeres. Señala que el racismo y la misoginia eran dos males sociales coexistentes en el Río de Janeiro de la época colonial y del primer imperio.

Sin embargo, en el momento de la llegada de Sá Noronha, ya se estaban experimentando cambios sociales en la ciudad. En 1831, Pedro I, primer emperador brasileño, abdicó en favor de su hijo, que apenas contaba con cuatro años, y se marchó a encabezar la causa liberal en la guerra civil que asolaba Portugal. Su partida del imperio marcó el ocaso de un sistema social donde las prerrogativas de la realeza, la nobleza cortesana y el clero predominaban sobre los intereses de la emergente sociedad burguesa.

Después de 1831 y ante la ausencia del “emperador filarmónico”, es decir, Pedro I, los habitantes de Río de Janeiro comenzaron a reestructurar su universo social y, con ello, la escena musical de la ciudad. Los músicos locales elevaron su estatus con la fundación de la sociedad Beneficência Musical en 1833. En *O Som Social*, Lino de Almeida detalla que, cuando Sá Noronha llegó a la capital imperial, la música ya se estaba convirtiendo en una actividad profesional para beneficio de los músicos locales y sus círculos cercanos. Sá Noronha, aún en su juventud, no pareció integrarse en estas colectividades y se vio en la necesidad de forjar su carrera fuera del circuito de la élite musical de la ciudad. Juana Manso relata que, en aquel entonces, dadas las limitadas oportunidades como intérprete, el joven utilizó su violín como “el defensor de viudas, huérfanos y esclavos que deseaban comprar su libertad” (p. 58). No obstante, Sá Noronha no fue la única figura en la ciudad que usó la música como vehículo hacia la emancipación; investigaciones recientes de Rogério Budasz evidencian que diversos cantantes italianos asentados en Río también abrazaron esta causa.

La actividad musical de estos artistas señalaba un cambio en la función social de la música en el Brasil imperial que empezaba a manifestarse incluso antes de que el movimiento abolicionista se consolidara en la arena política. Mientras que en Europa los conciertos solían perseguir objetivos caritativos y socorrer a los desfavorecidos, en Brasil, la música se fue transformando de manera sutil en un instrumento de activismo a favor de la emergente causa de los derechos humanos. Esta transición forma parte de la historia de la vida del concierto y merece su lugar en las narrativas generales de la historia de la música.

Los mayores triunfos de Sá Noronha en Brasil se dieron en el ámbito teatral. A lo largo de las décadas de 1840 y 1850, trabajó estrechamente con la compañía de João Caetano y, en 1851, se reconoció que “Río de Janeiro

le debe [a Sá Noronha] una nueva comprensión del vodevil, no en la manera francesa, con canciones ya conocidas” (p. 149), sino con música original compuesta por él mismo. El capítulo que Cymbron dedica a esta etapa de la carrera de Sá Noronha destaca por una meticulosa investigación donde documenta, además, el éxito transatlántico de la comedia vodevil. La autora evidencia, por ejemplo, cómo el vodevil se enriqueció musicalmente en Brasil, interpretándose en portugués, y cómo las adaptaciones realizadas por João Caetano para conciliar el género con los gustos brasileños acentuaron su potencial crítico.

En cierto sentido, esto no resulta sorprendente. La afinidad por la disensión está profundamente arraigada en la historia de la comedia musical, incluido el vodevil, que de hecho, emerge de las tradiciones críticas y democráticas de los teatros de feria franceses. Sin embargo, como Cymbron pone de manifiesto, la historia del vodevil en Brasil confiere al género una nueva dimensión política. El matiz político del vodevil fue contemporáneo a la política brasileña de la década de 1850, período en que la cuestión de la esclavitud cobró mayor relevancia política tras la Ley Eusébio de Queirós, que prohibía el tráfico de esclavos africanos en Brasil. João Caetano lanzó la comedia vodevil *O Baiano na Corte* el mismo año de la promulgación de dicha ley. La obra, con música de Noronha, fue celebrada como un hito en la concepción de un teatro nacional brasileño. No obstante, lo que realmente aportó esta pieza al teatro fue una sátira social innovadora que atacaba directamente la hipocresía de la sociedad brasileña.

*O Baiano na Corte* plantea, por un lado, la legítima aspiración de su joven protagonista de eludir un matrimonio desfavorable maquinado por los hombres y, por el otro, resalta la humanidad e inteligencia de dos personajes secundarios de ascendencia africana: un hombre esclavizado y una mujer emancipada. Ambos son astutos y se expresan con elocuencia, desafiando sin tapujos las normas racistas arraigadas en la esclavitud brasileña. En 1851, los dos personajes suscitaron la indignación de al menos un crítico, que se mostró reacio a la idea de representar a personajes negros en igualdad de condiciones con los blancos. La convención teatral en la comedia europea de otorgar autonomía y protagonismo a los personajes de origen humilde entraba en franco conflicto con el orden social racista predominante en Brasil en aquel entonces. Por ello, la llegada del vodevil al teatro brasileño instauró una nueva plataforma para la disidencia política.

Los capítulos cuarto y quinto de la obra se centran en el aporte de Sá Noronha al prestigiado género de la gran ópera. A partir de finales de la década de 1820, la gran ópera puso en escena y dio voz musical a las nociones de pasado, memoria y destino colectivo, reverberando a lo largo del continente europeo mientras se entrelazaba con la naciente concepción de la nacionalidad. Por ende, el análisis histórico de la gran ópera ha girado en

torno a su papel como emblema de la idea moderna de nación. No obstante, la trayectoria de la gran ópera en el mundo lusófono revela una intrigante alternativa a esta narrativa dominante, que Cymbron examina con perspicacia.

La autora abre el capítulo dedicado a este género subrayando el papel de João de Almeida Garrett, distinguido dramaturgo, escritor y político en el mundo de habla portuguesa. Este defensor del teatro y la literatura nacionales en Portugal era un admirador de Johannes Wolfgang Goethe y Friedrich Schiller, y bajo la influencia del nacionalismo romántico alemán, se propuso apartar el teatro portugués de las corrientes líricas y dramáticas italianas y francesas que gozaban de popularidad entre sus contemporáneos. En 1838, Almeida Garrett concibió *Um Auto de Gil Vicente*, inspirándose en el renombrado dramaturgo renacentista portugués para renovar el arte teatral en Portugal. Ese mismo año, la obra se estrenó en el Teatro Rua dos Condes de Lisboa y, poco después, fue puesta en escena por João Caetano con música de Sá Noronha en el Teatro Santa Teresa, en el suburbio carioca de Niterói.

Al recuperar este temprano eco en Brasil del proyecto garrettiano, Cymbron nos muestra que tuvo un impacto aún mayor en la cultura brasileña que en la portuguesa, en parte por el entusiasmo con el que las instituciones culturales del país, como el Gabinete Português de Leitura y la Sociedade Portuguesa de Beneficência de Río de Janeiro, conformadas por una nutrida comunidad de inmigrantes portugueses, abrazaron la visión de Garrett para promover a distancia la idea de un Portugal moderno. Las figuras más elocuentes y comprometidas con la reinención de Portugal como nación moderna se encontraban, de hecho, en Brasil. En este escenario es donde Sá Noronha ideó la noción de una ópera genuinamente portuguesa mientras aún residía en Río, colaborando con otro emigrante portugués, el escritor y empresario Carlos Montoro, en la composición de su primera gran ópera, *Beatrice di Portogallo*, previsiblemente adaptada de *Um Auto de Gil Vicente*.

Cymbron ofrece un relato minucioso sobre la colaboración entre Sá Noronha y Montoro en el drama lírico, examina los cambios que surgieron al adaptar la obra al formato operístico; señala la integración de temas garrettianos en la ópera y, de manera destacada, analiza cómo *La Favorita* de Donizetti modeló la dramaturgia de *Beatrice di Portogallo*. El análisis de Cymbron de la música de Sá Noronha enfatiza la naturaleza ecléctica de su visión musical. El compositor impregna el universo del siglo XVI de *Beatrice di Portogallo* con una diversidad de estilos modernos: algunos provienen de la ópera italiana, otros de la zarzuela española, y también hay ecos de su propia técnica de violín. Y, lo que es más significativo, utiliza una abundancia de idiomas musicales vernáculos brasileños que anteriormente había empleado para musicalizar textos dramáticos interpretados por la *troupe* de João Caetano.

Cymbron dedica el quinto capítulo a *O Arco de Sant'Ana*, una ópera de Noronha basada en un texto de Almeida Garrett sobre Oporto en el siglo XVI, y a *Tagir*, posiblemente la primera ópera en abordar el tema del indigenismo en Portugal y Brasil. La autora sostiene que Sá Noronha adopta un nuevo estilo musical con la composición de *O Arco de Sant'Ana*, cercano al de la fase media de Verdi, reflejando el gusto del público portugués contemporáneo. Después, destaca cómo Noronha emprendió un rumbo musical distinto en *Tagir*, una ópera que dramatiza los inicios de la colonización brasileña y representa a Alda, una mujer portuguesa, y a Tagir, un indígena brasileño, como símbolos de un destino histórico-trágico. Este proyecto, marcado por una profunda ambivalencia y alejado del triunfalismo, recibe un estudio detallado. Con ella, la música de Noronha regresa a los sonidos de las expresiones musicales vernáculas brasileñas, que había dejado a un lado en *O Arco de Sant'Ana*.

El capítulo final aborda el regreso de Sá Noronha a Brasil y su colaboración con el talentoso Artur Azevedo, detallando cómo el dúo dio vida creativamente a una nueva forma de comedia musical inspirada en la ópera de Offenbach. Cymbron muestra que la nueva comedia musical promovida por Azevedo jugó un papel cultural clave a finales del siglo XIX en Río de Janeiro, porque hacía burla de los aires cosmopolitas de la ciudad, hablaba sobre los cambios de la vida moderna y alentó una expresión musical subversiva en el escenario, destacada por danzas afrobrasileñas como el *jongo* y el *catereté*. En su examen del ambiente cultural carioca de la década de 1880, Cymbron profundiza más que otros historiadores en la función de las danzas afrobrasileñas. Deja de lado las interpretaciones convencionales de las danzas como expresiones de la identidad afro-brasileña para explorar cómo la música irrumpe en el escenario de forma irónica y enigmática.

El libro cobra vida gracias a las ilustraciones de la época y a las partituras de Noronha. Las imágenes complementan magistralmente el relato de la historiadora y los ejemplos musicales son joyas que nos invitan a explorar de forma más detallada la imaginación musical de Sá Noronha. En verdad, una discusión meticulosa de su música no podría tener lugar sin ellos.

Este libro representa una de las contribuciones más significativas de las últimas décadas a la investigación del paisaje musical lusófono del siglo XIX. En él, una refinada aplicación del método historicista se traduce en una transformación implícita de la historiografía musical portuguesa, permitiendo dejar atrás viejas temáticas de la disciplina y abordar con nuevos ojos la experiencia musical del ochocientos. Además, el enfoque transnacional que Cymbron emplea en su narrativa abre caminos inéditos para la comprensión histórica. Bajo la guía de la autora, la memoria de la música lusófona del siglo XIX cruza fronteras y evoca la vastedad del Atlántico, tejiendo una historia de cautivadora curiosidad. La trama biográfica se nos

presenta como el relato de una era, con la vida de un individuo como su eje narrativo. En esta historia, la noción de una nación musical se desvanece ante la evidencia de que la cultura portuguesa y brasileña del siglo XIX son, en realidad, dos caras de la misma moneda.

Para aquellos que dudan de la pertinencia de dedicar una biografía a una figura como Sá Noronha, quien, en palabras de Júlio Machado “se sobrevivió a sí mismo” (p. 146) –lo que significa que fue olvidado aún en vida–, el libro desvela una verdad más profunda: el individuo común es el elemento esencial en cualquier narración de la modernidad.

### **Bibliografía**

- Budasz, Rogério. 2023. “Opera and Abolitionism in Nineteenth-Century Brazil.” Comunicación presentada en el congreso *5th Transnational Opera Studies Conference*, Lisboa, 6-8 de julio.
- Cardoso, Lino de Almeida. 2011. *O Som Social: música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX)*. São Paulo: edición del autor.
- Elias, Norbert. 1993. *Mozart: Portrait of a Genius*. Cambridge: Polity Press.

**Gabriela Cruz**

ggcruz@umich.edu

<https://orcid.org/0000-0002-4880-9162>

*University of Michigan, Ann Arbor*