IX Simposio de música Iberoamericana: Música escénica en España y Brasil: siglos XVIII al XX

Salamanca, 21-23 octubre 2026

COMITÉ CIENTÍFICO:

José Máximo Leza (Universidad de Salamanca)
Márcio Páscoa (Universidade do Estado do Amazonas)
Alberto Hernández Mateos (Universidad de Salamanca)
Rogério Budasz (University of California. Riverside)
Cristina Roldán (UNED)

SECRETARÍA

Esther Gambi Giménez
Centro de Estudios Brasileños. Universidad de Salamanca. Plaza de San Benito, 1 (Palacio de Maldonado). 37007 Salamanca (España)
Teléfono: + 34 923 29 48 25
Fax: + 34 923 29 45 87
E-mail: egambi@usal.es

Web:
https://musiber.usal.es
http://www.usal.es/cebusal

PROGRAMA

MIÉRCOLES 21 DE OCTUBRE

Centro de Estudios Brasileños

9.00-9:30. Recepción y entrega de acreditaciones
9:30-10:00. Inauguración del IX Simposio y de la Exposición *Teatro Amazonas, de Manaos: concepción de un monumento*

10:00-11:00 **Ponencia inaugural**
Rogério Budasz. Comédias espanholas e óperas italianas em uma colônia portuguesa: entre autenticidade e adaptação

11:00. Descanso
11:30-13:30 **Mesa I**. Comunicaciones. *Mestizajes escénicos en la segunda mitad del XVIII*
Francesco Milella. El salvaje en escena antes de *Il Guarany:* ópera italiana y alteridad americana (1770-1830)
Henar Valle. Recepción y transformación de *Le contadine bizzarre* de Niccolò Piccinni en la Península ibérica (1764-1808).
Nerea Pedraza. Dinámicas de mestizaje dramatúrgico-musical en *El amor al dote* (1798) de Luciano Francisco Comella y Pablo del Moral
Pilar Montoya. Como los Negros vailando ban: *La gitanilla, los negros y los moros*, tonadilla de José Castel

13:30-16:00. Comida

Facultad de Geografía e Historia

16:00-17:00 **Mesa II**. Comunicaciones. *La corte española de los primeros borbones*
Gorka Rubiales. "Una música con voces e instrumentos": contextos y modos de representación de la serenata en la corte de Felipe V (1733-1746)
Sara Erro. Calendario musical cortesano del reinado de Fernando VI y María Bárbara de Braganza (1746-1759)

17:00-17:30. Descanso
17:30-19:00 **Mesa III**. Comunicaciones. *Reinas y músicas en el comienzo del siglo XIX*
Rosana Marreco. Música, exílio e constituição: Pablo Rosquellas no espaço ibero-americano
Ana Lombardía. Mujeres mecenas y compositoras en la esfera pública: María Luisa de Borbón y M.A.C. de Tabary en el Teatro della Pergola (1804)
Judith Ortega. La reina María Isabel de Braganza y su papel en la difusión de la música de Marcos Portugal en la corte madrileña (1816-1818)

Auditorio Fonseca
20:00. **Concierto Trío Cordium**

JUEVES 22 DE OCTUBRE

Centro de Estudios Brasileños

9:30-11:00 **Mesa IV**. Comunicaciones. *Teatro musical en Brasil en el siglo XIX*

Márcio Páscoa. A recepção de *Lucia di Lammermoor* no Brasil (1845-1936): crônicas e imagens

Maria Luiza Garcia. Concertos abolicionistas e legitimação simbólica no Recife: as atuações de Josefina de Senespleda Battaglia e Lucia Avalli no Teatro de Santa Isabel (1881–1883)

Luciane Páscoa. Cantores líricos em trânsito na Amazônia oitocentista: Adele Marchesi Coniglio e Giovanni Badaracco na cena lírica de Manaus

11:00-11:30. Descanso

11:30-13:30 **Mesa V**. Comunicaciones. *Espacios y miradas en el siglo XIX*

Cristina Roldán. Tras la pista de Fígaro: el supuesto estreno en España de *Le nozze di Figaro* de Mozart (1802)

Rodrigo Teodoro. Entre zarzuelas e outras representações: três teatros provisórios para Belo Horizonte (1895-1904)

María Alonso. El Teatro Rossini de los Campos Elíseos de Madrid (1864-1872): música escénica y ocio estival en el Madrid decimonónico

Miguel Ángel Ríos. De la pantorrilla al anillo: mirada voyeurista y respetabilidad en la recepción de Luisa Campos

13:30-16:00. Comida

Facultad de Geografía e Historia

16:00-18:00 **Mesa VI**. Comunicaciones. *Zarzuelas viajeras*

Luciano Botelho. Uma Companhia de Zarzuelas em meio a formação da Indústria Teatral paulistana

Catarina Ribeiro. Uma zarzuela…à portuguesa

Rui Pinto. Paráfrases de zarzuela nos concertos *promenade* da Madeira (1888-1920)

Pablo Sotuyo. Sinfonia amazónica: cinema de animação e subalternidades no Brasil

VIERNES 23 DE OCTUBRE

Centro de Estudios Brasileños

9:30-11:00 **Mesa VII**. Comunicaciones. *Teatro y creación en el siglo XX*

Carmen Noheda. Deseo femenino y represión patriarcal en la *Yerma* de Heitor Villa-Lobos: de Lorca a la escena contemporánea entre Brasil y España

Karen Lisboa / Allison Leão / Luciane Páscoa. Entre ritual e memória: a música como reconstrução simbólica em *Mater Dolorosa II in Memorian,* de Roberto Evangelista

Renata Rolon. O texto teatral contemporâneo: descentramento e reconfiguração de identidades na dramaturgia *Joanna Mina,* de Luciany Aparecida

11:00-11:30. Descanso

11:30-12:15. Presentación del libro *Music and 19th-Century Liberalism in the Ibero-American Atlantic Space,* ed. por Alberto Hernández Mateos, João Silva y Luísa Cymbron (Berghahn Books, 2026), con la participación de los editores y algunos de los autores.

12:15-13:15. Conclusiones del Simposio

13:15-13:30. Clausura

Actividades paralelas:

Centro de Estudios Brasileños. Sala de Exposiciones
Exposición: *Teatro Amazonas de Manaos.* (21 de octubre al 4 de noviembre de 2026)

RESÚMENES COMUNICACIONES

Rogério Budasz: Comédias espanholas e óperas italianas em uma colônia portuguesa: entre autenticidade e adaptação

O teatro espanhol tem uma longa história no Brasil. Desde os dramas e comédias jesuítas do final do século XVI até às dezenas de representações coloniais de algumas das obras mais populares do Século de Ouro, incluindo pelo menos duas comédias espanholas ambientadas no Brasil, essas peças foram musicadas e encenadas por artistas locais, em língua castelhana, até meados do século XVIII. Por volta dessa época, traduções portuguesas dessas obras, criadas no contexto do Teatro de Cordel, passaram a substituir as versões originais de algumas dessas obras. A ópera italiana, no entanto, desde sua introdução no Brasil em 1760, percorreu um caminho inverso, inicialmente com representações na forma de traduções e adaptações—parcialmente acompanhando a prática de adaptações de comédias espanholas—e somente após 1808 sendo as óperas cantadas e recitadas em italiano.

A despeito do tom confiante da síntese acima, o processo de circulação dos géneros dramático-musicais europeus no contexto colonial foi muito mais descontínuo e fragmentado, embora quase sempre tentando acompanhar os desenvolvimentos metropolitanos. Dentre as questões que têm permeado discursos reivindicando ou rejeitando a legitimidade de práticas teatrais periféricas destacamos as seguintes: Que obras seriam mais adequadas para determinadas funções? Sob que condições poderia a demanda por tais espetáculos ser satisfeita no contexto colonial? Deveriam tais representações almejar a propriedade ou naturalidade? Ao ponderar sobre essas questões, esta conferência reflete as incertezas que permeiam um universo de práticas descontinuadas, terminologias mutáveis e hipóteses não confirmadas.

Rogério Budasz é um musicólogo interessado em ópera antiga, instrumentos de corda dedilhada e a circulação atlântica de músicos e repertórios, com interesse especial em intercâmbios e reconfigurações culturais. Sua pesquisa mais recente concentra-se nas experiências de músicos africanos e afrodescendentes e de cantores de ópera italianos no Brasil do século XIX, bem como na convergência dessas trajetórias em apresentações de caráter abolicionista. Publicou quatro livros, dos quais o mais recente, *Opera in the Tropics*, foi lançado pela Oxford University Press em 2019. Teve artigos publicados em periódicos como *Cambridge Opera Journal, Music & Letters*, *Early Music*, *Music & Art*, *Studi Musicali* e *Revista Portuguesa de Musicologia*, entre outros. Atualmente, organiza o *Cambridge Companion to the Music of Brazil* (com Tiago de Oliveira Pinto) e trabalha na revisão e expansão de verbetes sobre o Brasil no *Grove Music Online*. Atuou e gravou com o Quarteto de Violões de Curitiba (1987–1995; LP pela BMG-Ariola em 1991) e com o USC Thornton Early Music Ensemble (1998–2000; sob a direção de James Tyler). Como diretor e integrante do Ensemble Banza (2002–2008), realizou turnês por 21 estados brasileiros e gravou o CD independente *Música no Tempo de Gregório de Mattos*, posteriormente lançado pela Naxos sob o título *Iberian and African-Brazilian Music of the 17th Century* (Naxos 8.557969, 2006).

Francesco Milella: El salvaje en escena antes de *Il Guarany:* ópera italiana y alteridad americana (1770-1830)

Il Guarany de Carlos Antonio Gomes (Milán, 1870), ocupa una posición canónica en el imaginario musicológico: las circunstancias de su composición y estreno, su éxito inmediato y las dinámicas imperialistas que rodearon su recepción decimonónica le siguen otorgando un lugar central en el debate operístico sobre poder discursivo, alteridad e identidad entre Europa y América Latina. Sin embargo, esta centralidad se ha consolidado a expensas de otros repertorios que, pese a abordar temáticas y cuestiones afines, permanecen al margen del debate académico. Se trata de un corpus de óperas italianas compuestas entre 1770 y 1830: *L'Americano,* de Niccolò Piccinni, con libreto de Angelo Lungi (Roma, 1772); *La bella selvaggia,* de Giacomo Tritto, ópera semiseria basada en la tragicomedia homónima de Carlo Goldoni (Roma, Teatro Valle, 1788); *I selvaggi,* de Giovanni Liverati, con libreto de Giuseppe Caravita (Londres, King's Theatre, 1816); y *La selvaggia nel Messico*, de Giuseppe Nicolini, con libreto de Michelangelo Prunetti (Bolonia, Teatro Comunale, 1803), entre otras. A pesar del renombre de sus compositores y libretistas —y, en algunos casos, de un éxito considerable—, su estatuto musical y musicológico sigue siendo incierto. Compuestas en plena Edad de las Revoluciones, un período de profunda inestabilidad política y transición epistemológica, se las considera carentes de las tensiones culturales y epistemológicas que el canon postcolonial ha identificado —o construido— en la ópera de Gomes y, más en general, en las óperas «exóticas» u «orientalistas» de la época. Para Ralph Locke, por ejemplo, este corpus —en el que incluye las óperas dedicadas a Moctezuma y a Cortés, figuras no salvajes, pero sí bárbaras— representa una paradoja *(conundrum)* dentro del canon exotista de la crítica postcolonial.

Partiendo de este estado de la cuestión, la presente comunicación no propone recuperar este corpus del olvido, sino observarlo y contextualizarlo a partir de las cuestiones culturales y epistemológicas que sus libretos y partituras plantean. Tomando como caso de estudio *L'Americano* y *La bella selvaggia,* este trabajo reconstruye el diálogo entre sus libretos, sus fuentes literarias y el debate filosófico y científico en torno a la figura del salvaje. El objetivo es comprender cómo, en la transición epistemológica de la Edad de las Revoluciones, las sociedades europeas emplearon la figura del salvaje americano para redefinir su relación con el espacio atlántico y sus transformaciones. A diferencia de Oriente, América representaba en el siglo XVIII —de norte a sur— una realidad exótica, pero ya dominada y parcialmente civilizada por el proceso histórico de la Conquista: no constituía una amenaza que conjurar, sino un proyecto que observar y estudiar para seguir controlando. Lejos, pues, de constituir una paradoja (Locke, 2015) o un proceso de dominación discursiva del otro (Said, 1992), esta comunicación propone entender la representación operística del salvaje americano en las óperas italianas compuestas entre 1770 y 1830 como una apropiación especulativa de la alteridad indígena latinoamericana: un espejo de la propia identidad europea al que aferrarse en un espacio atlántico en transición, una superficie de proyección antes que un objeto de gobierno.

Francesco Milella González Luna es Profesor Ayudante Doctor en la Universidad Complutense de Madrid. Su investigación aborda las redes musicales atlánticas entre 1750 y 1830, centradas en las transferencias operísticas entre México y Europa. Fue investigador doctoral en la Universidad de Cambridge (2022), con un proyecto sobre

Manuel García en México (1826-1828), y becario postdoctoral del Irish Research Council en University College Dublin (2023). Ha publicado con Cambridge University Press, Routledge, University of California Press, Ricordi y Hollitzer. Su investigación recibió el IMS Outstanding Dissertation Award (2024) y el Primer premio en los Otto Mayer-Serra Awards (2023).

Henar Valle: Recepción y transformación de *Le contadine bizzarre* de Niccolò Piccinni en la Península ibérica (1764-1808).

Estrenada en Venecia en 1763, *Le contadine bizzarre,* con música Niccolò Piccinni y libreto de Giuseppe Petrosellini, constituye un caso significativo para el estudio de la circulación transnacional de la ópera italiana en la Europa del último tercio del siglo XVIII. La presente comunicación analiza la recepción de esta obra en la península ibérica a través de las diversas versiones, traducciones y adaptaciones documentadas en España y Portugal entre 1764 y 1808. El recorrido peninsular de la obra comienza con una representación en Barcelona en 1764, para la cual se imprimió un libreto bilingüe italiano-español. Al año siguiente se documenta una producción en Lisboa acompañada de la publicación de un libreto bilingüe italiano-portugués. Posteriormente, en 1771, tiene lugar una nueva producción en Barcelona, de la que se conserva únicamente el libreto impreso en italiano. En Portugal, la circulación de la obra continuará en las décadas siguientes, como queda reflejado en un libreto manuscrito en portugués –datado en 1789– y con una representación de 1808 bajo el título *La contadina bizzarra.* Paralelamente, en Madrid se desarrolló una tradición autónoma mediante la adaptación zarzuelística titulada *Las labradoras astutas* –con libreto de Ramón de la Cruz– de la cual se han documentado cuatro producciones en 1773, 1775, 1776 y 1778. Las fuentes asociadas conservadas son fragmentarias y, por tanto, no permiten reconstruir de manera completa estos sucesivos procesos de transformación. A estas cuatro "Labradoras" se sumaría una representación sevillana en 1776, de la que, hasta donde se conoce, no se ha conservado documentación.

A partir del análisis comparado de los libretos, de las fuentes musicales conservadas y de la documentación teatral disponible, esta investigación examina los mecanismos de apropiación y transformación de la obra en los distintos contextos ibéricos. Se presta especial atención a las modificaciones introducidas en cada versión, entre ellas la supresión, sustitución e inserción de arias, la incorporación de arie di baule y la presencia de números procedentes tanto de otras obras del propio Piccinni como de compositores y libretistas diversos. Un aspecto llamativo es el tratamiento del personaje de Livietta, presente en las adaptaciones madrileñas pero eliminado en las producciones de Barcelona y Lisboa. El estudio muestra que dicha supresión no responde a una solución única, sino que genera estrategias dramatúrgicas diferenciadas en cada contexto para redistribuir funciones musicales y escénicas. Asimismo, las transformaciones observadas en las versiones madrileñas parecen estar estrechamente vinculadas a los cambios de intérpretes documentados entre las distintas reposiciones. En numerosos casos, la sustitución de arias puede relacionarse con la incorporación de nuevos cantantes, para quienes se introdujeron piezas destinadas a la exhibición de habilidades técnicas específicas. El análisis musical de las arias incorporadas revela un incremento o modificación de las exigencias vocales, lo que permite entender estas intervenciones como parte de un proceso de adaptación a las

características y capacidades de las compañías implicadas. El estudio propone un acercamiento a las diferentes formas de recepción de la ópera italiana en la península ibérica, considerando la coexistencia de representaciones en lengua original, traducciones bilingües y adaptaciones vernáculas. A través del caso de *Le contadine bizzarre* se pone de manifiesto cómo una misma obra podía adquirir configuraciones muy distintas, revelando la naturaleza dinámica y flexible del repertorio del teatro musical dieciochesco.

Henar Valle
Henar Valle es graduada en Musicología por el Conservatorio Superior de Castilla y León (COSCYL) y en Estudios Italianos por la Universidad de Salamanca. Actualmente cursa el Máster en Teoría de la Literatura y Teoría de la Literatura Comparada en la Universidad de Salamanca. Investigadora en formación y oboísta, sus líneas de investigación se centran en la recepción y circulación del teatro musical italiano en la España de la segunda mitad del siglo XVIII, con especial atención a los procesos de traducción, adaptación y transformación cultural entre Italia y la Península Ibérica. Sus intereses abarcan asimismo la edición musical, la ópera italiana y el teatro italiano contemporáneo.

Nerea Pedraza: Dinámicas de mestizaje dramatúrgico-musical en *El amor al dote* (1798) de Luciano Francisco Comella y Pablo del Moral

Durante el siglo XVIII, la ópera italiana se consolidó como uno de los principales referentes de la cultura musical europea, favorecida por una extensa red de teatros, compañías e intercambios que impulsaron su circulación por todo el continente. España, con una sólida tradición dramática propia, participó activamente en este proceso mediante la adaptación de modelos procedentes de Italia. En este contexto se sitúa *El amor al dote* (1798), fruto de la colaboración entre el dramaturgo Luciano Francisco Comella y el compositor Pablo del Moral. Su estudio permite reconstruir una compleja genealogía de versiones que remite a *L'ultima che si perde è la speranza*, con música de Marcello da Capua (Bernardini), y a *Gli amanti della dote*, de Silvestro Palma. La obra madrileña no deriva directamente de ninguna de estas producciones, sino de un título estrenado en Madrid en 1795, el cual integraba elementos de ambas.

El análisis de *El amor al dote* permite identificar los procedimientos literarios y musicales a través de los cuales estas fuentes fueron adaptadas al contexto español. En el plano dramatúrgico, Comella reformuló la trama y los personajes, incorporando tipos reconocibles para el público local y reforzando valores afines a la sensibilidad ilustrada a través de un marcado componente costumbrista. En el plano musical, Pablo del Moral conservó parte de los números heredados de las fuentes italianas, pero los combinó con nuevas composiciones destinadas al lucimiento de los intérpretes locales y adaptadas a las expectativas de los coliseos madrileños. Este proceso pone de manifiesto la capacidad de los autores españoles de finales del Setecientos para asimilar modelos europeos y adecuarlos a su propia realidad escénica. El resultado fue una obra híbrida que adquirió una identidad propia, plenamente integrada en el panorama teatral de la Ilustración española.

Nerea Pedraza es graduada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Salamanca. Investigadora en formación, sus principales líneas de interés se centran en el

estudio del teatro lírico español del siglo XVIII, con especial atención a los procesos de mestizaje y transferencia cultural.

Pilar Montoya: Como los Negros vailando ban: *La gitanilla, los negros y los moros*, tonadilla de José Castel

La presencia de bailes no europeos y en concreto procedentes de la cultura afroamericana es una constante en la producción vocal española de los siglos XVII y XVIII. El guineo, cumbé, paracumbé o zarambeque, entre otros, fueron interpretados tanto en el ámbito religioso como por nuestros cómicos sobre las tablas de los escenarios. Esta comunicación pone su foco en una tonadilla a solo de José Castel titulada *La gitanilla, los negros y los moros*, fechada en 1776. De la pieza, ubicada en la Biblioteca Histórica de Madrid con las signaturas Mus 82-16 y Tea 221-62, conservamos el libreto, la partitura general y las partes de orquesta, lo que permite abordar su estudio literario-musical de manera razonablemente satisfactoria. Sin embargo, para su posible interpretación y puesta en escena, el problema a tratar es la recreación de los bailes citados en la obra. ¿Con qué herramientas contamos para afrontar este reto?

En primer lugar, se procederá, junto con la transcripción de la partitura y el texto, a la consulta de diccionarios históricos como el de Covarrubias o Autoridades y de las fuentes musicales, coreográficas y teatrales más representativas. Dichas fuentes, aun siendo de incuestionable valor, no bastan para la tarea de recreación pues los bailes objeto de estudio no son descritos detalladamente en los tratados coreográficos académicos por ser censurados por sus autores, los maestros de danza. Por todo ello, se impone complementar el trabajo de reconstrucción con documentos iconográficos y teatrales junto con estudios musicológicos de referencia sobre el folklore americano o la música y bailes preflamencos cuyas raíces se remontan a mediados del siglo XVIII y con las que quizás existan interesantes vínculos a considerar.

Pilar Montoya se formó en el Conservatorio Superior de Música de Aragón y la Schola Cantorum Basiliensis, es clavecinista, organista y bailarina histórica. Primer Premio de Clavicémbalo en París, licenciada en Dirección de Orquesta por la Royal School of Music de Londres, desarrolla una intensa actividad concertística internacional. Catedrática de clave en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca. Directora de la compañía Los Comediantes del Arte, profesora de Máster en la Universidad de Salamanca y Autónoma de Madrid, autora de artículos sobre danza barroca española, actualmente trabaja en su Tesis Doctoral sobre la danza teatral bajo el reinado de Felipe V.

Gorka Rubiales: "Una música con voces e instrumentos": contextos y modos de representación de la serenata en la corte de Felipe V (1733-1746)

La historiografía sobre la música escénica del siglo XVIII ha tendido a definir la serenata por oposición a la ópera: género de menores dimensiones, menor coste de producción y menor exigencia escenográfica. Esta caracterización lo define negativamente, por carencia, no por sus rasgos constitutivos. El presente trabajo propone una lectura alternativa: la serenata cortesana no es un teatro incompleto ni un concierto elevado, sino una forma escénica con convenciones propias de representación, cuya especificidad no ha sido estudiada de forma sistemática en el ámbito de la corte borbónica española. El trabajo examina las condiciones materiales, dramatúrgicas y escénicas en las que se representaron las serenatas en la corte

de Felipe V entre 1733 y 1746, a partir de tres tipos de evidencia convergentes: documentación epistolar inédita de Farinelli, el análisis del corpus de libretos conservados y el estudio de su dramaturgia interna. Los resultados muestran que los dos dispositivos de representación documentados —el aparato semi-teatral del Salón de Reinos del Buen Retiro y la intimidad de la antecámara privada, descritos por el propio Farinelli en la misma semana de octubre de 1739— no son excepciones sino expresiones de una plasticidad estructural del género. El corpus de libretos confirma este extremo: la distinción sistemática entre obras *da cantarsi* y *da rappresentarsi*, y la ausencia mayoritaria de divisiones en escenas e indicaciones escenográficas, revelan una dramaturgia de carácter paratáctico en la que los personajes alegóricos argumentan y celebran sin requerir desplazamiento espacial ni acción dramática. La conclusión obliga a revisar los criterios con los que definimos "teatro musical" en el siglo XVIII: la serenata cortesana borbónica demuestra que la teatralidad no requiere acción para ser eficaz, y que la distinción entre concierto y representación es gradual, articulada por convenciones específicas de la fiesta del Antiguo Régimen.

Gorka Rubiales Zabarte es musicólogo, doctor por la Universidad Complutense de Madrid (2021) con una tesis sobre los géneros dramáticos de formato breve en la corte de Felipe V. Actualmente dirige la Mediateka de Musikene (Centro Superior de Música del País Vasco). Ha participado en el proyecto europeo ERC DIDONE y en varios proyectos I+D sobre música escénica del siglo XVIII. Es miembro del proyecto TraMusE y ha publicado en revistas y editoriales internacionales. Sus líneas de investigación incluyen la música escénica del XVIII, la iconografía musical y la documentación musicológica.

Sara Erro: Calendario musical cortesano del reinado de Fernando VI y María Bárbara de Braganza (1746-1759)

Durante el reinado de Fernando VI y María Bárbara de Braganza la música tuvo un gran protagonismo. En los palacios del Buen Retiro, Aranjuez y El Escorial se sucedían constantemente las veladas musicales. Fueron varios los elementos que confluyeron para que se desarrollara tan intensa actividad musical. La figura de la reina María Bárbara de Braganza es fundamental para comprender la importancia musical en la corte. Su gran conocimiento y pasión por la música impulsó la música escénica tanto en la magnificencia del Real Teatro como en las íntimas veladas de la Real Cámara. Junto a la reina destacó la presencia de Carlo Broschi, Farinelli, quien asumió la dirección de las óperas y serenatas que se representaron en el teatro del Coliseo del Buen Retiro y en Aranjuez. Los encargos de las nuevas producciones del Real Teatro se decidían en la Real Cámara, junto a los monarcas. En la cámara las veladas discurrían con la reina cantando sus arias favoritas, acompañada por los mejores músicos.

A través de la propuesta de un calendario musical basado en una selección representativa de varios años del reinado se detallará cómo discurrió la vida musical en palacio y se mostrará la importancia y frecuencia de la música escénica desarrollada tanto en el Real Teatro como en la Real Cámara. Se explicará la diversidad y procedencia de las fuentes utilizadas para confeccionar el calendario musical. La heterogeneidad de las fuentes permitirá conocer, desde una perspectiva global, la frecuencia e importancia de la música cortesana en un reinado en el que la música constituyó un sello de identidad.

Sara Erro realiza sus estudios de clave en el conservatorio de San Sebastián, el Conservatorio de Barcelona, el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam y en la Universität Mozarteum de Salzburgo. Colabora regularmente con diferentes agrupaciones de música de cámara, con la ONE, la RTVE, Orquesta Ciudad de Granada u Orquesta Sinfónica de Galicia. Obtiene el 2º premio en el IX Concurso Internacional de Música de Cámara con instrumentos originales "Premio Bonporti" en Rovereto, Italia. Ha ofrecido conciertos en varios festivales nacionales e internacionales como el festival de música antigua de Varsovia, Cracovia, Festival Pablo Casals de Puerto Rico, Skupina Festival en Brezice (Eslovenia), Festival Toscano di Musica Antica en Pisa, etc. Ha grabado para Catalunya Música y para Radio Nacional de España. Ha publicado para la revista Reales Sitios de Patrimonio Nacional y para SEdeM. En noviembre de 2023 defendió en la UCM su tesis doctoral "La música en la Real Cámara durante el reinado de Fernando VI y María Bárbara de Braganza (1746-1759)". Es catedrática de clave en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Rosana Marreco: Música, exílio e constituição: Pablo Rosquellas no espaço ibero-americano

A historiografia da ópera no Brasil após a transferência da corte portuguesa tem, de forma compreensível, privilegiado a atuação de artistas portugueses e italianos vinculados ao eixo lisboeta. Esse enfoque reflete tanto a centralidade política e cultural de Lisboa quanto a forte presença desses grupos na organização inicial da vida operística no país. No entanto, essa ênfase acaba por deixar em segundo plano a participação de músicos espanhóis, cuja atuação, embora menos explorada, foi igualmente significativa. Neste contexto, a presença de figuras como José Zapata y Amat e Pablo Rosquellas revela uma dimensão ainda pouco considerada na configuração do panorama operístico sul-americano. Se Amat tem recebido alguma atenção na literatura, Rosquellas permanece relativamente negligenciado, sendo frequentemente lembrado apenas por sua participação na primeira apresentação de *Don Giovanni* fora da Europa. Este trabalho propõe, portanto, um olhar mais atento à trajetória de Rosquellas, buscando compreender sua atuação para além desse episódio específico. A partir de fontes primárias e secundárias, reconstrói-se seu percurso desde sua Madrid natal, passando por centros como Gênova, Paris e Londres, até sua inserção no contexto sul-americano. Violinista, compositor, cantor e empresário, Rosquellas desempenhou um papel multifacetado como mediador na circulação transatlântica de repertórios e práticas musicais, articulando redes que conectavam diferentes espaços culturais. Sua trajetória, estreitamente vinculada aos contextos políticos de seu tempo, evidencia também o entrelaçamento entre música e história. Seu apoio aos ideais constitucionais e sua presença em momentos-chave de transformação política permitem compreender a ópera não apenas como um fenômeno artístico, mas como um instrumento cultural ativo nos processos de construção nacional.

Rosana Marreco Orsini Brescia é licenciada em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais, mestre em canto lírico pela Manhattan School of Music de Nova Iorque e pós-graduada em canto pela Royal Academy of Music de Londres. Doutorou-se em História Moderna e Contemporânea pela Université Sorbonne – Paris IV e em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa. Foi investigadora principal do projeto AVEMUS, financiado pela FCT, e investigadora visitante na Universidad de Salamanca no âmbito do programa FCT Mobility. Desenvolve investigação nas áreas da ópera, da música luso-brasileira e da história dos espetáculos musicais dos séculos XVIII e XIX.

Ana Lombardía: Mujeres mecenas y compositoras en la esfera pública: María Luisa de Borbón y M.A.C. de Tabary en el Teatro della Pergola (1804)

María Luisa de Borbón (1782-1824), infanta de España, reina de Etruria y duquesa de Lucca, desarrolló una intensa actividad como mecenas de las artes visuales, la literatura y la música. Su colección musical, que superó los 2100 volúmenes y se conserva en gran medida en el Fondo Borbone de la Biblioteca Palatina de Parma, es una de las más grandes reunidas por una mujer en la Europa de su tiempo, y constituye una fuente excepcional para el estudio del mecenazgo musical femenino en el período napoleónico. Entre las obras de esta colección se encuentran composiciones de siete mujeres compositoras, cinco de ellas desconocidas hasta ahora. El caso más llamativo, y el único vinculado a la esfera pública del teatro, es el de M.A.C. de Tabary, compositora probablemente francesa activa en Florencia durante el Reino de Etruria (1801-1807). En 1804, la reina regente obsequió a "Madama de Tabary" con un pianoforte de lujo como compensación por la dedicatoria de una partitura. Se trataba probablemente de la cantata *Numa Pompilio alla grotta d'Egeria,* estrenada ese mismo año en el Teatro della Pergola de Florencia, con libreto del poeta florentino Francesco Gonnella y el tenor Giacomo David en el papel protagonista. La colección de la reina regente conserva también una ópera seria en dos actos de la misma compositora, *Sesostri*, cuyas copias manuscritas se han localizado también en archivos de Múnich y Karlsruhe, lo que evidencia una circulación transnacional insólita para una mujer compositora del período.

Esta comunicación examina el mecenazgo de María Luisa de Borbón como mecanismo de legitimación y visibilización pública de Tabary, analizando tres dimensiones interrelacionadas. En primer lugar, se examina este caso de "matronazgo" o mecenazgo femenino en favor de una mujer compositora, el cual posibilitó su estreno en el principal teatro de ópera de Florencia y la consiguiente repercusión pública. En segundo lugar, se analiza la dimensión política del argumento de la cantata: la ninfa Egeria instruyendo al rey Numa Pompilio es una representación simbólica del gobierno femenino ilustrado, en una tradición que va desde la *Liberazione di Ruggiero* de Francesca Caccini (Florencia, 1625) hasta *Talestri* de Maria Antonia Walpurgis (1760). En tercer lugar, se estudian las redes de distribución de las copias manuscritas de las obras de Tabary, producidas en la copistería florentina Chiari y difundidas entre coleccionistas de las élites napoleónicas como Eugène de Beauharnais o teatros alemanes como el de Karslruhe, lo cual evidencia cómo el aval de una reina regente podía proyectar una obra más allá del ámbito cortesano o local. Este caso de estudio amplía el conocimiento existente sobre la producción y circulación de música escénica en el espacio ibérico-europeo. Además, evidencia el papel de mujeres de la Casa de Borbón, incluso de la rama española, como agentes culturales activas en Italia. En el periodo napoleónico, los casos conocidos de mujeres libretistas, compositoras de ópera y mecenas activas en el sur de Europa son cada vez más numerosos, revelando cómo las mujeres de la época ocuparon el espacio público cuando tuvieron la oportunidad de hacerlo. Esto, además, entra en diálogo con los estudios más recientes sobre "queenship" y "matronazgo" musical.

Ana Lombardía es Profesora Titular de Musicología en la Universidad de Salamanca, especializada en música instrumental del largo siglo XVIII, atendiendo a los intercambios entre España e Italia y la actividad musical de las mujeres. Fue investigadora posdoctoral en Harvard University (Villa I Tatti), la Real Academia de España en Roma y el Instituto

Complutense de Ciencias Musicales, para el que ha realizado tres ediciones críticas de música. Ha publicado más de veinte estudios académicos, mayoritariamente en revistas y editoriales internacionales como Eighteenth-Century Music, Diagonal o Peter Lang. Ha participado en diez proyectos de I+D y obtenido tres premios internacionales de musicología: Ruspoli 2012, Otto Mayer-Serra 2017 y SEDEM 2025. Publicaciones en https://usal.academia.edu/AnaLombardia

Judith Ortega: La reina María Isabel de Braganza y su papel en la difusión de la música de Marcos Portugal en la corte madrileña (1816-1818)

Esta comunicación analiza la contribución de la reina María Isabel de Braganza (1797-1818) a la difusión de la música de Marcos António Portugal (1762-1830) en la corte madrileña entre 1816 y 1818, con especial atención al repertorio escénico. Conocida por su mecenazgo artístico y por su decisiva implicación en la creación del Museo del Prado, desempeñó asimismo una relevante función como agente cultural en el ámbito musical, favoreciendo la circulación en España de repertorios vinculados a su formación y experiencia cortesana portuguesa. María Isabel recibió una esmerada educación musical en la que tuvo un papel destacado Marcos Portugal, principal compositor de la corte lusa durante las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX, y quien acompañó a la familia real en su exilio brasileño. Tras su llegada a Madrid en septiembre de 1816, la reina continuó practicando música como cantante e intérprete de tecla bajo la orientación de músicos de la Real Cámara —entre ellos Carlos Marinelli y Francesco Federici—, encargados de preparar los repertorios para las academias musicales. Dicho repertorio estaba formado mayoritariamente por números sueltos de ópera y piezas de tecla.

La investigación se basa en el estudio de las fuentes musicales conservadas de Marcos Portugal en archivos madrileños, así como en el examen de las cuentas de copia de música de la Real Cámara y de la documentación administrativa del Archivo General de Palacio. A partir de ello, esta comunicación se propone determinar el papel de la reina como agente en la difusión de la música de Marcos Portugal en la corte española de comienzos del siglo XIX, que fue muy notable, y hasta ahora apenas conocida.

Judith Ortega es profesora Titular de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1998 hasta 2019 ha sido investigadora en el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). Ha desarrollado una amplia trayectoria investigadora centrada en la música española del siglo XVIII e inicios del XIX en el ámbito de la corte y la nobleza, y se ha interesado también en la música escénica de este periodo. Cuenta con una amplia experiencia en tareas de divulgación y transferencia sobre todo en proyectos de recuperación de repertorio histórico y su difusión en conciertos y grabaciones discográficas.

Marcio Páscoa: A recepção de *Lucia di Lammermoor* no Brasil (1845-1936): crônicas e imagens

A ópera *Lucia di Lammermoor,* com música de Gaetano Donizetti (1797-1868) estreou-se em Nápoles, em 1835, vindo a gozar de grande predileção entre os diletantes do gênero, por motivos vários. O libreto da obra, por Salvatore Cammarano (1801-1852), se baseia na representativa obra da literatura gótica inglesa, Bride of Lammermoor (1819), de Walter Scott (1771-1832). A ópera teve repercussão significativa fora da Itália, sendo inclusive convertida em francês (1839). A estreia no Brasil aconteceu em 20 de novembro de 1845, com a soprano Marietta Marinangeli no papel principal, ao lado do esposo, Giuseppe Marinangeli, tenor e empresário da temporada lírica 1845/1846. Com o passar do tempo, *Lucia di Lammermoor* se manteve na programação de companhias e teatros, ampliando geograficamente sua estreia pelo país, por mais de 15 cidades ao longo do século XIX, vencendo o estigma temporal que abateu quase todas as demais óperas escritas por Donizetti e os demais autores de sua geração, fazendo que alcançasse as primeiras décadas do século XX. Para entender como os públicos e, sobretudo os cronistas e críticos da imprensa periodística receberam esta ópera ao longo de quase um século, foi necessário reconhecer as características majoritárias dos textos escritos pelos periódicos das cidades por onde a ópera foi apresentada, assim como verificar a sua frequência e observar o contexto em que se inseriram; para além das citadas, a ópera foi estreada no século XIX em Belém, Manaus, Porto Alegre, Curitiba, Fortaleza, Campinas, Petrópolis, Ouro Preto e Juiz de Fora. As etapas de circulação também foram distintas. Num primeiro momento, após as estreias no Nordeste, a ópera foi vista quase que exclusivamente apenas no Rio de Janeiro durante 24 temporadas. Numa segunda etapa, a partir de 1882 a ópera ganhou grande dispersão e foi vista simultaneamente em diversas cidades, realizada por artistas diferentes. Nessa etapa, a ópera parece ter se firmado no gosto público por todo o país. A prova de sua popularidade foi o surgimento de paródias teatrais e de elementos de consumo cotidiano com nomes alusivos, desde indumentária até cavalos de corrida. A terceira etapa de sua permanência pelo Brasil se deu a partir da década de 1890 quando foi desempenhada também por companhias de operetas e gênero misto e sua grande popularidade a emparelhou com *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*, sendo ouvida em matinês e sessões duplas. No ano de 1893, em especial, ela foi ouvida por ao menos 7 cantoras diferentes pelo país. A sua etapa final de desenvolvimento dentro do sistema de companhias viajantes foi a partir de 1910, quando a ópera passou a ser montada exclusivamente em quatro capitais. Nessa etapa, foi envergada por algumas das maiores intérpretes da história da ópera, que a viam como um cavalo de batalha, ou por eventuais talentos líricos locais que buscavam se firmar no meio profissional cada vez mais seleto. Neste período, sua popularidade foi de tal ordem que, a despeito do tema, ela era interpretada por companhias infantis/juvenis. Nesse momento, Lucia di Lammermoor já pertencia a um corpus canônico do repertório lírico.

Márcio Páscoa é Professor Associado da Universidade do Estado do Amazonas, Doutor em Ciências Musicais, com pós-doutorado em Música, integra o Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da UEA (CAPES 5), é colaborador no PPG de Música da Unicamp (CAPES 7) e da Universidade Nova de Lisboa.

Maria Luiza Garcia: Concertos abolicionistas e legitimação simbólica no Recife: as atuações de Josefina de Senespleda Battaglia e Lucia Avalli no Teatro de Santa Isabel (1881–1883)

A presente comunicação propõe uma análise comparativa de dois concertos realizados no Teatro de Santa Isabel, no Recife, em 12 de julho de 1881 e em 18 de outubro de 1883, em prol da causa abolicionista pernambucana. Os eventos, protagonizados, respectivamente, pelas cantoras líricas Giuseppina de Senespleda Battaglia (1853–1902) e Lucia Avalli (18??–?), são aqui compreendidos como manifestações artísticas inseridas em momentos distintos do movimento abolicionista local, refletindo suas dinâmicas, estratégias de legitimação e formas de publicização. A partir de fontes hemerográficas, investiga-se como a celebridade dessas cantoras contribuiu para reforçar a legitimidade da causa antiescravista. O concerto de 1881, protagonizado por Senespleda, causou impacto mais pioneiro e mobilizador, enquanto o de 1883, com Lucia Avalli, insere-se em um contexto no qual o engajamento artístico já se encontrava mais naturalizado no discurso público. Ao abordar essas cantoras enquanto mulheres e figuras públicas, o estudo destaca o papel feminino na difusão de ideias abolicionistas, bem como a centralidade do teatro como espaço de circulação política e cultural. Por fim, o trabalho sugere que tais iniciativas filantrópicas, embora reforcem a causa, também revelam ambiguidades, como traços de paternalismo e mediações simbólicas próprias das práticas de engajamento artístico do período.

Maria Luiza Garcia Caldas iniciou sua formação musical em João Pessoa/PB, onde concluiu, em 2021, o bacharelado em Música (violino) pela Universidade Federal da Paraíba. Em Portugal, direcionou seus estudos para a musicologia, concluindo, em 2024, o mestrado em Ciências Musicais Históricas pela Universidade NOVA de Lisboa. Sua dissertação resultou da participação no projeto AveMus, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Atualmente, é doutoranda em Ciências Musicais Históricas na mesma universidade, desenvolvendo pesquisa sobre o papel de cantoras líricas no movimento abolicionista do Norte e Nordeste do Brasil durante a década de 1880.

Luciane Páscoa: Cantores líricos em trânsito na Amazônia oitocentista: Adele Marchesi Coniglio e Giovanni Badaracco na cena lírica de Manaus

Este estudo é decorrente de um projeto de pesquisa que procurou investigar imagens e narrativas de artistas em trânsito na Amazônia oitocentista, sobretudo nas cidades de Belém e Manaus, que receberam um intenso fluxo migratório de estrangeiros e brasileiros de outros estados, cuja dinâmica impulsionou a efervescência do teatro musical entre os anos de 1880 e 1910. A pesquisa realizada pelo musicólogo Márcio Páscoa (2000, 2006, 2009), indica a circulação de aproximadamente vinte companhias líricas em Belém e dez em Manaus no período. Restou desta época uma documentação iconográfica que reúne informações sobre os artistas, a vida musical, a estética e os elementos cênicos utilizados para os espetáculos de ópera e opereta. Este corpus iconográfico, reunido virtualmente, porém disperso em sua materialidade, ao mesmo tempo em que cristalizou as informações visuais sobre uma atividade artístico-musical, revelou elementos da estética da fotografia oitocentista, principalmente àquela produzida em estúdios com direção de arte e com fins de divulgação profissional. Desse modo, o objetivo é refletir sobre os aspectos sociais e criativos nas narrativas da linguagem visual e do texto crítico, além de analisar a repercussão da fotografia de gabinete na cultura visual da estética oitocentista. A metodologia compreende a pesquisa em fontes primárias, o inventário de fontes imagéticas e textuais, e a recuperação da crítica musical em periódicos da época. Como objetos de

análise, foram selecionados registros visuais da soprano Adele Marchesi Coniglio (1875–1949) e do tenor Giovanni Badaracco (1865–1940). De Coniglio, analisam-se fotografias de 1897, realizadas por Arturo Luciani em Manaus, e de 1898, por Francesco de Rubeis em Ferrara (Tebaldi, 1979), confrontando-as com a recepção crítica que a artista obteve na capital amazonense. De Badaracco, examina-se uma *carte-de-visite* de 1901, utilizada como convite para a comunidade italiana em Manaus, antes da estreia da Companhia Lyrica Italiana no Teatro Amazonas, bem como registros fotográficos de Theodore Marceau e Charles Alisky realizados na Califórnia em 1899, e que tiveram ampla divulgação. Com a participação dos artistas em trânsito e residentes na cidade, evidencia-se aqui a circulação de obras e produtos culturais em um ambiente que se pretendia cosmopolita, apesar do isolamento geográfico. De fato, um artista, ao se colocar em trânsito, coloca em movimento suas ideias, suas visões de mundo e sua poética (Castelnuovo, 2006). Para a fundamentação teórica e metodológica, foram utilizados os estudos de Erwin Panofsky (2014), Annateresa Fabris (1993), Susan Sontag (2004), Páscoa (2000), dentre outros.

Luciane Viana Barros Páscoa possui Pós-Doutorado em Música – Iconografia Musical (Unicamp) e Doutorado em História Cultural (Universidade do Porto). É mestre em História (PUC-SP) e graduada em Artes Plásticas e Música (UNESP). É professora associada da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), vinculada ao curso de Música e ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes. Atua como pesquisadora no Laboratório de Musicologia e História Cultural e lidera o grupo de pesquisa Investigação sobre Memória Cultural em Artes e Literatura/MemoCult. É autora das obras Artes Plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada (Valer, 2011) e Álvaro Páscoa: o golpe fundo (Edua, 2012). É co-organizadora de Poéticas da Arte Moderna e Contemporânea (Nepam, 2024).

Cristina Roldán: Tras la pista de Fígaro: el supuesto estreno en España de *Le nozze di Figaro* de Mozart (1802)

El 20 de mayo de 1802 se representó en el Teatro de los Caños del Peral de Madrid una ópera bufa en cuatro actos anunciada en la prensa como *El casamiento de Figaró* (sic) y documentada también como *El matrimonio de Figaró* (sic). Desde el siglo XIX, buena parte de la historiografía musical española ha identificado esta producción como una traducción castellana de *Le nozze di Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart, sobre libreto de Lorenzo Da Ponte, otorgándole así un lugar destacado en la recepción temprana de Mozart en España, pocos años después del estreno de *Così fan tutte* en Barcelona. Sin embargo, el examen de la documentación administrativa, la prensa madrileña y los libretos conservados invita, cuando menos, a revisar los fundamentos de esa identificación. A partir de estos materiales, la comunicación reconstruye las circunstancias en que se preparó y representó aquel Fígaro madrileño, con el fin de valorar hasta qué punto puede considerarse efectivamente una de las primeras representaciones de una ópera de Mozart en España. El trabajo propone, así, una aproximación crítica a un título significativo para entender la circulación y la recepción temprana del repertorio mozartiano en la escena española de comienzos del siglo XIX.

Cristina Roldán es Profesora Ayudante Doctora en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Doctora en la especialidad de Música y Artes Escénicas del Programa de Doctorado en

Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura de la Universidad Autónoma de Madrid. Sus líneas de investigación se centran en el teatro musical español de los siglos XVIII y XIX, la prensa y las relaciones entre literatura, música y escena. Forma parte del Centro de Investigación en Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED y de la Comisión de Música y Prensa de la Sociedad Española de Musicología. Colabora asimismo con distintas instituciones como la Fundación Juan March, la ORCAM, el Teatro Real o Radio Clásica en espacios de divulgación musical.

Rodrigo Teodoro: Entre zarzuelas e outras representações: três teatros provisórios para Belo Horizonte (1895-1904)

Inaugurada em 12 de dezembro de 1897, Belo Horizonte, a nova capital de Minas Gerais, constituiu um ambicioso projeto de modernização urbana, exigindo, durante os seus primeiros anos, a instalação de novos espaços que promovessem a dinamização social e cultural da cidade. Entre 1895, ainda durante o período de construção da capital, quando a área era conhecida como Arraial do Curral del Rei, e 1904, já consolidada a nova ordem republicana, três teatros provisórios contribuíram para essa dinamização: o Theatro Provisório, inaugurado em setembro de 1895, onde actuou a companhia de zarzuelas do espanhol Félix Amurrio, mas com um curto período de atividade, sendo demolido em 1897; O *T*heatro Avenida do Commercio, também com curta atividade, somente no ano de 1899, e o Theatro Soucasaux, instalado pelo industrial e fotógrafo português Francisco Soucasaux, com atividades entre 1899 e 1904.

Esta comunicação tem como objetivo analisar o papel desempenhado por esses três espaços na configuração de uma nova cultura urbana, em Belo Horizonte, examinando a presença de músicos, a circulação de repertórios — com atenção à zarzuela e outros gêneros teatrais —, de agentes e de companhias, assim como as redes de sociabilidade que foram estabelecidas nesse período. A pesquisa apoia-se no levantamento e na análise crítica de fontes, principalmente a partir dos periódicos da época, memórias históricas, registros burocráticos, entre outros documentos. Esses teatros provisórios exerceram uma função estruturante na vida cultural da nova capital, muito além de seu caráter transitório, constituindo uma ponte entre práticas culturais herdadas do período imperial e as demandas de modernidade que uma cidade republicana proclamava. A investigação pretende ainda oferecer subsídios para os estudos sobre o papel desempenhado pelos empresários imigrantes, de origem ibérica, na criação de uma infraestrutura cultural em contextos urbanos emergentes no Brasil, na transição do século XIX para o XX.

Rodrigo Teodoro é Doutor em Musicologia Histórica pela Universidade Nova de Lisboa, e também mestre em Estudo das Práticas Musicais – Música e Sociedade, pela mesma universidade e mestre em Interpretação da Música Antiga pela Escola Superior de Música da Catalunha/ Universidade Autónoma de Barcelona. Tem se dedicado ao estudo das relações musicais entre Brasil e Portugal (séc.XVIII-XX), da Diplomacia Musical e da Paisagem Sonora, com diversas conferências e publicações nacionais e internacionais sobre esses temas. Atualmente é colaborador do CEHUM e professor convidado no Departamento de Música da Universidade do Minho, investigador integrado do CESEM-Universidade de Évora, para além de exercer funções de gestão e produção cultural como presidente da Tagus-Atlanticus Associação Cultural.

María Alonso: El Teatro Rossini de los Campos Elíseos de Madrid (1864-1872): música escénica y ocio estival en el Madrid decimonónico

El Teatro Rossini, principal centro de actividad musical de los Campos Elíseos de Madrid, se consagró durante varios años como un espacio destinado a ampliar la oferta de la música escénica en la capital durante los meses de verano de la segunda mitad del siglo XIX. Durante sus años de actividad como parte del jardín de recreo acogió una programación muy variada. Sin embargo, a pesar de la importancia que alcanzó dentro de la oferta cultural madrileña, ha recibido escasa atención por parte de la historiografía musical. La presente comunicación propone una aproximación al Teatro Rossini como espacio de representación lírica a partir de la reconstrucción de su programación entre 1864 y 1872, realizando un estudio basado en el análisis sistemático de la prensa madrileña de la época.

De este modo, es posible apreciar cómo, durante sus primeros años, el teatro se consolidó como uno de los principales escenarios de ópera italiana en Madrid, acogiendo compañías especializadas que interpretaron obras de autores como Rossini, Verdi, Donizetti o Bellini. Tras la Revolución Gloriosa de 1868, la programación experimentó una profunda transformación y la ópera fue progresivamente sustituida por la zarzuela, los espectáculos cómicos, las compañías de variedades y otras formas de ocio más populares siguiendo el gusto del público madrileño y las novedades de la propia industria del entretenimiento. A través del caso del Teatro Rossini, esta comunicación reflexiona sobre el papel de los jardines de recreo como espacios alternativos para la representación de música escénica en la España del siglo XIX y sobre la relación entre programación musical, ocio urbano y transformación social en un periodo de profundos cambios políticos y culturales.

María Alonso es graduada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Salamanca (2021-2025). Comenzó a estudiar el grado Profesional de Música en la especialidad de violín en el Conservatorio Profesional de Música de Ponferrada, finalizándolo en Salamanca en el curso 2024-2025. Además, cursó el Máster en Música Hispana en la facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca y el Máster de Formación del Profesorado en Educación Secundaria en modalidad online.

Miguel Ángel Ríos: De la pantorrilla al anillo: mirada voyeurista y respetabilidad en la recepción de Luisa Campos

Cuando hoy asistimos a una representación de una obra de género chico como *La verbena de la Paloma*, *La viejecita* o *La Gran Vía,* tendemos a percibirlas como obras «blancas»: hitos del teatro lírico que el espectador contemporáneo observa desde una distancia en la que la puesta en escena apenas altera su sentido. En su época, sin embargo, la recepción de estos títulos era muy distinta. Uno de esos cambios afecta a la percepción que el público tenía de las tiples: si hoy esperamos sobre todo que canten y actúen bien, conviene recordar que, durante el último tercio del siglo XIX, el género chico construyó a sus actrices-cantantes en la encrucijada entre la voz, la presencia escénica y la exhibición del cuerpo. En este marco resulta especialmente reveladora la carrera que desarrolló Luisa Campos (1864-1946), una de las actrices-cantantes más destacadas del género chico, conocida por

haber dado vida en su estreno a la Susana de *La verbena de la Paloma* (1894) y por las famosas pantorrillas que mostraba en *El monaguillo* (1891).

Esta comunicación propone, a partir del caso de Luisa Campos, interrogar qué esperaba el público de una cantante de género chico y cómo esas expectativas, marcadas por una mirada *voyeur*, se transformaron a lo largo de su trayectoria. Varios hitos en la vida de la artista proporcionan un marco de estudio que evidencia ese cambio de paradigma con respecto a la actualidad. Primero, su actuación en *El monaguillo* se toma como uno de los hitos de su carrera, ya que buena parte del público acudía a ver las pantorrillas de la intérprete, en una economía del espectáculo en la que el cuerpo de la actriz-cantante era mercancía visual. Segundo, su matrimonio modificó esa mirada: convertida en esposa, dejó de ser percibida como cuerpo disponible para el deseo colectivo, pasó a leerse bajo las claves de la respetabilidad doméstica y a criticarse su manera de cantar. Su posterior divorcio añade una capa más a esa biografía pública, mostrando cómo la vida privada de las intérpretes condicionaba –y era condicionada por– su recepción escénica.

El análisis se sustenta en tres marcos complementarios: la noción de placer escópico y mirada voyeurista, a partir de la teoría de la mirada masculina de Laura Mulvey; los estudios sobre el cuerpo erótico y el componente sicalíptico del teatro lírico popular español, en la línea de Serge Salaün; y la historia cultural de la respetabilidad y del ideal del «ángel del hogar», que explica el viraje en la recepción de Campos una vez casada. Para todo ello, la investigación cruza la crítica y la crónica de la prensa periódica coetánea, los testimonios memorialísticos de intelectuales que reconstruyeron aquel ambiente teatral años después y la iconografía conservada. El contraste entre estos materiales hace visible la distancia entre la experiencia histórica del género chico y su posterior fijación como repertorio canónico y desactivado, y propone a Luisa Campos como observatorio privilegiado para repensar las expectativas de género, deseo y respetabilidad del teatro lírico breve en España, un enfoque que puede trasladarse a otras latitudes.

Miguel Ángel Ríos es profesor ayudante doctor en la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido profesor en la Universidad Alfonso X el Sabio y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Disfrutó de un contrato predoctoral FPU para realizar su tesis “El Teatro Felipe (1885-1891): Prácticas dramático-musicales del teatro por horas” en la Universidad Complutense de Madrid. Posteriormente consiguió un contrato Juan de la Cierva en el ICCMU y la I Beca de Investigación Luigi Boccherini. Su investigación se centra en la música española del siglo XIX, en concreto en las prácticas de la zarzuela y la música de cámara.

Luísa Cymbron: Pelo meio do Atlântico: o arquipélago dos Açores e a difusão transcontinental da zarzuela na segunda metade do século XIX.

A difusão da zarzuela oitocentista deu-se em Portugal com grande rapidez. As primeiras obras foram ouvidas em Lisboa, em 1850, curiosamente no Teatro Nacional D. Maria II, a casa concebida por Almeida Garrett para ser o “teatro da nação”, e pouco depois na cidade do Porto. Em seguida, as companhias rapidamente se projectaram para o outro lado do Atlântico. Neste processo de expansão, o conjunto de arquipélagos que actualmente se designam por Macaronésia –sobretudo Canárias, Madeira e Açores– tiveram um papel de algum relevo. Na ilha de S. Miguel, nos Açores, passaram companhias de zarzuela desde 1868-69, integradas num circuito insular que era aproveitado pelos empresários, como

forma de rentabilização dos recursos contratados para as tournées. Algumas companhias vinham das ilhas Canárias e da Madeira, outras seguiam para as Américas, incluindo o Brasil. Para as populações urbanas insulares, era uma alternativa ao desejo de assistirem a espectáculos de ópera italiana, sempre muito custosos e por isso difíceis de levar à cena. Partindo de alguns trabalhos académicos já realizados, da imprensa periódica e do arquivo do velho Teatro Micaelense, esta comunicação procurará discutir o impacte da chegada das primeiras companhias de zarzuela, bem o como algumas outras temporadas até 1900. Através desta investigação, é possível perceber até que ponto o contacto com um género músico-teatral numa língua diferente e com sonoridades e danças muito características (tangos, jotas, habaneras, etc.) mudou o panorama cultural das ilhas.

Luísa Cymbron ensina na Universidade NOVA de Lisboa (NOVA FCSH). É especialista em história da música portuguesa do século XIX, estudos de ópera e relações musicais com o Brasil. Desde 2023, dirige o CESEM (Centro de Estudos de Música). Participou em vários projetos de investigação e publicou trabalhos tanto a nível nacional como internacional. Entre as suas publicações contam-se Olhares sobre a música em Portugal no século XIX (2012), Francisco de Sá Noronha (1820–1881) (2019) e O Velho Teatro de S. João (1798–1908) (2020), coeditado com Ana Isabel Vasconcelos. Tem neste momento no prelo o volume Music and Nineteenth-Century Liberalism in the Ibero-American Atlantic Space, co-editado com Alberto Hernández Mateos e João Silva, que será lançado pela editora Berghahn Books em Outubro de 2026.

Luciano Botelho: Uma Companhia de Zarzuelas em meio a formação da Indústria Teatral paulistana

A renovação da zarzuela em Espanha, durante a segunda metade do século XIX, produziu um efeito em cascata que se fez sentir em diversos teatros europeus chegando a Lisboa, conforme pesquisa feita por Maria del Nicoláz Martínez. Esse movimento atravessou o Atlântico e fomentou um negócio particularmente próspero no Brasil, situando Portugal como intermediário privilegiado nesse processo de transferência cultural. Neste contexto, esta comunicação centra se na atuação da Companhia Espanhola de Zarzuelas na cidade de São Paulo e os reflexos de uma cultura Lisboeta expandida a São Paulo. A companhia espanhola desempenhou um papel determinante na consolidação da embrionária indústria teatral paulistana durante a década de 1870, processo que se materializou com a construção do Teatro Provisório em 1873 e o fim do longo período de construção e renovação do Teatro São José entre 1854 e 1877. Nessas duas instalações culturais o grupo realizou mais de duzentas récitas de Zarzuelas entre 1875 e 1876. Apesar disso, a emergência da industria teatral, em São Paulo ao longo do século XIX, tem sido frequentemente narrada atribuindo o protagonismo quase exclusivo à ópera italiana (AMARAL; CERQUEIRA). Cabendo apenas a recentes publicações, como a de Denise Sella Fonseca, atribuir o grande hibridismo das apresentações feitas nos palcos paulistanos como elemento formador da cultura teatral da cidade. Os dados aqui apresentados revelam um cenário distinto: evidenciam a contribuição decisiva da Companhia Espanhola de Zarzuelas, que não apenas introduziu repertórios e práticas teatrais específicas, como também implementou um modelo empresarial que se tornou estruturante para o desenvolvimento dos palcos na cidade.

Luciano Botelho da Silva, investigador colaborador do GMPM/CESEM, iniciou o programa de doutoramento em ciências musicais na UNL onde desenvolve a investigação intitulada

A presença portuguesa dentro do teatro de ópera no Brasil entre 1840-1914: Os casos do Rio de Janeiro e de São Paulo, com bolsa FCT de referência UI/BD/153740/2022, no âmbito do projeto História Temática da Música em Portugal e no Brasil.
Para além disto, as suas aclamadas atuações na qualidade de tenor solista em teatros do prestígio do Covent Garden - ROH, Theatre an der Wien, Grand Théâtre de Genève, Stuttgart Staatsoper, Sydney Opera House, New National Theatre Tokyo, de entre outros, são uma inestimável mais-valia no contexto da vertente artística que complementa à dimensão académica.

Catarina Braga: Uma zarzuela…à portuguesa

Na época teatral de 1898, aquando da visita da companhia espanhola de zarzuela e dança de Eduardo Ortiz, Eduardo Fernandes, conhecido jornalista e escritor de peças originais e de realizar traduções para este meio, decide-se a escrever "na língua de Cervantes" uma zarzuela para esta companhia: *El sobresaliente.* Esculápio, como era conhecido, já se dedicara a traduzir outras zarzuelas para português. Chegou a haver um período em que se pretendeu de certa forma nacionalizar a zarzuela, com traduções das maiores obras. Como é sabido, a zarzuela teve muito sucesso em Portugal através das companhias que circularam, sobretudo a partir do último quartel do século XIX, por todo o país, incluindo as ilhas e muitas vezes aproveitaram a visita antes de partirem para outras paragens além fronteiras. *El sobresaliente,* uma zarzuela em 1 acto e 3 quadros, com música de Frederico Ferreira e instrumentação de Luís Filgueiras, torna-se assim um sucesso na época quer nos teatros de Lisboa como do Porto. Conforme afirma Esculápio nas suas memórias, Ortiz, quando regressou a Espanha, levou-a consigo, porém alterando o nome para Toros de miura, para não lhe pagar os direitos de autor. Com a presente comunicação pretende-se utilizar esta peça e o trabalho de Esculápio neste contexto para discutir a importância da zarzuela no desenvolvimento do teatro com música em Portugal. Tal como outros géneros, como a revista e a cançoneta, pretende-se perceber se este género foi adaptado ao cenário português e se de certa forma, influenciou os géneros desenvolvidos em Portugal, como as comédias com música e as próprias operetas na sua estrutura, diálogos e a utilização dos momentos musicais.

Catarina Braga é doutoranda em Musicologia na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da NOVA e investigadora do Centro de Estudos em Música (CESEM). As suas áreas de investigação incluem o estudo da música e do teatro no século XIX e início do século XX em Portugal. Concluiu a licenciatura em canto em 2004 na Universidade de Aveiro e o mestrado em música em 2013, na mesma universidade, com uma dissertação sobre "Música Teatro em Coimbra (1880-1910): géneros, grupos e contextos". É coordenadora de dois projectos de banda de sopros, criados no âmbito do programa Práticas Artísticas para a Inclusão Social da Fundação Calouste Gulbenkian: "Novos Alunos d@ Guilherme Cossoul (Banda Juvenil Guilherme Cossoul)" e "Filarmónica Enarmonia".

Rui Pinto: Paráfrases de zarzuela nos concertos promenade da Madeira (1888-1920)

Em 1888, a edificação do Teatro Municipal D. Maria Pia (actual Teatro Municipal Baltazar Dias), fez acreditar aos habitantes locais e seus visitantes que finalmente se iniciariam regulares temporadas de ópera (italiana e francesa) também na Ilha da Madeira. Apesar da maior lotação do equipamento, e dos maiores lucros que então se podiam obter da exploração; apesar da existência de uma orquestra organizada por hábeis músicos locais;

assim não sucedeu, pois os custos de contratação – e deslocação - de um elenco de cantores líricos para a região constituía um estipêndio demasiado arriscado para um ou outro eventual empresário. As expectativas dos madeirenses foram satisfeitas, afinal, por companhias itinerantes de zarzuela, que em trânsito para Tenerife, atracavam no arquipélago português.

As zarzuelas dos compositores mais renomeados tornaram-se conhecidas dos madeirenses que podiam auferir o custo dos ingressos para o Teatro Municipal D. Maria Pia. No longo interregno das temporadas, a elite local e os turistas, mas também aqueles de menores posses, apreciavam entretanto os temas mais célebres das mesmas zarzuelas e de várias outras, junto aos coretos edificados nos jardins da cidade. Desde 1888, a Banda do Batalhão de Caçadores 12 (do Regimento de Infantaria n.º 27 desde 1901) executou, sob a direcção de Guedes, Madeira, Câmara, Ribeiro e Coelho, alguns trechos das zarzuelas que subiam a cena no Teatro Municipal e ainda outras de Caballero, Chueca, Valverde, Chapí, Nieto, Gimènez, Barbieri, Bretón, Valverde, Serrano, entre outros. Pouco depois, também as bandas civis do Funchal – e mais tarde, aquelas das maiores cidades e vilas – incluíram nos seus programas excertos e fantasias sobre os temas das mais aplaudidas zarzuelas.

A presente comunicação discute a disseminação da zarzuela na Madeira, de 1888 a 1920, nos concertos da banda regimental e das filarmónicas civis. Tomando como fontes os programas listados na imprensa local, proceder-se-á à identificação das paráfrases instrumentais das zarzuelas, seus compositores e géneros predominantes apresentados em Funchal, Câmara de Lobos e Santa Cruz de 1888 a 1920, com o fim de estabelecer uma ecologia sonora dos concertos promenade da Madeira de finais do século XIX ao segundo quartel do século XX. Atentar-se-á também às coincidências com o repertório do Teatro Municipal D. Maria Pia, e problematizar-se-á a circulação de outros trechos inéditos de zarzuela.

Rui Magno Pinto é investigador no Centro de Estudos em Música (CESEM NOVA FCSH) e membro do grupo Caravelas e da Internationale Gesellschaft fur Erforschung und Forderüng der Blasmusik (IGEB). É professor convidado na Universidade do Minho (Departamento de Música, UM ELACH), função que também desempenhou na Universidade NOVA de Lisboa (Departamento de Ciências Musicais, NOVA FCSH). Concluiu a sua formação académica em Musicologia na NOVA, onde obteve o doutoramento em 2023, com uma tese sobre a emergência de uma cultura sinfónica em Lisboa durante o Período Liberal (1846–1911), e o mestrado em 2010, com uma tese sobre a vida concertística de Lisboa e o repertório de compositores-intérpretes portugueses de 1821 a 1870. Participou em vários projetos de investigação sobre ópera em Portugal, o movimento filarmónico nacional, terminologia dos instrumentos musicais em Portugal e no Brasil e a condição sócio-profissional dos músicos portugueses. Desde 2016, tem participado activamente em programas artísticos para a inclusão social, como mentor e diretor artístico de projetos plurianuais enfocados na aprendizagem musical e na prática de conjunto de pessoas cegas, surdas e crianças e jovens em contextos sociais vulneráveis. As suas principais áreas de interesse são a vida concertística oitocentista portuguesa, música instrumental e crítica musical em Portugal; indústria nacional de instrumentos de sopro; música, deficiência e ; e artes participativas. Publicou sobre a actividade concertística portuguesa e música instrumental oitocentista portuguesa, bem como sobre o repertório sinfónico, camerístico e concertante de compositores

oitocentistas e novecentistas portugueses, tendo produzido várias edições críticas, recentemente estreadas e gravadas por orquestras e ensembles portugueses. É membro das Direcções do CESEM e do IGEB, e dos Conselhos Científicos do Caravelas e da Academia Madeirense de Musicologia e Estudos Artísticos.

Carmen Noheda: Deseo femenino y represión patriarcal en la *Yerma* de Heitor Villa-Lobos: de Lorca a la escena contemporánea entre Brasil y España

En 1956, Heitor Villa-Lobos compuso una ópera sobre *Yerma* tomando el texto íntegro del drama de Federico García Lorca como libreto, sin mediación de libretista ni adaptación alguna. Esta decisión radical -musicalizar prosa teatral completa- produjo un estilo vocal casi declamado, de gran dificultad técnica, que se aleja de la escritura más divulgada del compositor y se adentra en una sonoridad moderna y compleja, con una densidad armónica y orquestal por momentos apabullante. Villa-Lobos no llegó a ver la obra en escena: el estreno póstumo tuvo lugar en la Santa Fe Opera en 1971, con la soprano catalana Mirna Lacambra como protagonista. La ópera permaneció durante décadas prácticamente ausente de los escenarios hasta su reciente recuperación como coproducción entre el Auditorio de Tenerife, el Teatro de la Zarzuela, el Festival Amazonas de Ópera (Manaos) y el Festival de Ópera do Theatro da Paz (Belém). El estreno europeo escenificado, en octubre de 2025, se presentó con una nueva edición crítica de la partitura a cargo de Luiz Fernando Malheiro y una producción escénica de Paco Azorín que transformó el escenario en una piscina inundada: el agua como hilo conductor y fuente de vida en un drama seco y yermo, que en el último acto aparece contaminada y llena de desechos. La lectura de Azorín desplaza el drama de la maternidad frustrada hacia una alegoría ecologista -la tierra yerma como planeta devastado-, inscribiendo la violencia patriarcal del texto lorquiano en el marco de la crisis medioambiental contemporánea.

La comunicación propone una lectura feminista de la ópera y de su recepción escénica, articulada en torno a dos ejes. Por un lado, cómo la partitura de Villa-Lobos construye musicalmente la tensión entre deseo y represión, dando forma sonora al cuerpo deseante y al cuerpo sometido por la estructura patriarcal rural. Por otro, qué sucede cuando la relectura escénica contemporánea reenmarca la violencia de género del texto en términos de crisis ecológica, y qué se gana o se pierde en ese desplazamiento. A ello se suma el análisis de la circulación transatlántica: la coproducción hispano-brasileña como modelo de intercambio institucional entre España y Brasil, y la trayectoria de la obra desde Santa Fe a Tenerife, Manaos y Madrid. El estudio se sitúa en la intersección de la crítica feminista, los estudios de recepción y el análisis de la circulación transatlántica de repertorios entre Brasil y España, atendiendo a las condiciones de producción institucional y a las implicaciones ideológicas de recuperar, en el siglo XXI, una ópera brasileña sobre un texto fundacional del teatro español.

Carmen Noheda es investigadora adscrita al ICCMU. Doctora en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid con Premio Extraordinario de Doctorado. Su investigación se centra en la ópera contemporánea con atención a las perspectivas feministas y las prácticas curatoriales. Ha sido investigadora posdoctoral en el Centre for Research in Opera and Music Theatre (University of Sussex) y ha realizado estancias de investigación en UCLA y Seoul National University. Ha sido investigadora residente en la Real Academia de España en Roma y el Museo Reina Sofía. Colabora habitualmente con el Teatro Real, Teatro de la Zarzuela y la Orquesta Nacional de España.

Pablo Sotuyo: *Sinfonia amazónica*: cinema de animação e subalternidades no Brasil

O filme de animação *Sinfonia Amazônica* de Anélio Latini Filho, estreiado nos cinemas do Brasil em 1953, é o primeiro longa-metragem de animação da nossa história. Recebeu Menção Especial nos prêmios O Índio da *Revista Jornal de Cinema, RJ* (1953), e *Saci*, SP (1954). Inspirado em *Fantasia* da Disney (1940), foi produzido durante cinco anos (1948-1952) e apresenta sete lendas da floresta amazônica. Esta proposta discutirá as sequencias musicais do filme e seus diálogos e tensões no contexto sociopolítico nacional e internacional.

Pablo Sotuyo é Professor titular e pesquisador da Universidade Federal da Bahia (UFBA) onde também obteve seu doutorado em 2003, é um dos iniciadores de diversos projetos nacionais relacionados à documentação relativa à música, incluindo o estabelecimento do Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil (RIdIM-Brasil) do qual é atualmente o presidente, e da coordenação na região nordeste do Repertório Internacional de Fontes Musicais no Brasil (RISM-Brasil). Coordena o Acervo de Documentação Histórica Musical (ADoHM) da UFBA e presidiu a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM) do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) em representação da UFBA entre 2015 e 2020. Foi presidente da Associação Brasileira de Musicologia entre 2023 e 2025. Ativo compositor e musicólogo, tem publicado amplamente a sua produção científica sobre música e iconografia musical no Brasil e no exterior. Atua na área de Música com ênfase em Composição Musical e Musicologia.

Karen Lisboa / Allison Leão / Luciane Páscoa: Entre ritual e memória: a música como reconstrução simbólica em *Mater Dolorosa II in Memorian,* de Roberto Evangelista

Entre ritual e memória: a música como reconstrução simbólica em *Mater Dolorosa II in Memorian,* de Roberto Evangelista Resumo: Por meio deste trabalho, apresentaremos duas traduções para a língua portuguesa de canções que compõem a obra *Mater Dolorosa II in Memoriam:* da criação e sobrevivência das formas, de autoria do artista visual e poeta brasileiro (da Amazônia) Roberto Evangelista (1946-2019). A obra, produzida entre os anos de 1978 e 1979, em formato audiovisual, contempla registros de uma performance, na qual se verifica uma relação simbiótica entre música, imagem e memória, seguindo o conceito de audiovisão de Chion (2011). Conforme nossa observação, Mater Dolorosa II in Memoriam é composta por seis fragmentos musicais, dentre os quais apenas dois são cantados, precisamente aqueles que constituem o objeto central desta análise, sendo um interpretado em voz masculina e o outro em vozes femininas. A análise indica que essas canções são executadas em línguas indígenas e mantêm conexões com os povos Tukano e Baniwa, localizados na região do Alto Rio Negro, no estado do Amazonas, Brasil. Trabalhamos com a hipótese de que as traduções dessas canções, realizadas com o apoio das tradutoras Bali (Jasmin Trajano) e Putira (Gracy Bitencourt), pertencentes aos povos Dessana e Baniwa, respectivamente, podem ser compreendidas como um exercício linguístico de alteridade. Tal processo de aproximação cultural e interpretativa busca ampliar o acesso aos sentidos poéticos e simbólicos presentes em Mater Dolorosa II, sobretudo ao se relacionar com aspectos referentes à preservação de ritos, mitos e saberes dessas nações indígenas. Nesse contexto, acreditamos que os fragmentos sonoros ultrapassam sua dimensão estética e assumem também a função de vestígios culturais e

formas de resistência que mantêm vivas determinadas experiências coletivas por meio da oralidade e da memória, conforme sugere Alan P. Merriam (1979) quando passa a defender que a música pode constituir uma ferramenta para a compreensão dos aspectos culturais de uma sociedade, bem como um vestígio de reconstrução simbólica. Ainda na perspectiva da memória, entende-se que o trabalho de Evangelista representa certa perspectiva daquilo que Diana Taylor (2013) chamou de dinâmica do "repertório" em relação às culturas da América Latina, isto é, uma prática cultural performática que mantém vivos os conteúdos da memória cultural em estado de não fixidez. A noção de reconstrução simbólica adquire maior densidade, em Mater Dolorosa II, quando considerada à luz dos passados traumáticos e das múltiplas violências, tanto físicas quanto simbólicas, sofridas pelos povos indígenas brasileiros. Entre essas violências, destacam-se os processos de catequização forçada e de supressão de ritos e práticas culturais tradicionais, historicamente promovidos pela Igreja Católica, cujas práticas encontraram respaldo pelo estado brasileiro, como aponta Valente (2017). Nesse sentido, nosso estudo também dialogará com o conceito de Nachleben, elaborado pelo historiador Aby Warburg (2015), pois serão consideradas a permanência e a reatualização de formas simbólicas ao longo do tempo.

Karen Cordeiro Lisboa desenvolve pesquisa de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, com auxílio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). É mestre em Letras e Artes pela mesma instituição. Possui licenciatura plena em Artes Visuais pela Universidade Federal do Amazonas (2016). Integra o grupo de pesquisa Investigações sobre Memória Cultural em Artes e Literatura (Memocult) e atua como produtora editorial na Segunda Oficina Laboratório Editorial, selo vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da UEA.

Allison Leão é Doutor em Literatura Comparada, pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008). É professor titular da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), atuando no curso de Licenciatura em Letras (Literatura Brasileira e Teoria da Literatura) e no Programa de Pós-graduação em Letras e Artes. É autor de Amazonas: natureza e ficção (2011) e Coautor de Amazônia: literatura e cultura (2012), O mostrador da derrota: estudos sobre a ficção e o teatro de Márcio Souza (2013) e Suíte crítica: estudos sobre a poesia de Luiz Bacellar (2021). Email: allisonleao@uea.edu.br.

Luciane Páscoa (co-autora desta proposta) possui Pós-Doutorado em Música – Iconografia Musical (Unicamp) e Doutorado em História Cultural (Universidade do Porto). Mestre em História (PUC-SP) e graduada em Artes Plásticas e Música (UNESP), é professora associada da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), vinculada ao curso de Música e ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes. Atua como pesquisadora no Laboratório de Musicologia e História Cultural e lidera o grupo de pesquisa Investigação sobre memória cultual em artes e literatura/MemoCult. É autora das obras "Artes Plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada" (Valer, 2011) e "Álvaro Páscoa: o golpe fundo" (Edua, 2012).

Renata Brandespin: O texto teatral contemporâneo: descentramento e reconfiguração de identidades na dramaturgia *Joanna Mina,* de Luciany Aparecida

A dramaturgia *Joanna Mina,* de Luciany Aparecida, publicada em 2022 pelo selo editorial Paralelo 13S, está dividida em nove atos. Escrita a partir de pesquisa em documentos históricos, incide sobre temáticas como o patriarcado, o apagamento, a sexualidade e a ancestralidade. Ambientada no século XVII, mas escrita com uma linguagem que se alinha ao contemporâneo, a peça relata a trajetória de Joanna Mina, uma mulher negra, escrava alforriada e pansexual. Nesse âmbito, importa compreender de que forma essas questões auxiliam na reconstrução da identidade da protagonista, assim como da personagem Bárbara Poderosa. A fundamentação teórica recorre aos estudos de Bonnici (2009), Mignolo (2020); hooks (2018) e Sanches (2016). O estudo apresentado aponta para identidades femininas que rompem com o lugar de subjugação em que vivem. São sujeitos sociais que estão em constante construção e reconstrução, diante das relações de poder implementadas principalmente por um sistema opressor, reflexo de um sistema colonial representado pela Voz Off, que fala de fora da cena, como se representasse todo o sistema de dominação patriarcal. Luciany Aparecida revela como as estruturas de poder continuam a influenciar as vivências e as existências contemporâneas. Seu texto teatral, ao mesmo tempo, interroga a cena brasileira, criando fricções, ficções, em outras molduras e em outras práticas e estéticas. Palavras-chave: Texto brasileiro contemporâneo; Identidades femininas; Dominação patriarcal.

Renata Brandespin é Professora Associada da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Realizou Estágio Pós-doutoral na Universidade de Brasília (UnB), com bolsa Capes. Doutora em Letras - Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA-UEA), nas Linhas de Pesquisa Teoria, crítica e processo de criação / Arquivo, Memória e Interpretação. Tem experiência na área de Letras atuando principalmente nos seguintes temas: literatura comparada, literatura infantojuvenil, literaturas africanas de língua portuguesa, Literatura e oralidades, literatura e ensino. Lidera o grupo de Pesquisa em Estudos Comparados, Crítica e Africanidades (GEPECCA). É coordenadora das Cooperações Educacionais e Acadêmicas firmadas entre a Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e Universidade Katyavala Bwila (UKB/Angola), Instituto Superior de Ciências da Educação do Cuanza Sul (ISCED/ Sumbe/Angola) e Universidade de Aveiro (UA/Portugal).

Trío Cordium

Integrantes: **Aaron Nabir López Hernández** (Violonchelo y Viola da gamba) **Ria Garrido Ruiz** (Piano y clave) **Verónica Alonso Esteban** (Voz y viola).
Trío Cordium es un grupo de música de cámara cuyo origen se sitúa en una asignatura del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (COSCYL), donde comenzó su andadura bajo la tutela de la catedrática Pilar Montoya. Desde entonces, el proyecto ha crecido y se ha consolidado como un ensemble con identidad propia y una línea artística definida.
El grupo presenta una formación flexible que combina instrumentos históricos con la voz, lo que le permite abordar el repertorio desde distintas perspectivas estilísticas. Esta versatilidad posibilita la creación de programas que abarcan música

vocal e instrumental de los siglos XVII y XVIII con bajo continuo, siempre desde una interpretación cuidada y estilísticamente informada.
Trío Cordium concibe el concierto como un espacio de comunicación con el público, ofreciendo formatos adaptables a diferentes contextos y espacios escénicos, como auditorios, iglesias y ciclos culturales. El objetivo del ensemble es acercar la música de cámara antigua de forma clara y rigurosa, manteniendo un alto nivel artístico y una proyección profesional.