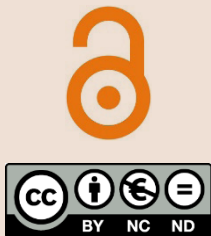


Quen canta?
Guía didáctica da exposición

Cantantes Líricas
GALEGAS
DOS SÉCULOS XIX E XX
DE GALICIA AOS TEATROS DE EUROPA, AMÉRICA E ÁFRICA



Laura Touriñán-Morandeira
Ilduara Vicente Franqueira



Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl>

Este libro foi elaborado no contexto dos seguintes proxectos de investigación: I+D+i “Galicia-América: Música civil, ideoloxía e identidades culturais a través del Atlántico (1800-1950)”. Retos 2020 (PID2020-115496RB-I00) “Estudos históricos de Música en Galicia e América (ss. XI-XX)” financiado por la Consellería de Educación, Ciencia, Universidades e Formación Profesional de la Xunta de Galicia dentro del Programa de Consolidación de Unidades de Investigación Competitivas (GPC) (AD431B 2024/047).



Coordinación

Laura Touriñán-Morandeira
(Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas)

Autoras

Laura Touriñán-Morandeira
(Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas)

Ilduara Vicente Franqueira
(Universidade de Santiago de Compostela)

Deseño e maquetaxe

Alberto R. Rodríguez Pérez
Departamento gráfico
Fundación USC

Edita

EDICIÓNS USC
Campus Vida
15782 Santiago de Compostela
www.usc.gal/publicacions

DOI: <https://dx.doi.org/10.15304/9791388118371>
ISBN 979-13-88118-37-1

Índice

7 Introdución: canto lírico para todos, historia de todos

11 Do arquivo á sociedade. Transferencia de coñecemento e permanencia do patrimonio histórico a través da exposición «Cantantes Líricas Galegas dos séculos XIX e XX. De Galicia aos teatros de Europa, América e África»

21 Do arquivo á aula: guía didáctica da exposición «Cantantes Líricas Galegas dos séculos XIX e XX. De Galicia aos teatros de Europa, América e África»

A educación musical como elemento transformador da sociedade nos tempos de hoxe.....21

Estrutura e contidos26

Obxectivos específicos e especializados e competencias.....28

Proposta de actividades.....29

 ACTIVIDADE 1: Como canta este retrato?.....30

 ACTIVIDADE 2: Que tesitura é?32

 ACTIVIDADE 3: Descubre á cantante lírica galega33

 ACTIVIDADE 4: Atopa a parella e adiviña quen é.....34

 ACTIVIDADE 5: Quen naceu antes?.....35

 ACTIVIDADE 6: Ordena as interpretacións célebres da Nache37

 ACTIVIDADE 7: Onde se atopa o teatro?.....38

 ACTIVIDADE 8: Dálle cor ao retrato histórico!40

 ACTIVIDADE 9: Postais líricas de onte e de hoxe.....41

 ACTIVIDADE 10: Caracteriza á cantante42

 ACTIVIDADE 11: Tannhäuser-Photocall43

45

Marco de aplicabilidade da proposta de transferencia pedagóxica

Estudo preliminar

45

Análise DAFO

50

Resultados

52

55

Bibliografía

61

Listado de ilustracións

65

Anexo I: solución das actividades

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 1: Como canta este retrato?

65

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 2: Que tesitura é?

68

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 3: Descubre á cantante lírica galega

70

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 4: Atopa a parella e adiviña quen é

75

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 5: Quen naceu antes?

77

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 6: Ordena as interpretacións célebres da Nache

79

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 7: Onde se atopa o teatro?

82

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 8: Dálle cor ao retrato histórico!

84

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 9: Postais líricas de onte e de hoxe

88

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 10: Caracteriza á cantante

89

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 11: Tannhäuser-Photocall

92

93

ANEXO II: Listado de gravacións das principais cantantes líricas protagonistas da exposición

Gravacións históricas de Ángeles Ottein

93

Gravacións históricas de Ofelia Nieto

94

Gravacións históricas de Mary Isaura

95

Gravacións históricas de Matilde Vázquez

96

Gravacións históricas de Lola Rodríguez Aragón

96

Gravacións históricas de María Luisa Nache

97

Gravacións históricas de Inés Rivadeneira

97

Gravacións históricas de Josefina Cubeiro

98

Gravacións históricas de Ángeles Gulín

98

99

ANEXO III: Notas biográficas das cantantes líricas protagonistas da exposición

Benita Moreno (A Coruña, 1792 – Puente del Arzobispo (Toledo), 1872)

99

Cristina Villó (A Coruña, 1814 – Valencia 1884)

100

Elisa Villó

101

Matilde Villó (Burgos, 1826-Pontevedra,1905)

102

Carlota Villó (Valladolid, 1828-Pontevedra, 1903)

102

Rosario Salgado López de Pereira (Pontedeume (A Coruña), 1847 – Vigo, 1932)

102

Asunción (Rodríguez) Lantes

103

Carolina Casanova de Cepeda (Ferrol, 1847 – Madrid, 1910)

104

Bibiana Pérez (Cebreros (Ávila), 1865 – A Coruña, 1950) «La Perecita»

105

Enriqueta Brandón (Santiago de Compostela, 1886 – A Coruña, ¿?)

106

Dorinda Rodríguez (Ourense, 1892 – Lisboa, 1955)

106

María Pardo Trapote (Vigo, 1892 – Boston, 1965)

107

Honoría Goicoa (Villaba (Navarra), 1893 – A Coruña, 1977)

107

María Isaura Villaoz (A Estrada (Pontevedra), 1897 – Barcelona, 1982) «Mary Isaura»

107

Matilde Vázquez (Cambados (Pontevedra), 1905 – Madrid, 1992)

108

Lola Rodríguez Aragón (Logroño, 1910 – Pamplona, 1984)

109

Mª Luisa Nache (A Coruña, 1924 – A Coruña, 1985)

110

Inés Rivadeneira (Lugo, 1928 – Madrid, 2020)

111

Ángeles Gulín (Ribadavia (Ourense), 1939 – Madrid, 2002)

112

Josefina Cubeiro (A Coruña, 1944 – Córdoba, 2023)

112

Asunción Rodríguez Lantes (Ferrol, 1869 – Madrid, 1915)

113

Ángeles Ottein (Algete (Madrid), 1895 – Madrid, 1961)

113

Ofelia Nieto (Santiago de Compostela, 1898 – Madrid, 1931)

114

Introdución: canto lírico para todos, historia de todos

Laura Touriñán-Morandeira

O presente libro contén a guía didáctica da exposición *Cantantes líricas galegas dos séculos XIX e XX. De Galicia aos teatros de Europa, América e África*. Comisariada polos investigadores Dr. F. Javier Garbayo Montabes e Dra. María del Carmen Lorenzo Vizcaíno, a mostra permaneceu aberta ao público en Santiago de Compostela entre o 4 de outubro e o 16 de novembro de 2024, no Salón Artesonado do Colexio Fonseca da Universidade de Santiago de Compostela. Posteriormente, itinerou á Casa de Galicia en Lisboa (Portugal), entre o 10 de abril e o 18 de maio de 2025, e á Casa de Galicia en Madrid, entre o 4 e o 19 de maio de 2026.

O estudo historiográfico e musicolóxico que documenta e fundamenta esta exposición, xorde dentro do proxecto de investigación I+D+i «Galicia-América: Música civil, ideoloxía e identidades culturais a través do Atlántico (1800-1950)» (PID2020-115496RB-100), do que forman parte os seus comisarios. As actividades que constitúen a guía didáctica complementaria á exposición son froito da colaboración interdisciplinar dos investigadores do grupo de investigación «Estudios Históricos de Música en Galicia y América (ss. XI-XX)» (Organistrum, GI-2025) da USC, do grupo de investigación «Tecnoloxía Educativa» (TecnoEduc, GI-1419) da USC e da área de *e-learning* do Centro de Supercomputación de Galicia (CESGA), baixo a coordinación da Dra. Laura Touriñán-Morandeira.

A nivel temático, a exposición trae á memoria cantantes líricas galegas -sexan de nacemento ou de adopción e sentimento-, tales como Inés Rivadeneira, Matilde Vázquez, Ofelia Nieto, María Luisa Nache ou Ángeles Ottein, entre outras. Artistas excepcionais vencelladas a Galicia con carreiras profesionais internacionais de longo percorrido e salientable significación nacional e internacional. É dicir, supón recuperación de música, historia e patrimonio galego, pero tamén internacional, con conexións con Europa, América e África. As manifestacións de teatro lírico en Galicia, ao longo dos séculos XIX e XX, foron unha constante no consumo cultural da época

e ambiente de innovación artística, protagonizada pola interacción entre artistas e creadores locais, con compañías, intérpretes, compositores e empresarios foráneos. E mentres nas cidades galegas incrementouse progresivamente o número de representacións líricas, paralelamente, estas cantantes actuaron en escenarios de importantes teatros europeos, americanos e africanos, con roles femininos do repertorio lírico italiano, francés, alemán, español e galego, feito que levounas a ser consideradas fillas ilustres de Galicia por escritores, críticos e ideólogos desde moi cedo.

O recurso didáctico correspondente foi concibido como unha proposta innovadora e singular que integra coñecemento experto de música e historia, coñecemento experto de pedagogía e apóiase en tecnoloxías emerxentes para por en valor o legado de grandes mulleres cantantes que transcenderon fronteiras para brillar nalgúns dos teatros mais emblemáticos do mundo. Procura, por tanto, o achegamento e a reflexión en torno ao patrimonio musical e histórico recuperado desde as orixinais perspectivas que posibilitan as humanidades dixitais e a tecnoloxía educativa hoxe.

Neste senso, cabe destacar a labor especializada levada a cabo no CESGA. Entre os materiais máis novidosos e rupturistas, está o procesamento vocal mediante IA aplicado aos retratos e gravacións históricas das artistas, ofrecendo unha mirada única ás interpretacións destas figuras icónicas, que pode ser desfrutada na actividade *Como canta este retrato?* E, a visita virtual 360° da exposición, garante a pervivencia da mostra máis aló das súas limitacións físicas e temporais, á vez que permite unha experiencia inmersiva. Isto foi posible a través do uso de diversas tecnoloxías sociais e emerxentes como a realidade aumentada e mixta e ferramentas de intelixencias artificial xenerativa que permiten mergullarse na proposta e achegar a estas grandes figuras da lírica ao presente con contidos realistas e linguaxes actuais.

Así mesmo, a guía tamén fomenta que o usuario experimente a aplicabilidade das IAs en relación ás artes visuais e musicais e á musicoloxía. E integra ás redes sociais, tan presentes na sociedade actual, que son ferramenta para compartir conxuntamente experiencias coma esta exposición.

A nivel funcional, esta guía cumpre un dobre propósito claramente pretendido desde a súa xénese: a utilidade para o usuario tanto durante a visita física da exposición, como para o seu desfrute posterior, na intimidade do fogar ou no colectivo das aulas, mediante o percorrido virtual 360°. Durante o percorrido en sala, a guía ofrece ao público a posibilidade de realizar algunhas das súas actividades interactuando directamente coa exposición e facéndoa mais accesible e atractiva para os visitantes. E o uso posterior da guía, eleva a un nivel de coñecemento e competencia superior ao usuario: mergúllano no contexto histórico e na vida e carreira destas artistas tomando así consciencia do seu talento, ao mesmo tempo que experimentan con tecnoloxías emerxentes e interactivas, afianzando información e coñecemento histórico e desenvolvendo competencias musicais, tecnolóxicas, dixitais e de pensamento crítico.

Foi intencionado tamén o logro dun enfoque amplo, apto a calquera usuario independentemente do seu coñecemento musical ou da súa competencia dixital, o que implica que abrangue usuarios desde cativos a adultos e maiores. Esta exposición é froito da recuperación

de patrimonio cultural material e inmaterial que pertence á sociedade e, por tanto, o canto lírico recuperado e a historia social, cultural e da música reconstruída é de todos e ten que poder chegar a todos dun ou outro xeito. En consecuencia, as actividades presentan personaxes históricas e contextos artísticos concretos; ofrece implicitamente un glosario de conceptos musicais que contribúen a unha escoita consciente da música no usuario; permiten empregar as redes sociais, para os máis modernos e «conectados», mais aqueles que non desexen utilizalas, non perden información nin parte da experiencia; invita a xogar cas tecnoloxías sen coñecemento previo -enfoque especialmente sensible aos «nativos non-dixitais»; e, ao tempo, mostra algúns dos últimos avances desenvolvidos no eido das humanidades dixitais aplicadas á investigación histórica e artística.

Atendendo ao anterior, a guía responde a obxectivos xerais, específicos e especializados, fundamentadamente elixidos e interrelacionados, resultado de investigación desde os ámbitos da educación musical, a tecnoloxía educativa e a educación inclusiva, en favor da transferencia de coñecemento á sociedade para o seu progreso. Mediante esta guía, ofrécese aos usuarios unha experiencia de construción visual e sonora do pasado musical historicamente informada e os resultados de investigación obtidos transfírense así ao sistema educativo mediante esta proposta educativa implementada.

Nas páxinas que seguen, o lector atopará unha estruturación de contidos en catro partes claramente diferenciadas. En primeiro lugar, a presentación detallada do proxecto de investigación que deu lugar á exposición e a transferencia á sociedade do patrimonio recuperado en forma de produtos culturais de diversa índole e a transferencia á comunidade académica en forma de produción científica. En segundo lugar, a guía didáctica *per se*, incluíndo o marco teórico e as once actividades propostas. A continuación, a terceira sección presenta o estudo derivado da aplicabilidade desta proposta educativa. E, por último, complétanse o anterior cun bloque final de anexos que revelan as solucións ás actividades propostas, así como o listado de gravacións históricas recompiladas e un apéndice de notas biográficas das cantantes traballadas especificamente nas actividades, que permitirán ao usuario desfrutar destas célebres voces xa non máis esquecidas.

Do arquivo á sociedade. Transferencia de coñecemento e permanencia do patrimonio histórico a través da exposición «Cantantes Líricas Galegas dos séculos XIX e XX. De Galicia aos teatros de Europa, América e África»

Ilduara Vicente Franqueira

A exposición *Cantantes Líricas Galegas dos séculos XIX e XX. De Galicia aos teatros de Europa, América e África* naceu a partir das investigacións realizadas polos doutores F. Javier Garbayo Montabes e M^a. del Carmen Lorenzo Vizcaíno ao abeiro do proxecto de investigación I+D+i *Galicia-América: Música civil, ideología e identidades culturais a través del Atlántico (1800-1950)* - Retos 2020 (PID2020-115496RB-I00). O propósito fundamental foi achegarlle ao público xeral coñecementos sobre as carreiras internacionais de vinte e tres cantantes galegas e das relacións que estas tiveron cos múltiples teatros nos que desenrolaron a súa actividade profesional.

O obxectivo principal do proxecto foi a recuperación da memoria esquecida de intérpretes galegas no panorama musical académico. Dito proceso comezou cun amplo estudo de figuras como Cristina Villó, Benita Moreno ou Carolina Casanova por parte de Garbayo, mentres Lorenzo lideraba a investigación sobre a soprano María Luisa Rodríguez Nache. Consecuentemente, reveláronse así nomes da escena musical galega que xa se atopaban no esquecemento, feito que fixo afondar en toda unha tradición vocal pendente de ser revisada e reivindicada.

A efectos de creación da mostra, os comisarios exploraron antecedentes expositivos de propostas similares a nivel estatal, se ben estas foron, en termos xerais, escasas. Un dos referentes principais foi a exposición *La zarzuela, patrimonio de la Hispanidad. Crónica cantada de nuestra vida*, sobre a presenza da zarzuela en España e América, comisariada por Emilio Casares, tanto polo enfoque metodolóxico dado como pola abundante mostra de materiais.

En paralelo ao trazado discursivo e de deseño, levouse a cabo un proceso de investigación minucioso para a obtención dun maior número de datos respecto das cantantes obxecto de estudo, acudindo a diversas hemerotecas europeas e americanas, arquivos dixitalizados en aberto, bancos de datos ou coleccións públicas e privadas entre outras. Este ambicioso proceso de traballo puido materializarse grazas ao patrocinio da Xunta de Galicia, a Deputación da Coruña

e a Axencia Estatal de Investigación, así como tamén grazas á colaboración de entidades privadas, que proporcionaron o acceso aos fondos e un uso posterior dos mesmos para a súa exhibición.

Se ben a estrea do proxecto tivo lugar na capital galega¹, a exposición puido desfrutarse tamén durante un mes na Casa de Galicia en Lisboa (Portugal)² como un evento paralelo á celebración do *Coloquio Internacional Cruces Galicia-Portugal: redes migratorias y culturales* na Universidade Nova de Lisboa³ onde tamén participaron os comisarios F. Javier Garbayo e M^a. del Carmen Lorenzo. Nesta sede, a exposición viuse aumentada cun panel informativo específico sobre as relacións das cantantes galegas protagonistas da mostra cos territorios de Portugal e Brasil, podendo adaptar en certo modo os contidos aos intereses de cada público. Ao respecto da loxística nestes dous emprazamentos de exposición, cabe destacar o apoio da Área de Cultura e da Fundación USC, ambas pertencentes á Universidade de Santiago de Compostela. A terceira sede á que itinerou a mostra foi á Casa de Galicia en Madrid, entre o 4 e o 19 de maio de 2026, evento que foi acompañado dun concerto inaugural no que se estrearon os arranxos para voz e guitarra feitos expresamente para a ocasión sobre dúas cancións de Juan Montes e dúas cancións de Marcial del Adalid⁴.

Unha vez rematado o proceso de investigación nos arquivos, comezou a deseñarse minuciosamente o discurso expositivo, tendo en conta dende o primeiro momento a necesidade de dotalo dun enfoque didáctico.

Pola súa banda, o deseño gráfico seguiu unha liña de recreación dun espazo teatralizado, polo cal, en canto dos habituais paneis de cartón-pluma, ideáronse paneis móbiles de tea sobre bastidores articulados con bisagras, lembrando así o feito escénico. Á súa vez, a disposición destes paneis como entrepanos ían dirixindo a ollada cara a parede do fondo (entre paneis dobres e figuras a tamaño natural sobre fondo transparente) da sede compostelá, onde se creou unha galería cronolóxica de retratos das protagonistas a modo de pano final. Evidentemente, a aplicación do deseño na Casa de Lisboa, tivo que verse adaptado pola natureza da sala, distinta á de Santiago de Compostela, actuando no caso portugués como unha recreación da arquitectura palaciana do século XIX dadas as características do espazo.

Tendo en conta todo o anterior, a exposición tratou de transferir os coñecementos adscritos á importante manifestación do teatro lírico en Galicia entre os séculos XIX e XX a partir da construción e reforma de novas edificacións dedicadas a ditas actividades culturais, momento no cal se implementou unha importante programación musical na que se incluían compañías de zarzuela e ópera foráneas, así como a músicos locais. Por outra banda, subliñar como nos principais centros de interpretación musical de Europa, América e África houbo unha presenza destacable de cantantes galegas (tanto de nacemento como de adopción) que puxeron voz ás

principais personaxes femininas do repertorio lírico italiano, alemán e francés, así como tamén ao español e galego, nestes dous últimos casos de maior representación nas cidades de América do Sur vencelladas á comunidade de galegos na diáspora.



Ilustración 1. Exposición Cantantes Líricas Galegas dos séculos XIX e XX. De Galicia aos teatros de Europa, América e África, Salón Artesonado do Colexio Fonseca da Universidade de Santiago de Compostela (España)



Ilustración 2. Exposición Cantantes Líricas Galegas dos séculos XIX e XX. De Galicia aos teatros de Europa, América e África, Casa de Galicia en Madrid (España)

¹ Para máis información: <https://www.liricascgalegas.com/santiagodecompostela> e <https://grupo-organistrum.com/gl/exposicion-cantantes-liricas-gallegas-de-los-siglos-xix-y-xx-de-galicia-a-los-teatros-de-europa-america-y-africa-repercusion-mediatica/>
² Para máis detalles: <https://www.liricascgalegas.com/lisboa> e <https://grupo-organistrum.com/gl/la-exposicion-cantantes-liricas-gallegas-de-los-siglos-xix-y-xx-itinera-a-la-casa-de-galicia-en-lisboa/>
³ Para ver o programa do congreso: <https://grupo-organistrum.com/gl/los-comisarios-de-la-exposicion-cantantes-liricas-gallegas-de-los-siglos-xix-y-xx-participan-en-el-coloquio-internacional-cruces-galicia-portugal-redes-migratorias-y-culturales/>
⁴ Para máis información, remítese a: <https://casadegalicia.xunta.gal/gl/notas-de-prensa/xunta-pon-en-valor-cantantes-liricas-que-levaron-o-nome-de-galicia-por-todo-o-mundo>



Ilustración 3. Exposición Cantantes Líricas Galegas dos séculos XIX e XX. De Galicia aos teatros de Europa, América e África, Casa de Galicia en Lisboa (Portugal)

Finalmente, a mostra constituíuse con dezoito paneis informativos e dez vitrinas, que reflicten aspectos como o rol da artista lírica ao longo do tempo, a evolución da *tiple primeira* á *prima donna* ou as escolas de canto creadas. Integraron diversos elementos como partituras,

carteis, imaxes ou gravacións (presente tamén na música de sala cunha selección sonora de materiais rexistrados entre 1920 e 1970), entre outros. E todo baixo o propósito de xerar unha transferencia de coñecemento á sociedade en xeral e á comunidade educativa en particular.

Ao longo de tódalas fases rexistradas no proxecto, seis eixes de actuación estiveron presentes:

1. Transferencia de coñecemento no ámbito da musicoloxía e da historia e ciencias da música.
2. Deseño espacial orixinal.
3. Producción sostible e adaptada a cada contexto expositivo.
4. Vocación educativa (orientada a centros, docentes e alumnado).
5. Combinación de recursos expositivos tradicionais con ferramentas das humanidades dixitais.
6. Colaboración institucional e a aplicación de enfoques metodolóxicos interdisciplinares.

Isto permitiu acadar o obxectivo de devolverlle á sociedade un capítulo fundamental –á par que descoñecido– da súa historia cultural, tanto ao público xeral como cara a comunidade educativa a través de recursos en aberto. Así, ademais do percorrido libre na mostra física, ofrecéronse visitas guiadas, ciclos de conferencias, proxeccións e concertos accesibles para todos, destacando as conferencias convidadas de Emilio Casares (catedrático emérito da Universidade Complutense de Madrid) ou de Andrea Vitalini (Archivo Stórico Teatro alla Scala de Milán) realizadas no seo da Real Sociedad Económica de Amigos del País en Santiago de Compostela, así como a proxección do filme *Doña Francisquita* (H. Behrendt, 1934) na Facultade de Xeografía e Historia da Universidade de Santiago de Compostela ou a celebración do concerto «Novas voces galegas» da Real Filharmonía de Galicia xunto a novos cantantes galegos no Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, entre outros⁵.

⁵ Para máis información das actividades, consultar especificamente as seguintes novas publicadas na web do grupo de investigación Organistum:

<https://grupo-organistum.com/gl/novas/>
<https://www.liricagalegas.com/prensa>

Por outra banda, dentro do ámbito universitario, moitas das actividades titorizadas da exposición foron recoñecidas pola Universidade de Santiago de Compostela como horas de formación dentro do Programa de Doutoramento en Xeografía, Historia e Historia da Arte, incentivando así a participación do estudantado de terceiro ciclo.

Así mesmo, tanto a investigación historiográfica e musicolóxica, como o proxecto expositivo ou como a elaboración desta guía didáctica, deron pé a reflexións en contornas académicas e en forma de produción científica. Cómpre destacar, en primeiro lugar, o [catálogo](#) da propia exposición, de autoría dos comisarios da exposición e publicado Servicio de publicacións da USC.

No eido da didáctica e da pedagogía, o equipo participou no *4th International Congress: Education and Knowledge 2025* da Universidad de Alicante, na que se presentou a simposio *Del teatro al escenario digital y del escenario al aula. Un proyecto colaborativo de transferencia de conocimiento sobre cantantes líricas gallegas (ss. XIX y XX)*, coordinado pola Dra. Carmen Fernández Morante e que integrou tres comunicacións: *Cantantes líricas galegas dos ss. XIX e XX: Las bases de un proyecto expositivo de transferencia del conocimiento y educación musical*, por F. Javier Garbayo Montabes e M^a del Carmen Lorenzo Vizcaíno; *La educación musical como elemento transformador de la sociedad: Guía didáctica de la exposición «Cantantes líricas gallegas» a estudio*, por Laura Touriñán-Morandeira e Ilduara Vicente Franqueira; e *Construyendo narrativas con lenguajes analógicos y artificiales y diseñando experiencias de inmersión virtuales para la investigación histórica*, por Beatriz Cebreiro López e María José Rodríguez Malmierca⁶.

Tamén os capítulos de libro *La guía didáctica como reflejo del pasado y del presente histórico y como medio para una educación musical transformadora: «Cantantes líricas galegas dos séculos XIX e XX»*, por Laura Touriñán-Morandeira, Ilduara Vicente Franqueira e Carmen Fernández Morante⁷; e *Transferencia de conocimiento y educación musical por medio del proyecto expositivo Cantantes líricas gallegas de los siglos XIX y XX: génesis y desarrollo*, por Carmen Fernández Morante, F. Javier Garbayo Montabes e M^a del Carmen Lorenzo Vizcaíno⁸.

Neste senso, posiblemente o feito máis relevante do proxecto en canto á transferencia educativa foi a planificación e deseño de actividades específicas de carácter virtual, utilizando a tecnoloxía como ponte de acceso para os distintos públicos fronte á temática da exposición dende unha perspectiva creativa e lúdica. Baixo a coordinación de Laura Touriñán-Morandeira, os materiais foron elaborados en colaboración co grupo TecnoEduc da USC e o CESGA. Ditas propostas didácticas, aplicadas a distintos niveis educativos e potenciadoras da creatividade, da aprendizaxe gamificada e do uso de ferramentas de intelixencia artificial xerativa, serán reflectidas

ao longo da presente guía didáctica. Dende o plano tecnolóxico (adscrito aos eixes 4 e 5 arriba indicados), foi fundamental a aposta polas tecnoloxías emerxentes (RV-RA-RM, IA) e o uso da intelixencia artificial xerativa (animación de imaxes antigas a partires de *Hedra*) e outras técnicas dixitais (restauración de imaxes e gravacións históricas vía *Audacity* e *GIMP*) para algunhas das actividades incluídas na guía didáctica, creando materiais propios a partir de dúas naturezas aparentemente contrapostas.

Mención especial merece a realización da exposición en formato virtual 360° polos técnicos do CESGA⁹, un feito que fixo tornar a temporalidade da mostra física en favor da permanencia, podendo aproveitar todos os recursos didácticos programados, así como os contidos fundamentais da exposición nun formato expositivo duradeiro e accesible para todos os públicos. Ademais do feito da atemporalidade, esta ferramenta foi concibida como un espazo alternativo inmersivo para poder experimentar unha visita «real» a partir da posta dixital dos elementos incluídos na exposición física e de obxectos interactivos. Para isto, a experiencia foi desenvolta completamente polo CESGA a través de *Unity* (motor multiplataforma creador de contidos en 2D e 3D), cunha implantación posterior en formato web vía *WebGL* e, por outra banda, creando unha aplicación *ex profeso* para dispositivos de realidade virtual *Meta Quest*. Este feito intégrase plenamente no ámbito das Humanidades Dixitais, ao permitir a creación de narrativas híbridas (convivencia entre o analóxico e a IA) para a difusión do coñecemento humanístico.

Por iso, o feito de reunir profesionais da musicoloxía, da historia, da biblioteconomía, da arquivística, da educación, da tecnoloxía ou da comunicación en redes foi un dos maiores logros do proxecto, apelando á importancia de colaboración entre diversas disciplinas para dar resposta aos retos que plantexa a sociedade actual.

En suma, este proxecto expositivo pon de manifesto que a educación musical pode e debe nutrirse da investigación histórica, da tecnoloxía e da innovación pedagóxica para xerar narrativas inclusivas, críticas e transformadoras. Isto conleva que a mostra poida ser un modelo de transferencia educativa dentro das humanidades, tecendo arte e formación ou, dito doutra forma, memoria e futuro.

6 Para máis información do congreso ICON-edu2025, así como para a consulta do resumo das comunicacións, remítese ao libro de actas: Rosabel Roig-Vila et al., eds., *Actas / Proceedings / Actes – 4th International Congress: Education and Knowledge* (Octaedro Editorial, 2025), 140-43, <https://octaedro.com/libro/actas-proceedings-actes-4th-international-congress-education-and-knowledge/>.

7 Laura Touriñán-Morandeira et al., «La guía didáctica como reflejo del pasado y del presente histórico y como medio para una educación musical transformadora: «Cantantes líricas galegas dos séculos XIX e XX»», en *Construcción del conocimiento educativo: estudios empíricos, experiencias y análisis teórico*, ed. M^a Soledad Villarrubia Zúñiga et al. (Editorial Dykinson, 2025), <https://doi.org/10.14679/4407>.

8 Carmen Fernández Morante et al., «Transferencia de conocimiento y educación musical por medio del proyecto expositivo «Cantantes líricas gallegas de los siglos XIX y XX»: génesis y desarrollo», en *Construcción del conocimiento educativo: estudios empíricos, experiencias y análisis teórico*, ed. M^a Soledad Villarrubia Zúñiga et al. (Editorial Dykinson, 2025), <https://doi.org/10.14679/4407>.

9 Para máis información: <https://grupo-organistrum.com/gl/la-exposicion-cantantes-liricas-gallegas-de-los-siglos-xix-y-xx-de-galicia-a-los-teatros-de-europa-america-y-africa-emprende-ahora-su-viaje-virtual/>



Ilustración 8. Captura da visita virtual 360°, creada polo CESGA: <https://www.liricsgalegas.com/visitavirtual>

Do arquivo á aula: guía didáctica da exposición «Cantantes Líricas Galegas dos séculos XIX e XX. De Galicia aos teatros de Europa, América e África»

Laura Touriñán-Morandeira

Exponse, a continuación, o fundamento teórico que sustenta a presente guía didáctica. En primeiro lugar, o marco teórico en torno aos conceptos educación cas artes e educación pola música; pedagogía mesoaxiolóxica; competencia dixital; pensamento crítico; e envellecemento activo. Seguidamente, preséntanse de forma pormenorizada a estrutura e contidos da guía, así como os obxectivos específicos e especializados e competencias que se traballan.

A educación musical como elemento transformador da sociedade nos tempos de hoxe

A presente guía didáctica responde ao concepto de «educación musical», que asume que a música convértese en instrumento e medio de educación (educación «pola» música) , con capacidade de proporcionar ao educando valores comúns -do ético, do estético e do social-, igual que calquera outra área de experiencia cultural (substantivamente educación) desde o «ámbito de educación común». Pero tamén con capacidade de proporcionar ao educando valores educativos específicos, que contribúen a comprender o seu significado e o seu valor educativo e a mellorar as decisións de cada persoa respecto das súas accións e sentido de vida (adxectivamente musical), desde o «ámbito de educación específico»¹⁰. Concretamente, esta guía enmárcase dentro do ámbito de educación común e específica, en relación cas novas tecnoloxías, a música e a historia.

¹⁰ José Manuel Touriñán López, «Educación artística común, específica y especializada: sustantivación y adjetivación de la relación artes-educación», en *Música, Investigación y Formación. Búsqueda de convergencia en la Educación*, de Silvana Longueira Matos y Laura Touriñán-Morandeira (REDIPE, 2017); José Manuel Touriñán López, «La relación artes-educación: educamos con las artes y hay educación artística común, específica y especializada», *Boletín REDIPE (Boletín de la Red Iberoamericana de Pedagogía)* 7, n.º 12 (2018): 36-92;

A «educación pola música» fomenta o desenvolvemento de capacidades, competencias e valores. Concretamente, a capacidade de apreciar, comprender e valorar as manifestacións artísticas musicais con pensamento crítico; e estimula a capacidade de comprender a música coma fonte de pracer e enriquecemento persoal. Tamén contribúe ao desenvolvemento da competencia cultural e artística da educación musical; á competencia de autonomía, competencia social e cidadá, competencia de aprender a aprender, competencia de comunicación lingüística e competencia dixital e informacional. Permite traballar valores relacionados ca diversidade e a diferenza, que nos levan a tomar consciencia do «outro» cultural, fomentando a convivencia e xerando vínculos afectivos¹¹.

Atendendo ao anterior, «educar ca música» e «educar pola música» require de formación docente para o ámbito artístico, de tal xeito que o docente poda discernir entre coñecer, aprenderlle a alguén e educar ca área de experiencia «música», convertida en obxecto de ensinanza e en ámbito de educación¹².

Asúmese, ademais, nesta guía a perspectiva mesoaxiolóxica da pedagogía, isto é, valorar cada medio como educativo. É dicir, para educar ca música e ca Historia, estas son sometidas, como áreas de experiencia, a procesos mediados. Neste contexto concreto, as novas tecnoloxías son medio educativo necesario na sociedade actual; por tanto, as novas tecnoloxías deben ser valoradas pedagogicamente como medio de educación e medio de educación musical¹³.

Partindo do anterior e tendo en conta que o mundo de hoxe está rexido pola interrelación global, a pesar das fronteiras territoriais transnacionais, os medios de comunicación e de masas,

os medios audiovisuais e os medios virtuais son imprescindibles para a socialización na sociedade actual. O seu carácter tecnolóxico é, por tanto, condicionante e conformador de comunicación educativa. Tendo isto en conta, a «educación pola música» debe contribuír ao desenvolvemento de capacidades, competencias e valores que permitan ao educando a súa adaptación e integración nun mundo en cambio constante, con continuo fluxo de información e con moi diversas formas de acceso á mesma (especialmente a través da rede)¹⁴. E é preciso ter en conta a impacto definitorio que teñen hoxe as redes sociais nas novas xeracións: son medio de comunicación, pero tamén de expresión e de autodefinición e, en confrontación ca poboación que non socializa mediante as redes e que incluso non é tecnolóxica, dan lugar a un contraste de concepción da realidade completamente oposto¹⁵.

Neste contexto, é necesaria a comprensión do significado intrínseco de «medios», o coñecemento da súa función como elemento estrutural de intervención pedagóxica e a distinción entre medios externos e internos, de tal xeito que o educador poda xerar estratexias para melloralos. O educador debe ter presente que os medios son versátiles, substituíbles, reversibles e recursivos, o que lles outorga a potencia pedagóxica de sacar partido ao seu poder de socialización. O educador tamén debe distinguir entre competencia mediática e competencia dixital, que están relacionadas, mais non son sinónimos e implican coñecemento especializado diferente. Por tanto, o docente debe ter o manexo técnico e práctico dos novos medios, pero tamén dispoñer das habilidades de selección, filtrado e interpretación crítica da información, directamente relacionada cas capacidades de analizar, decodificar, avaliar e comunicarse cos medios¹⁶.

Así mesmo, todo este contexto deu lugar a novos conceptos que definen os espazos e tempos educativos. O que onte se chamaba «tecnoloxías da información e das comunicacións» (TIC) e que se centraba na formación para dominar os medios tecnolóxicos, evolucionaron co tempo ás «tecnoloxías de aprendizaxe e coñecemento» (TAC), que abordan o medio educativo e as tecnoloxías necesarias para o aprendizaxe e o autoaprendizaxe continuo. Despois chegaron as «tecnoloxías de empoderamento e participación» (TEP), cuxo propósito non era só a difusión da información, senón creala a partir da participación activa desde o ideolóxico e o social. En

Laura Touriñán-Morandeira, «Música, Educación y Nuevas Tecnologías: fundamentos pedagógicos de la relación. Educación «por» la música en la formación adulta universitaria a través de las TIC», *Boletín REDIPE (Boletín de la Red Iberoamericana de Pedagogía)* 7, n.º 7. Pedagogía, pedagogos y ámbitos de educación (2018): 41-46, <http://revista.redipe.org/index.php/1/article/view/522>.

- 11 Silvana Longueira Matos, «Aproximación al desarrollo de competencias básicas desde la educación musical», en *Las competencias básicas [Recurso electrónico]: reflexiones y experiencias* (Universidad de Castilla-La Mancha, 2009); Silvana Longueira Matos, «Construyendo la convivencia a través de la música. Desarrollo cívico y educación «por» la música», en *Desarrollo cívico, sentido intercultural de la educación y convivencia cualificada y especificada*, de José Manuel Touriñán López (Netbiblo, 2012); Laura Touriñán-Morandeira, «La música: un instrumento de creación, de construcción de identidad, de educación y de diálogo de los Derechos Humanos de segunda y tercera generación», en *El cincuentenario de los Pactos Internacionales de Derechos Humanos de la ONU: libro homenaje a la profesora M.ª Esther Martínez Quinteiro*, de María de la Paz Pando Ballesteros et al. (Ediciones Universidad de Salamanca, 2018), <https://eusal.es/index.php/eusal/catalog/view/978-84-9012-850-3/4444/359-1>.
- 12 Laura Touriñán-Morandeira, «Educar con la música: fundamentos pedagógicos de la relación música-educación y aproximación a la formación y a las competencias del docente del ámbito musical desde la perspectiva mesoaxiológica de Pedagogía», en *II Congreso Internacional Cearte: Educación, Arte y Cultura*, ed. Julio César Arboleda Aparicio (REDIPE, 2021), <https://editorial.redipe.org/index.php/1/catalog/book/52>; Laura Touriñán-Morandeira, «Música y educación. Una competencia de necesaria formación pedagógica para educar con la música», en *Pedagogía mesoaxiológica y construcción de ámbitos de educación. La función de educar*. Ripeme 2021, ed. José Manuel Touriñán López y M.ª Esther Oliveira Oliveira (REDIPE, 2021), <https://editorial.redipe.org/index.php/1/catalog/book/58>.
- 13 José Manuel Touriñán López, «La educación en perspectiva mesoaxiológica: construir el ámbito de educación, hacer el diseño educativo y generar intervención desde la Pedagogía», en *Editorial Redipe* (Editorial Redipe, 2023), <https://editorial.redipe.org/index.php/1/catalog/book/128>; José Manuel Touriñán López, «La relación artes-educación, en la perspectiva mesoaxiológica de la Pedagogía, implica educar 'CON' las artes», en *Pedagogía y educación, en perspectiva mesoaxiológica. Cuestiones aplicadas*, de José Manuel Touriñán López y Laura Touriñán-Morandeira (REDIPE, 2024); José Manuel Touriñán López, *Artes y educación. Fundamentos de Pedagogía Mesoaxiológica* (Netbiblo, 2010).

14 N. C. Burbules y T. A. Callister, *Educación: Riesgos y promesas de las nuevas tecnologías de la información* (Granica, 2001); R. Clark, «Media Are «Mere Vehicles». The Opening Argument», en *Learning from media: Arguments, analysis and evidence. (Perspectives in instructional technology and distance education)*, ed. R. Clark (Information Age Publishing, 2001); J. I. Aguaded, «El parlamento europeo apuesta por la alfabetización mediática», *Comunicar. Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación* 32 (2009): 7-8; J. Ferrés y A. Piscitelli, «La competencia mediática: propuesta articulada de dimensiones e indicadores», *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación* 38 (2012): 75-82.

15 González-Adrió Jiménez, Rocío. *Navegando el mundo de las redes sociales y la participación ciudadana*. Mujeres universitarias millenials vs. centennials. Barlona, Ediciones Octaedro, 2025, <https://octaedro.com/libro/navegando-el-mundo-de-las-redes-sociales-y-la-participacion-ciudadana/>; Carlos Magro Mazo, *Educación conectada en tiempos de redes* (Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2015)

16 José Manuel Touriñán López, «La perspectiva mesoaxiológica de la pedagogía: construir el ámbito de educación, hacer el diseño educativo y generar intervención», en *Educar con las artes. Pedagogía general y aplicada a la construcción de las artes como ámbito de educación*, de José Manuel Touriñán López (REDIPE, 2017).

tempos xa máis próximos, pasamos ás «tecnoloxías TRIC» (tecnoloxía, relación, información e comunicación), baseadas no aprendizaxe colaborativa e entendidas como prácticas culturais e dixitais experimentadas en espazos de confianza e contornas tecnolóxicas. A isto engadíronse os novos procesos de adquisición de coñecemento en medios visuais, que permitiron a creación de «fondos de coñecemento persoal»: son as «contornas persoais de aprendizaxe» (*Personal Learning Environment*, PLE), compatibles a un mesmo tempo cas «traxectorias persoais de aprendizaxe» (*Personal Knowledge Environment*, PKE). E non podemos esquecer os avances máis recentes derivados da intelixencia artificial aplicada aos eidos creativo e educativo, entre outros¹⁷. Deste xeito, mediación e mediatización tecnolóxica deron lugar a novos espazos de coñecemento, de aprendizaxe e de autoaprendizaxe que hoxe identificamos como sociedade dixital e educación dixital; *e-learning* e educación do terceiro entorno; educación electrónica; cibereducación e *e-education*; educación informal mediática e tecnoética; ciberciencia, *e-Science* e *e-Research*¹⁸.

E sendo conscientes do que é e do q e implica a sociedade dixital de hoxe, non se pode perder de vista as súas consecuencias para a poboación adulta, en favor da súa integración social, mediante a súa competencia tecnolóxica e dixital e baixo o propósito de envellecemento activo¹⁹. Por tanto, a oferta cultural e educativa non pode excluír a este sector da sociedade, en favor exclusivamente dos «nativos dixitais»²⁰. O manexo das TIC e das TAC por parte deste segmento da sociedade ten repercusións moi positivas: aumento da autoestima, superación da frustración e do medo, sensación de orientación e de autosuficiencia, crecemento da autonomía persoal e social, fomento e enriquecemento das relacións interxeracionais, etc.²¹.

17 María del Mar Sánchez Vera y Víctor González Calatayud, «La IA generativa como copiloto en el diseño de recursos educativos», *Padres y Maestros / Journal of Parents and Teachers*, n.º 398 (junio de 2024): 12-18, <https://doi.org/10.14422/pym.i398.y2024.002>; Jorge Burgueño López, «La inteligencia artificial, ¿oportunidad o amenaza?», *Padres y Maestros / Journal of Parents and Teachers*, n.º 398 (junio de 2024): 5-5, <https://revistas.comillas.edu/padresymaestros/article/view/21705>.

18 Touriñán-Morandeira, «Música, Educación y Nuevas Tecnologías: fundamentos pedagógicos de la relación. Educación «por» la música en la formación adulta universitaria a través de las TIC», 49-55; José Carlos Sánchez-Prieto et al., «Inteligencia artificial generativa para autoaprendizaje en educación superior: Diseño y validación de una máquina de ejemplos», *RIED-Revista Iberoamericana de Educación a Distancia* 28, n.º 1 (2025): 1, <https://doi.org/10.5944/ried.28.1.41548>; Rosa Romero Alonso et al., «Rol de la Inteligencia Artificial en la personalización de la educación a distancia: una revisión sistemática», *RIED-Revista Iberoamericana de Educación a Distancia* 28, n.º 1 (2025): 1, <https://doi.org/10.5944/ried.28.1.41538>; Mercé Gisbert Cervera et al., *Investigar e innovar en la era digital. Aportaciones desde la tecnología educativa* (Octaedro Editorial, 2022), <https://doi.org/10.36006/16362>; Eloy López-Meneses et al., *Tecnologías y tendencias didácticas emergentes en escenarios educativos I* (Octaedro Editorial, 2019), Linda Johanna Castañeda Quintero et al., «Entornos personales de aprendizaje como marco de la educación flexible: explorando consensos, enunciando preguntas y marcando desafíos», *EduTec: Revista Electrónica de Tecnología Educativa*, *EduTec: Revista electrónica de tecnología educativa*, n.º 79 (Número especial) (2022): 80-94, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8404136>.

19 M.ª Rosario Limón Mendizábal, «Envejecimiento activo, empoderamiento y aprendizaje en la vejez», en *Pedagogía y construcción de ámbitos de educación. La función de educar*, de José Manuel Touriñán López y Silvana Longueira Matos (REDIPE, 2016); Javier Marrero Acosta et al., «Educación y envejecimiento: el envejecimiento constructivo», *Informació Psicològica, Informació psicològica*, n.º 104 (Julio-diciembre: Envejecimiento activo I) (2012): 57-71, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7346172>; M. Ann Tsao, *Diálogos 2020: El futuro del envejecimiento* (Instituto de Migraciones y Servicios Sociales (IMSERSO), 2002).

20 M. Prensky, «Digital Natives. Digital Immigrants», *NCB University Press* 9, n.º 5 (2001): 1-6.

21 J. Barroso Osuna et al., «Las personas mayores y las nuevas tecnologías: una acción en la sociedad de la información», *Innovación Educativa* 12 (2002): 319-37; Julio Cabero Almenara, «Mitos de la sociedad de la información: sus impactos en la educación», en *Cul-*

Partindo de todo o anterior, esta guía didáctica da *Cantantes líricas galegas dos séculos XIX e XX. De Galicia aos teatros de Europa, América e África* é exemplo de «educación pola música». Fomenta o desenvolvemento de valores e competencias vencelladas á música e incentiva o coñecemento musical e historiográfico. E neste contexto, as tecnoloxías dixitais son recursos pedagóxicos ao servizo da exposición, sendo, por tanto, instrumentos de aprendizaxe mediado pola rede, ao tempo que enriquecen e vólvense ferramentas ao servizo do visitante da exposición. Este pode beneficiarse do seu propio uso como medio de autoaprendizaxe e tamén como medio de desfrute persoal. Así mesmo, as IAs xerativas e a Realidade Aumentada na reconstrución historiográfica son fundamentais no contexto actual de humanidades dixitais²² pero, ademais, coma medio e recurso didáctico, aplicados desde unha mirada de pedagogía mesoaxiolóxica, potencia e facilita o aprendizaxe, o autoaprendizaxe, a iniciativa e a creatividade, a experimentación musical e os sentimentos de comunidade, arraigo e pertenza dos educandos²³. Así, esta iniciativa, aliñada ca aposta tecnolóxica, implica como resultado unha aproximación dos diferentes sectores da sociedade e unha vía de coñecemento e proxección do produto cultural (a exposición), ampliando redes e desenvolvendo contidos complementarios en soportes alternativos, de tal forma que se adapta ás necesidades e tendencias do noso tempo.

tura y educación en la sociedad de la información (Netbiblo, 2003); Juana María Orteaga Tudela y Ana Ortiz Colón, «Redes sociales y formación permanente en personas mayores», *Revista complutense de educación* 26, n.º 1 (2015): 273-88; Ana Ortiz Colón et al., «La formación de personas mayores como favorecedora del envejecimiento y calidad de vida desde las percepciones del profesorado de la Universidad de Jaén», *Revista de ciencias de la educación: Órgano del Instituto Calasanz de Ciencias de la Educación*, n.º 234 (2013): 239-52; H. White et al., «A Randomized Controlled Trial of the Psychosocial Impact of Providing Internet Training and Access to Older Adults», *Aging & Mental Health* 3 (2002): 213-21; S. Torp et al., «A Pilot Study of How Information and Communication Technology May Contribute to Health Promotion among Elderly Spousal Carers in Norway», *Health & Social Care in the Community* 16, n.º 1 (2008): 75-85; Juan M. Núñez, «Competencia digital: Antes de empezar, preparar el camino», *Padres y Maestros / Journal of Parents and Teachers*, n.º 392 (diciembre de 2022): 6-11, <https://doi.org/10.14422/pym.i392.y2022.001>.

22 María Gembero Ustárriz y Emilio Ros-Fábregas, eds., *Musicología en web: patrimonio musical y humanidades digitales*, DeMusica 29 (Edition Reichenberger, 2021).

23 Laura Touriñán-Morandeira y Ilduara Vicente Franqueira, «La educación musical como elemento transformador de la sociedad: Guía didáctica de la exposición «Cantantes líricas gallegas» a estudio», en *Actas / Proceedings / Actes – 4th International Congress: Education and Knowledge*, ed. Rosabel Roig-Vila et al. (Octaedro Editorial, 2025), <https://minerva.usc.gal/entities/publication/7d610c54-41b7-4343-8f91-74d655eb7b59>.

Estrutura e contidos

A guía didáctica está constituída por un total de once actividades:

Actividade 1: [Como canta este retrato?](#)

Actividade 2: [Que tesitura é?](#)

Actividade 3: [Descobre á cantante lírica galega](#)

Actividade 4: [Descobre a parella e adiviña quen é](#)

Actividade 5: [Quen naceu antes?](#)

Actividade 6: [Ordena as interpretacións célebres da Nache](#)

Actividade 7: [Onde se atopa o teatro?](#)

Actividade 8: [Dálle cor ao retrato histórico!](#)

Actividade 9: [Postais líricas de onte e de hoxe](#)

Actividade 10: [Caracteriza á cantante](#)

Actividade 11: [Tannhäuser-Photocall](#)

O conxunto das actividades permiten traballar ao usuario coñecementos históricos e musicais; desenvolver competencias específicas da Historia da Música; e outras competencias clave como aprender a aprender, competencia dixital e competencia cidadá (Consello da Unión Europea, 2018)²⁴.

Para logralo, recórrese a formatos de actividades diversos, desde as máis tradicionais, ata as máis innovadoras. Por exemplo, abre a guía un xogo conceptual de asociación: *Como canta este retrato?*. Nela achégase ao usuario ao concepto de tesitura vocal, á vez que se lle presentan auditivamente as principais tesituras vocais femininas (soprano, mezzosoprano e contralto). De forma implícita, nesta mesma actividade, achégase ao usuario á tecnoloxía IA -neste caso, *Hedra*-, aplicación a través da cal se unen retratos históricos e gravacións sonoras históricas, dando vida a «retratos cantantes», de tal forma que emulan como cantarían as intérpretes líricas protagonistas da exposición.

É tamén tipo de actividade de longa tradición o xogo de memorización *Atopa a parella e adiviña quen é*, que fomenta tamén a axilidade e os reflexos nos usuarios. Xogo de asociación é *Que tesitura é?*, que busca afianzar o coñecemento en tesituras vocais, requirindo a asociación de tesituras femininas e masculinas en primeiro lugar, para logo asociar algunhas das cantantes da exposición ás súas tesituras correspondentes. E non esquecemos os xogos de interrelación, como, por exemplo, *Descobre a cantante lírica galega*, *Quen naceu antes?*, *Ordena as interpretacións célebres da Nache* ou *Onde se atopa o teatro?*; todas elas pretenden que o usuario asimile de forma lúdica e interactiva os datos históricos adquiridos durante a lectura das cartelas da exposición ou a partir da lectura do [catálogo](#) da exposición ou do [anexo III](#) de esta guía. Todas

estas actividades foron creadas mediante a plataforma educativa [Genially](#), elixida pola súa gran variedade de recursos e medios técnicos.

Por outra banda, a guía tamén propón ao usuario a experimentación creativa con tecnoloxías emerxentes de ferramentas de IA xenerativas, para interrelación artes visuais e musicais e musicoloxía. *Dálle cor ao retrato histórico* permite descubrir como sería un retrato orixinal a cor na época se existise a tecnoloxía nese momento e é posible, neste caso, mediante o uso da aplicación [Colorize](#). *Caracteriza á cantante* permite experimentar coa creación de *prompts* para lograr unha imaxe ficticia, mesmo de aparencia histórica, dunha cantante lírica caracterizada como personaxe operístico; neste caso, mediante a citada aplicación [Hedra](#). *Postais líricas de onte e de hoxe* incita a explorar a creatividade e o pensamento crítico en relación a diversos temas de interese (xénero, ecoloxismo, educación, comunicación, tecnoloxía, artes...), creando postais actuais, únicas e novas das cantantes protagonistas, para iso, recórrese a un formato híbrido: facer a postal de forma manual e artesanal, ao estilo tradicional, ou mediante calquera editor de imaxe do gusto do usuario (como [Dall-e-2](#), [Pixlr](#)...). E, por último, pecha a guía o *Tannhäuser-Photocall*, unha chiscadela aos antigos teatrillos e aos modernos «pousados fotográficos», ferramenta para inmortalizar conxuntamente un peche lúdico da exposición, ben sexa cun *selfie in situ* ou ficticio empregando IAs, como, por exemplo, [ChatGPT](#). Todas elas contribúen a que o usuario poda reconstruír visual e sonoramente o pasado, ao tempo que o convirte nunha experiencia vital presente para o recordo.

Todas estas actividades van acompañadas das súas correspondentes solucións (proporcionadas no [anexo I](#)) e cos materiais complementarios necesarios para o desenvolvemento das mesmas ([anexo II](#), de listado de gravacións históricas das cantantes líricas galegas, e [anexo III](#), de breves notas biográficas das principais protagonistas). Así mesmo, moitas delas invitan ao autoaprendizaxe, ao desenvolvemento de pensamento crítico e ao incremento da competencia dixital, pois invitan ao usuario a procurar nova información mediante o uso de *Internet* e recorrendo, desde a clásica [Wikipedia](#), ata páxinas especializadas en música clásica.

E, para non deixar afastado un aspecto imperante na sociedade actual, esta guía engade a posibilidade de uso de redes sociais, de forma totalmente opcional e voluntaria, de tal modo que permiten ao usuario compartir os seus resultados en *Instagram* e, mesmo, competir con adversarios se así se desexa.

O propósito fundamental desta guía é achegar o patrimonio musical recuperado ao maior público posible, para reverter á sociedade esta parte da memoria histórica. Búscase ofrecer un produto cultural apto para estudantes de colexio de distintos niveis, estudantes de universidade, visitas familiares, historiadores ou musicólogos, melómanos e a cidadanía en xeral. Por tanto, todas as actividades son realizables independentemente da idade do usuario, dado que o manexo requirido de novas tecnoloxías é básico, cando non suprimible, e non se precisan de coñecementos musicais específicos previos. O propósito deste enfoque é que a exposición -física e/ou virtual 360°- se converta en espazo de convivencia e socialización interxeracional a través da cultura musical e nun ambiente inclusivo para os «nativos dixitais» e os «non-dixitais»²⁵.

²⁴ Para máis información, recomendase: [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/es/ALL/?uri=CELEX:32018H0604\(01\)](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/es/ALL/?uri=CELEX:32018H0604(01)) e <https://education.ec.europa.eu/es/focus-topics/improving-quality/key-competences>

²⁵ Prensky, «Digital Natives. Digital Immigrants»; Fernando Sáez Vacas, «Nativos digitales, inteligencia digital. ¿Homo digitalis?», *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, n.º 86 (2011): 6-8.

Obxectivos específicos e especializados e competencias

Nesta guía perséguese os seguintes obxectivos xerais:

- 1) Facer transferencia pedagóxica do coñecemento e do patrimonio histórico recuperado e desde o ámbito da educación musical.
- 2) Contribuír á asimilación de contidos concretos da exposición, de forma agradable e/o lúdica para calquera público.
- 3) Proporcionar aos familiares, docentes e/o institucións un material de traballo e reflexión.
- 4) Introducir ao usuario de forma implícita e práctica o concepto de humanidades dixitais e a súa transcendencia en relación coa recuperación de patrimonio histórico e a didáctica da música.

En adición, o enfoque desenvolvido nas once actividades permite acadar os seguintes obxectivos específicos e especializados:

- 1) Profundar na historia da interpretación musical en Galicia e, concretamente, do teatro lírico.
- 2) Reflexionar sobre o binomio música-xénero, a través destas cantantes destacadas que, lograron no contexto dos séculos XIX e XX unha traxectoria profesional e interpretativa destacable e de forma paralela á construción da súa vida privada persoal e, en ocasións, matrimonial e maternal. Visibilizar as súas brillantes traxectorias ata o de agora descoñecidas.
- 3) Coñecer ás intérpretes recuperadas (tales como M^a Luisa Nache, Ángeles Ottein, Ofelia Nieto...), figuras históricas femininas de notoria andaina interpretativa, na maior parte, de dimensións internacionais.
- 4) Familiarizarse con algúns dos principais teatros e auditorios internacionais que albergaron representacións de canto lírico nos séculos XIX e XX.
- 5) Achegarse a algunhas das máis soadas obras mestras da música clásica occidental.
- 6) Profundar en conceptos musicais concretos relacionados co canto lírico, tales como tesituras vocais femininas (soprano, mezzosoprano, contralto), xéneros musicais (canto lírico, ópera, zarzuela), cuestións escenográficas (*atrezzo* e caracterización, iluminación, fotografía, escenario e platea etc.), significado de *prima donna*, etc.
- 7) Reflexionar en torno ao trinomio música-identidade-Galicia: como a música constrúe identidade e sociedade a través do seu patrimonio musical. Isto leva a profundar sobre importantes conceptos desde o campo da musicoloxía: música galega (que é a música galega, a escritura por galegos, a interpretada por galegos de nacemento, a interpretada en Galicia ou que evocan a sonoridade de «cor galaica», independentemente de quen a escriba ou onde se toque?); escola de canto lírico galego (existe realmente? Que a caracteriza?); a relación Galicia-Europa-América-África e a transmisión de patrimonio; a importancia das mulleres na emigración; etc.

- 8) Profundar en cuestións e conceptos museolóxicos, tales como discurso expositivo, tipo de materiais que permiten a construción dunha exposición, propiedade intelectual, dereitos de autor e dereitos de reprodución, etc.
- 9) Recapacitar sobre a importancia das humanidades dixitais e da tecnoloxía educativa como medio de transferencia do patrimonio recuperado, histórico en xeral e do musical e musicográfico en particular.

Cómpre dicir que esta guía respecta o desenvolvemento no usuario das oito competencias clave e capacidades básicas para o aprendizaxe permanente de todos, desde a idade temperá e ao longo de toda a vida da persoa, determinadas polo Consello da Unión Europea en 2018²⁶:

1. Competencia en alfabetización
2. Competencia multilingüe
3. Competencia matemática e en ciencia, tecnoloxía, enxeñería e matemáticas
4. Competencia dixital
5. Competencia persoal, social e de aprender a aprender
6. Competencia cívica
7. Espírito emprendedor
8. Competencia en conciencia e expresións culturais.

Así mesmo, a guía tamén ten presente a recente Axenda de Educación 2030 impulsada pola UNESCO, que ten por obxectivo garantir unha educación inclusiva, equitativa e de calidade, así coma oportunidades de aprendizaxe ao longo da vida para todos²⁷:

- Habilidades dixitais
- Competencias verdes ou de sustentabilidade
- Pensamento crítico
- Resolución de problemas
- Desenvolvemento socioemocional

Proposta de actividades

A continuación, ofrecemos o conxunto de once actividades desenvolvidas entorno á exposición *Cantantes líricas galegas dos séculos XIX e XX. De Galicia aos teatros de Europa, América e África*.

Todas elas foron elaboradas partindo da investigación historiográfica e musicolóxica previa, realizada polos comisarios da exposición. E parte tecnolóxica dos «retratos cantantes», moi recorridos nas actividades, foi elaborada polo equipo do CESGA.

²⁶ Para máis información: [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=CELEX:32018H0604\(01\)&from=EN](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=CELEX:32018H0604(01)&from=EN)

²⁷ Para máis información: <https://www.unesco.org/sdg4education2030/en>

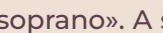
Para realizar as actividades e/ou ampliar os teus coñecementos, podes axudarte dos [anexos II](#) e [III](#) desta guía. E dispós das solucións das actividades no [anexo I](#).

ACTIVIDADE 1: Como canta este retrato?

ACTIVIDADE

Esta exposición de cantantes líricas recolle intérpretes de distintas tesituras. Enténdese por **tesitura** a altura propia de cada voz -feminina e tamén masculina-, que pode ser máis aguda ou máis grave, segundo corresponda. As principais tesituras femininas, de agudo a grave son: soprano, mezzosoprano e contralto. E as principais tesituras masculinas, tamén de agudo a grave, son: contratenor, tenor, barítono e baixo.

Cantantes como Ofelia Nieto, María Luisa Nache ou Ángeles Ottein, son **sopranos** ou **tiples**: é o tipo de voz feminina máis aguda. O termo provén do italiano *soprano* que significa «superior» ou «soberano» e, este, á súa vez, provén do latín *súper*, *supra*, que significa «sobre» ou «por encima de». Habitualmente leva a melodía principal. E a súa extensión abrangue desde o do₄ ata o do₆: . Xeralmente representan papeis operísticos e zarzuelísticos de mulleres xoves, inocentes e boas (véxase, Susana, en *As vodas de Fígaro* de Mozart).

Inés Rivadeneira e Matilde Vázquez pódense considerar mezzosopranos, polos roles operísticos interpretados. **Mezzosoprano** é a voz feminina media, situada entre as sopranos e as contraltos. O termo provén do italiano, *mezzosoprano*, que significa «medio-soprano» o «casi-soprano». A súa extensión abrangue desde o la₃ ao fa₅: . Habitualmente representan papeis operísticos e zarzuelísticos de mulleres máis maduras que simbolizan a voz da experiencia e da adultez ou mulleres duras que rompen os canons habituais (véxase, a protagonista Carmen, en *Carmen* de Bizet).

Polas críticas de prensa histórica, sabemos que as voces de Enriqueta Brandón e Rosario Salgado Pereira eran consideradas de contralto. **Contralto** é a voz feminina máis grave. É un tipo de voz moi difícil de atopar pois só o 2% da poboación feminina é contralto de forma natural. É por isto que habitualmente os papeis de contraltos son interpretados por mezzosopranos que teñan un rico rexistro baixo. A extensión das contraltos abrangue do fa₃ ao fa₅: . Hai papeis de contralto moi famosos (véxase, Rosina, en *O barbero de Sevilla* de Rossini), pero son poucas as óperas escritas para papel protagonista de contralto.

Agora que sabes o que é a tesitura e as diferencias entre soprano, mezzosoprano e contralto, invitámoste a escoitar os nosos «retratos cantantes». Están feitos con [Hedra](#), unha tecnoloxía IA que permitiunos asociar gravacións históricas a retratos históricos, de tal xeito que emulan como cantarían as nosas intérpretes líricas protagonistas.

Escoita atentamente e compara os retratos das mezzosopranos Inés Rivadeneira e Matilde Vázquez, cos retratos das sopranos Ofelia Nieto, María Luisa Nache e Ángeles Ottein. Verdade que as primeiras soan máis graves e as segundas máis agudas?

Se desexas escoitar máis música de nove das intérpretes recuperadas nesta exposición, remitímoste ao [anexo II](#) de esta guía. Atoparás á túa disposición unha listaxe de gravacións históricas. Estas fontes están en acceso libre a través de dous importantes repositorios institucionais: [Biblioteca Dixital Hispánica](#) (Biblioteca Nacional de España) e [Arquivo Sonoro de Galicia](#) (Consello da Cultura Galega).

E, se queres saber máis sobre elas, consulta o [catálogo](#) da exposición ou o [anexo III](#) desta guía.



Ilustración 9. Captura dos retratos parlantes da Actividade 1 da Guía didáctica. A disposición en: <https://www.liricascgalegas.com/retratos-parlantes>

ACTIVIDADE 2: Que tesitura é?

ACTIVIDADE

Comproba canto sabes de tesituras vogais. Agrupa as tesituras femininas e masculinas, de máis aguda a máis grave. Logo asocia os nomes das cantantes líricas galegas á tesitura correspondente. Para isto último, podes axudarte das biografías das efemérides que atoparás no [catálogo](#) da exposición e no [anexo III](#). Se desvelas a solución, poderás desfrutar de imaxes históricas recuperadas das intérpretes. E, se desexas escoitalas, consulta o [anexo II](#).



Ilustración 10. Captura da actividade 1, primeira parte



Ilustración 11. Captura da actividade 2, segunda parte

ACTIVIDADE 3: Descubre á cantante lírica galega

ACTIVIDADE

Xoga a descubrir de que cantantes estamos a falar. Percorre ás pistas pola orde numerada indicada e intenta adiviñar de quen se trata. Podes axudarte das biografías das intérpretes que atoparás no [catálogo](#) da exposición e no [anexo III](#).



Ilustración 12. Captura da primeira tarxeta da actividade 3

ACTIVIDADE 4: Atopa a parella e adiviña quen é

ACTIVIDADE

Demostra a boa memoria que tes atopando a parella de cada cantante lírica en tempo récord. Se queres presumir, comparte a túa marca de tempo no teu *Instagram* co hashtag **#cantantesliricasgalegas** e etiquetándonos como **@liricagalega**



ATOPA A PARELLA E ADIVIÑA QUEN É

Memoriza todas as cartas e adiviña a posición de cada parella. Faino o máis rápido posible e rexistra a túa mellor marca! Saberías dicir quenes?

COMEZAR

Ilustración 13. Captura da carátula principal da actividade 4

ACTIVIDADE 5: Quen naceu antes?

ACTIVIDADE

Segue as pistas e trata de ordenar cronoloxicamente ás cantantes líricas galegas. Cando teñas a resposta, arrastra o retrato a carón das datas correspondentes. Podes axudarte das biografías das efemérides que atoparás no [catálogo](#) da exposición e no [anexo III](#). Se queres, podes compartir a túa marca de tempo ao teu *Instagram* co hashtag **#cantantesliricasgalegas** e etiquetándonos como **@liricagalega**

Unha vez feita a actividade, animámoste a consultar as solucións interactivas. Desfruta dos retratos e das gravacións históricas mentres les as biografías das cantantes.

1792-1872

INTRODUCTORA DO CANTO ROSSINIANO EN ESPAÑA

1814-1884

PRIMA DONNA ASSOLUTA NO TEATRO CIRCO E NO TEATRO DE LA CRU EN MADRID

1847-1910

OS SEUS ROLES MÁIS CARACTERÍSTICOS FORON OS DAS GRANDES PROTAGONISTAS FEMININAS VERDIANOS

1897-1982

O PAPEL QUE A ELEVARÍA Á FAMA FOI O DE DOÑA FRANCISQUITA, CON MÚSICA DE A. VIVES E LIBRETO DE F. ROMERO E G. FERNÁNDEZ SHAW

1905-1992

MEZZOSOPRANO QUE FORMOU PARTE DA COMPAÑÍA LÍRICA NACIONAL

Quen naceu antes?

PON EN ORDE CRONOLÓXICA ESTAS CANTANTES LÍRICAS GALEGAS

Arrastra a imaxe á data correcta



solución

00:00

Ilustración 14. Captura actividade 5, parte primeira

1824-1985

MEZOSOPRANO QUE GAÑOU O PREMIO NACIONAL DE LÍRICA EN 1953

1895-1961

EN 1925 CHAMOUNA O MÍTICO ARTURO TOSCANINI PARA CANTAR NA SCALA DE MILÁN DER FREISCHÜTZ DE WEBERN E LOHENGRIN DE WAGNER

1944-2023

TVE LEVOU A CABO UN CICLO DE TRECE TÍTULOS DE ZARZUELA DOS QUE ELA GRAVOU SETE

s. XIX-XX

PARTICIPOU NA ESTREA ABSOLUTA DE "LOLA LA PICONERA" DE CONRADO DEL CAMPO

O SEU NOME ARTÍSTICO DERIVA DO SEU APELIDO, LIDO AO REVÉS

Quen naceu antes?

PON EN ORDE CRONOLÓXICA ESTAS CANTANTES LÍRICAS GALEGAS

Arrastra a imaxe á data correcta

solución

Ilustración 15. Captura actividade 5, parte segunda

ACTIVIDADE 6: Ordena as interpretacións célebres da Nache

ACTIVIDADE

Xoga a relacionar os retratos de María Luisa Nache caracterizada nalgunhas das súas interpretacións máis icónicas. Para descubrir a resposta correcta, podes valerte da súa biografía no [catálogo](#) ou no [anexo III](#). Tamén animámoste a indagar sobre o argumento da ópera e xogar a identificar que elementos visuais caracterizan ao personaxe en cuestión para atopar as respostas correctas.

Non esquezas desfrutar durante o proceso das fermosas imaxes históricas da soprano ataviada para as representacións destas importantes óperas, referentes na Historia da Música Clásica Occidental.

RELACIONA AS INTERPRETACIÓNS DE MARÍA LUISA NACHE

Enlaza cada imaxe de Mª Luisa Nache ca interpretación para a que vai vestida, arrastrando el punteiro

A

OTELLO

Interpretou a Desdémona -esposa do xeneral moro Otello- na ópera Otello, de Verdi, no Cairo (Exipto), en 1949

B

TOSCA

Como protagonista, interpretou a Tosca, na homónica ópera de Giacomo Puccini

C

LOHENGRIN

Interpretou a Elsa de Brabante na ópera *Lohengrin* de Richard Wagner en Reggio Emilia (Italia)

D

LOLA LA PICONERA

Foi protagonista da estrea da ópera española *Lola la Piconera*, de Conrado del Campo e José María Pemán

E

MEDEA

O seu debut na Scala de Milán tivo lugar en 1953, onde interpretou a Glauce na ópera *Medea* de Cherubini, xunto a Maria Callas no papel de Medea

Ilustración 16. Captura da actividade 6

36

37

ACTIVIDADE 7: Onde se atopa o teatro?

ACTIVIDADE

Adiviña en que lugar está ou estaba cada un dos teatros operísticos mencionados, nos que tiveron lugar emblemáticas interpretacións de cantantes líricas galegas. Para adiviñar a resposta, podes axudarte das biografías que atoparás no [catálogo](#) da exposición e no [anexo III](#).

Desfruta durante o proceso das fotografías arquitectónicas e dos gravados históricos de teatros hoxe extintos. Observa como conservamos hoxe estes teatros que conforman o patrimonio arquitectónico internacional. E, se queres saber máis sobre eles, prema na ligazón.

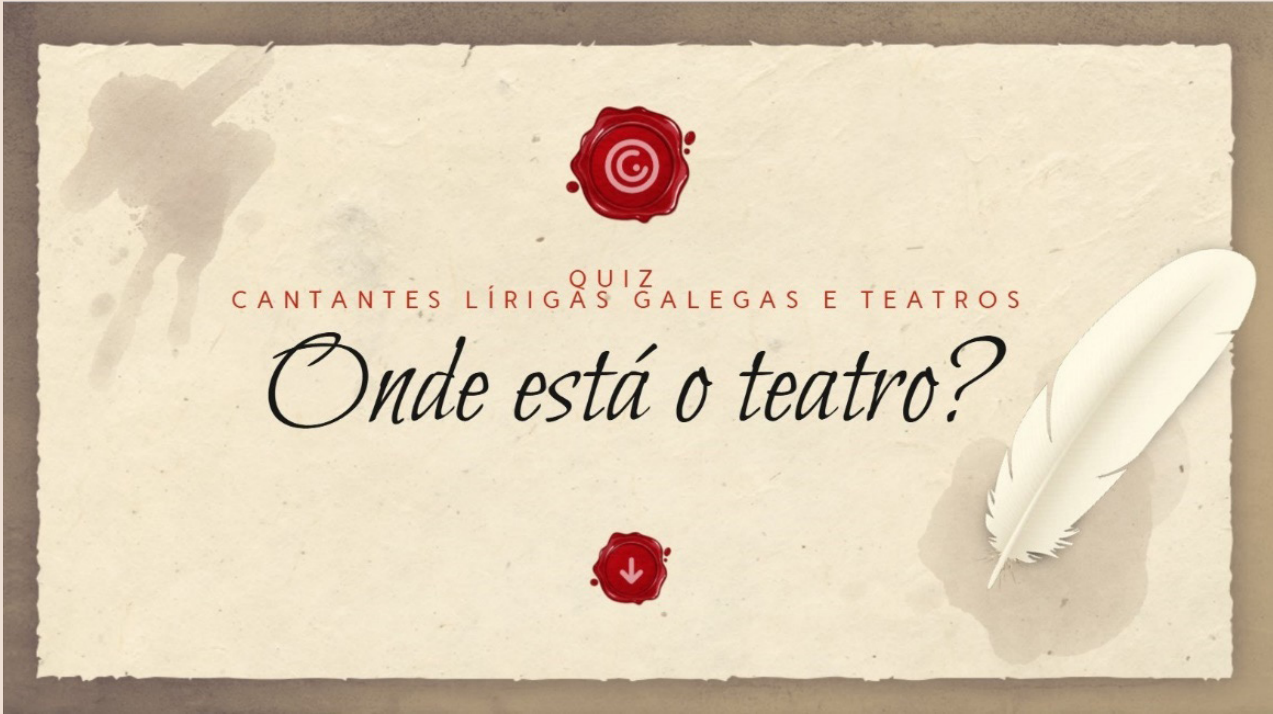


Ilustración 17. Captura da actividade 7

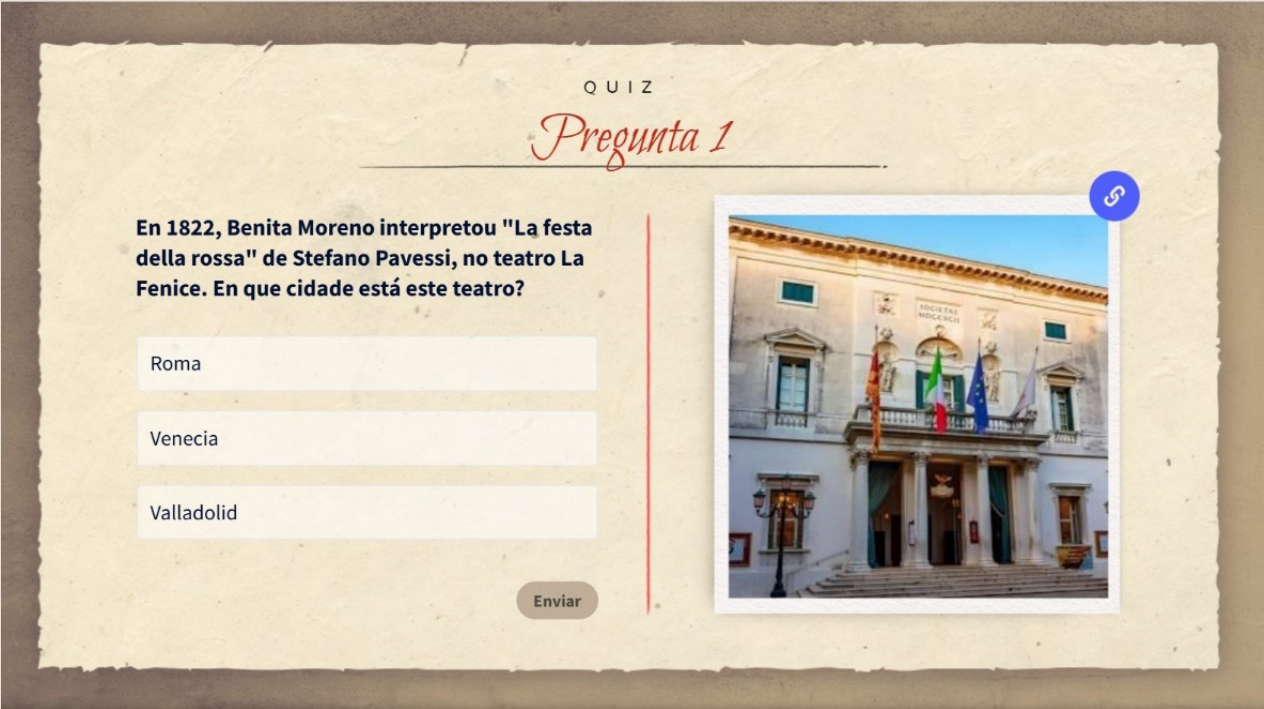


Ilustración 18. Captura da primeira pregunta da actividade 7

Como complemento, se queres saber que se programa hoxe nos teatros que seguen en activo, podes consultar o portal [Operabase](#). É un portal especializado en ópera, referente a nivel internacional. Permite consultar a carteleira pasada (desde a creación do portal), presente e, incluso, futura (das próximas tempadas) por cidade ou teatro. Tamén permite a consulta de obras por autor, sendo unha das principais vantaxes deste portal a consulta de estatísticas; así, poderás saber cal é a ópera máis interpretada por autor, teatro país ou tempada. E, se xa es un melómano operístico e tes especial predilección por algún/algunha intérprete actual concreto, tamén podes facer a procura por artista.

Outra alternativa é consultar o portal internacional de crítica musical e artes escénicas [Bachtrack](#). Entre outros servizos, esta web permite a procura de programación por lugar, teatro ou intérprete na actualidade e no futuro próximo. E, en adición, tamén ofrece críticas musicais dos eventos máis recentes e suxestións para facer turismo musical a festivais.

ACTIVIDADE 8: Dálle cor ao retrato histórico!

ACTIVIDADE

Tras unha fonda pescuda en arquivos e hemeroteca, logramos recuperar retratos históricos emblemáticos das cantantes líricas desta exposición. Nesta actividade atoparás unha selección de imaxes. Escolle o que máis che guste e descárgao no teu móbil ou ordenador.

Agora, sube o fotografía a <https://hotpot.ai/colorize-picture> e selecciona o factor de «colorización» que queres empregar. Como verás, esta ferramenta IA converte en cor a imaxe orixinal que lle proporcionas, a partir dos píxeles orixinais, emulando como podería ser a imaxe elixida en cor de existir a tecnoloxía fotográfica necesaria na época. Deberás obter un resultado semellante a este que che mostramos de Ángeles Gulín:



Ilustración 19. Retrato orixinal dixitalizado de Ángeles Gulín



Ilustración 20. Retrato orixinal dixitalizado de Ángeles Gulín e editado con Hotpot Colorize

Por último, se che gusta o resultado, podes subilo ao teu *Instagram* co hashtag **#cantanteslíricasgalegas** e etiquetarnos como **@liricagalega**

ACTIVIDADE 9: Postais líricas de onte e de hoxe

ACTIVIDADE

Deixa voar a túa imaxinación con nós! Invitámoste a explotar a túa creatividade e o teu pensamento crítico creando postais actuais, únicas e novidasas destas cantantes líricas galegas relacionadas co tema que ti queiras polo que sintas inquietude (xénero, ecoloxismo, educación, comunicación, tecnoloxía, artes...).

Deste xeito, unirás pasado e presente nunha imaxe histórica para alumear sobre a túa inqueda. Como faísca, a túa creación escintilará na rede como partícula incandescente producida polo choque entre corpos. Será unha postal lírica de onte e de hoxe!

O propósito desta intervención artística é prender a reflexión cultural a través da música e das artes, ao mesmo tempo que outorgamos visibilidade a estas cantantes líricas galegas merecidamente recuperadas.

Atoparás unha selección de bustos e retratos. Escolle o que máis che guste e descárgao no teu móbil ou ordenador. Logo personalízao con trazos característicos do tema elixido mediante a ferramenta de edición de imaxe que prefiras. Por último, comparte con nós o teu en *Instagram* co hashtag **#cantanteslíricasgalegas** e etiquetarnos como **@liricagalega**. E non esquezas engadir unhas liñas explicativas do teu propósito ca túa imaxe transformada: sobre que nos estás a invitar a reflexionar?

Para facelo, podes imprimir unha imaxe, modificala manualmente e subir a redes unha fotografía do resultado. Isto sería unha manipulación artística «artesanal», á antiga usanza, moi bo para desenvolver a túa creatividade es túas habilidades plásticas. Outra opción é manipulala valéndote das novas tecnoloxías, empregando calquera editor de imaxe do teu agrado (*Paint*, *GIMP*, *IfanView*, *Canva*, *Adobe Express*...). E tamén podes facer uso das IAs xerativas de imaxe, como *DataChef*, *Lunapic*, *TwoWay.ai*, *Picsart*, *Dream*, *Starryai*, *Fotor*, *Artbreeder*, *NightCafe*, *Craiyon*, *Dall-e-2*, *Pixlr*...

ACTIVIDADE 10: Caracteriza á cantante

ACTIVIDADE

As IAs xerativas de imaxe son ferramentas de gran utilidade, con aplicabilidade en moi diferentes eidos (arte, publicidade, comercio...) e que permiten o desenvolvemento da creatividade sen límites. Dannos a posibilidade de xerar imaxes totalmente ficticias, modificar imaxes históricas ou cambiar imaxes en tempo real.

Prema na ligazón que segue e deixa voar a túa imaxinación ca ferramenta de caracterización de personaxes que ofrece [Hedra](#). Crea imaxes de personaxes operísticos, xa sexan totalmente ficticias ou mesmo empregando o teu propio *selfie*! Por exemplo, Violetta da *Traviatta* de Verdi, Sussana de *As vodas de Fígaro* de Mozart, *Tosca* de Puccini, *Doña Francisquita* de Amadeo Vives...

Tan só tes que informarte minimamente sobre o personaxe operístico que elixas: quen é o personaxe? Que o caracteriza: a súa idade, a súa roupa, algún obxecto que porta...? En que contexto se move o personaxe: unha feira andaluza, un salón de palacio, un castelo medieval, un bosque na noite, un convento...? Podes inspirarte nos personaxes interpretados polas cantantes líricas galegas da exposición.

E, a continuación, tes que darlle as pautas adecuadas a IA para xerar o *prompt* correcto. Segue estes consellos básicos:

- Separa as frases por comas.
- Primeiro escribe o estilo de imaxe (foto a color, en branco e negro, sepia).
- Describe o personaxe (nena nova cantando, muller de mediana idade chorando...; ataviada cun ramo de flores na man ou cunha daga...; vestida en cores vermella e verde...).
- Describe a posición da cámara (retrato frontal, retrato panorámico, retrato de terzo superior...).
- Describe o fondo (un bosque de noite, un salón de palacio, o escenario dun teatro con cortina vermella...).
- Describe a iluminación (luz cálida, luz fría, noite...).

Comparte con nós a túa creación no teu *Instagram* co hashtag **#cantanteslíricasgalegas** e etiquetándonos como **@liricagalega**. E podes engadir unha breve descrición do que quixeches representar para que non perdamos detalle.

ACTIVIDADE 11: Tannhäuser-Photocall

ACTIVIDADE

Para rematar este percorrido no mundo lírico, invitámoste a participar no noso *photocall*!

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg é unha ópera en tres actos, con música e libreto de Richar Wagner (1813-1883), baseada en dúas lendas alemás que tratan a loita polo amor sagrado e profano e a redención a través do amor. O libreto foi escrito entre 1841 e 1843; a música composta entre 1843 e 1845. A estrea tivo lugar no Königlich Sächsisches Hoftheater de Dresde, o 19 de outubro de 1845, baixo a batuta do propio compositor. É unha gran obra mestra, de magnífica complexidade dramática, construída ao redor do concepto da «melodía infinita».

O noso *photocall* mostra os figurinos dos protagonistas da ópera: Tannhäuser -un *Minnesinger* (trobador xermano), interpretado por un tenor dramático- e Elisabeth -a sobriña do Landgrave, interpretada por unha soprano-.

Se visitas a exposición en persoa, elixe con quen queres compartir esta experiencia, logo introduce o voso rostro nos espazos asignados e que alguén vos tome a foto. Outra alternativa é editar os vosos rostros de forma dixital na imaxe do photocall, mediante calquera editor de imaxe do teu agrado ([Paint](#), [GIMP](#), [IfanView](#), [Canva](#), [Adobe Express](#)...).

Anímate e compártea no teu *Instagram* co hashtag **#cantanteslíricasgalegas** e etiquetándonos como **@liricagalega**



Ilustración 21. Imaxe do Tannhäuser-Photocall

Marco de aplicabilidade da proposta de transferencia pedagóxica

Ilduara Vicente Franqueira

Nas páxinas que seguen ofrécese o estudo derivado do proxecto educativo proposto sobre o marco de aplicabilidade no eido tecnolóxico, facendo especial fincapé no estudo DAFO. A partir dun estudo preliminar sobre as canles tecnolóxicas para a interacción co público, presentaranse as plataformas utilizadas e os resultados obtidos co fin de coñecer as debilidades e as fortalezas da proxección socio-virtual das actividades, achegando tamén posibles melloras para un correcto desenvolvemento de *feedback* dos usuarios nun proxecto cultural e didáctico dispoñible de forma permanente en liña.

Estudo preliminar

A guía didáctica foi concibida para ser implantada no seo dunha páxina web monográfica da exposición, convivindo así con outros recursos virtuais e informacións como, por exemplo, a exposición virtual, noticias de prensa, música de sala ou actividades paralelas como conferencias e concertos.

Isto implica que, dende o primeiro momento, o portal web dedicado á exposición configurouse como un espazo no que convivisen materiais diversos, sendo un dos seus puntos máis importantes a inclusión da guía didáctica, cuxas actividades naceron en gran medida para ser desenroladas dende un punto de vista tecnolóxico.

Neste procedemento foi fundamental realizar un estado da cuestión a partir das actividades programadas, procurando así dar resposta a todas aquelas problemáticas ou oportunidades que se puidesen xerar no momento da súa aplicación. Para isto, tivéronse en conta todos os

factores intervinientes, aplicando neste senso un análise DAFO para a detección de fortalezas e debilidades (de carácter interno), así como de ameazas e oportunidades (de carácter externo).

Para poder coñecer de preto todos estes aspectos, foi necesario establecer dende o comezo o grupo de referencia ao que estarían adscritas cada unha das actividades. A natureza da exposición foi transversal en canto ao seu público, creando un discurso expositivo apto para todo tipo de visitantes sen facer ningunha discriminación por rango de idade. Por outra banda, o deseño dunha guía didáctica focalizada no ámbito da educación primaria e secundaria fixo que, a efectos estritos no desenvolvemento das actividades adscritas, estas fosen deseñadas cun claro enfoque a xente nova. Aínda así, tal e como foron conformadas, trátanse de actividades válidas para calquera usuario non familiarizado ca temática da exposición.

Por outra banda, a páxina web da exposición creouse baixo os mesmos parámetros cos que foi concibido o discurso expositivo: un espazo no que se puidesen condensar todo tipo de recursos enfocados cara distintos tipos de visitantes. Polo amplo espectro de usuarios susceptibles de uso desta ferramenta tecnolóxica, tivéronse en conta dous aspectos fundamentais: unha navegación fluída, sinxela e intuitiva e o recoñecemento da marca expositiva creada a partir dun coidado deseño atendendo ás cores e tipografías empregadas.

Sendo a guía didáctica e as actividades vencelladas un dos grandes recursos da páxina web, estas fixeron que a focalización do público potencial se centrase no sector de poboación máis novo, do cal se extraeron dous aspectos complementarios na elaboración dos recursos: o descoñecemento da temática e o amplo coñecemento do soporte das actividades creadas, utilizando por tanto o eido tecnolóxico como unha ponte para a transferencia de coñecementos.

A utilización destas ferramentas para a materialización dos contidos didácticos tamén leva unha gran proxección, xerando impacto no público potencial sen renunciar a unha ampliación de coñecementos a partir dunha primeira visita á exposición –xa sexa física ou virtual–.

En canto á exposición física, a inclusión de elementos virtuais parte da inclusión de cartelas con códigos QR, os cales dirixen de forma inmediata aos contidos que queren expoñerse en cada caso. Por outra banda, na exposición virtual 360°, ditos materiais tamén poden ser consultados, mais neste caso, o acceso realízase directamente premendo a través dunha icona debidamente sinalizada nun panel dedicado exclusivamente ás actividades.

Tendo en conta a particularidade discursiva de accesibilidade para todos os públicos, con especial énfase nas novas xeracións, cabe sinalar os beneficios buscados e os sociais netos tras a implantación tecnolóxica descrita. En primeiro lugar, os beneficios buscados atópanse intrinsecamente vencellados co principal grupo de referencia, mentres que os beneficios sociais netos buscan a potenciación da exposición cara un público máis amplo, explorando novos horizontes máis alá dos emprazamentos físicos.

O público obxectivo co que naceu a exposición, foi de natureza diversa dadas as características da súa sede: o Pazo de Fonseca en Santiago de Compostela, situado nunha das principais rúas de acceso ao corazón da cidade vella como é a praza do Obradoiro, onde conflúen diversos perfís de públicos potenciais coma turistas, estudantes, traballadores ou xubilados.



Ilustración 22. Páxina web oficial da exposición *Cantantes líricas galegas dos séculos XIX e XX*. De Galicia aos teatros de Europa, América e África: <https://www.liricasmalegas.com/>

Por outra banda, a presenza paralela dun formato virtual como complemento ao compoñente efémero dunha exposición temporal, constituíu unha plataforma para que existise unha interacción máis directa e informal entre os contidos e o público (tanto aqueles profesionais ou *amateurs* vencellados aos contidos como para aqueles que descoñecen a temática e optan por unha aproximación maior). Neste senso, para recadar unha maior resposta a través desta face, a aposta tecnolóxica trouxo consigo que a mostra tamén estivese presente nas principais redes sociais, particularmente en *Instagram* e X (antigo *Twitter*). O por que da elección destas dúas plataformas viu dado a partir de ter examinado cales son o tipo de redes máis concorridas polo

público español que, segundo o «Estudio de Redes Sociales de 2024» da IAB atópanse no *top 3* de uso²⁸.

Esta forma de adentramento no mundo virtual como forma de desacralización do espazo expositivo tradicional para obter unha maior resposta do público, xa sexa dende unha vertente puramente didáctica ou meramente informativa, é fundamental para a obtención de retorno nun proxecto destas características. Atendendo ao exposto por Joan Santacana, estes novos formatos supoñen unha adaptación do produto cultural, así como posta en valor pola divulgación:

El mundo digital plantea inevitablemente fórmulas fragmentadas del conocimiento que nada tienen que ver con las estructuras completas y cerradas del ayer [...] Estos cambios profundos en las formas de buscar información, en las relaciones sociales, en la satisfacción de las necesidades, en el desarrollo de las propias capacidades, en el aprecio de lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo y, sobre todo, en el pensamiento abstracto y en la regeneración de emociones se concreta en una nueva inteligencia que poco o nada tiene que ver con la del ayer [...] Es difícil describir esta nueva inteligencia porque es asistémica: no se basa en la acumulación de información, sino en la posibilidad de obtener de forma inmediata cualquier información, aunque eso sí, de forma fragmentada²⁹.

En definitiva, ao igual que para calquera produto divulgativo con independencia da súa natureza vencellada ás TIC ou non, trátase do fomento dun pensamento crítico a partir dos principais contidos informativos.

Tendo en conta a inmediatez comunicativa e o fluxo constante de contidos breves polos que se caracterizan as redes sociais, a elección destas dúas plataformas fundaméntase na súa condición de redes horizontais, segundo a taxonomía proposta por Juan José de Haro³⁰. Este tipo de redes favorecen a interacción entre usuarios nun plano de igualdade, permitindo a circulación dinámica de información e a construción de significados colectivos. Dentro desta categoría, cada plataforma seleccionada responde, ademais, a perfís distintos tanto de contido como de público.

Por unha banda, *Instagram* concíbese como unha rede social integral que, se ben prioriza unha linguaxe meramente visual, ofrece unha ampla versatilidade funcional. A súa estrutura facilita a interacción mediante comentarios, reaccións e mensaxes directos, e permite a creación e difusión de publicacións en formatos variados (estáticos, dinámicos ou efémeros) como fotografías, *reels*, historias ou transmisións en vivo, abrindo un abanico de oportunidades pedagóxicas para aplicar recursos como a narrativa visual, a aprendizaxe baseada en proxectos ou a curadoría dixital de contidos, moi común nas guías didácticas das exposicións. Así mesmo, esta plataforma incorpora ferramentas para o desenvolvemento de comunidades virtuais mediante *chats* e perfís

grupais, converténdose nun espazo útil tanto para a sociabilidade cotiá como para iniciativas de carácter educativo ou colaborativo, en consonancia cos enfoques da pedagogía construtivista.

Por outra parte, *X* (antes *Twitter*) clasifícase como unha plataforma de *microblogging*, cuxo deseño promove a comunicación rápida e a expresión sintética de ideas. Aínda que a súa limitación na extensión das mensaxes pode restrinxir o desenvolvemento de contidos complexos, esta mesma característica potencia a claridade, a concisión e a inmediatez, favorecendo a difusión áxil de información, opinións e debates públicos. A súa estrutura algorítmica, fai que sexa un espazo ideal para o seguimento de tendencias, ou para a construción de discursos breves, pero que poidan xerar un alto impacto.

Cada vez son máis as actividades pedagóxicas que incorporan as redes sociais dende un uso responsable:

As situacións de aprendizaxe nas redes sociais deben aproveitar as fortalezas do entretemento e as capacidades de visualización, produción compartida, almacenamento e dinámica social que prové cada rede, enriquecendo as formas de discusión colaborativa e a diversidade de exercicios máis creativos. Nesta dirección, a diversidade tecnolóxica, a variedade da aprendizaxe e a multiculturalidade son de vital importancia. Á súa vez, a orientación pedagóxica para promover e crear o #BuenSocialMedia empregando a programación en redes sociais creando contidos creativos en formato de vídeo, carrusel ou *stories* e logrando que cada profesor e estudante poida avaliar o desempeño dos seus *hashtags* en *X* e *Instagram*, pode ser unha alternativa creativa de aprendizaxe³¹.

Dende a fase inicial de deseño da guía didáctica e dos soportes de difusión complementarios, moitas das actividades creadas foron concibidas considerando explicitamente o impacto e a centralidade que as redes sociais posúen nos procesos contemporáneos de comunicación cultural. Este enfoque responde á necesidade de integrar ferramentas propias do mundo dixital nas propostas de mediación educativa, favorecendo que públicos de diferentes idades e niveis de alfabetización tecnolóxica atopen sempre vías accesibles para informarse, interactuar e construír significados vencellados á mostra.

Utilizando as plataformas non só como unha canle de difusión, senón tamén como vehículo de participación activa e aprendizaxe vivencial, suxírese que os visitantes establezan un contacto directo co equipo da exposición, expresen as súas impresións derivadas do percorrido e se convertan, dalgún xeito, en axentes co-creadores do relato expositivo. Este enfoque atópase na liña das pedagogías actuais centradas na aprendizaxe significativa³², a educación patrimonial e os modelos de mediación dialóxica³³, que promoven a implicación do público e a construción compartida do coñecemento.

Polo tanto, xunto ao feito de creación de perfís nas redes, habilitouse o *hashtag* #cantantesliricasgalegas, tanto por unha cuestión organizativa dos contidos, así como tamén

28 Para consultar o citado estudo da Interactive Advertising Bureau, remítese a <https://iabspain.es/estudio/estudio-de-redes-sociales-2024/>

29 Joan Santacana i Mestre, «La digitalización de la cultura y sus repercusiones en el museo y en el patrimonio», Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales, n.o 11-12 (2015): 93-94, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6564924>

30 J. J. De Haro Ollé, Redes sociales para la educación (2010; Anaya Multimedia, 2010), 48.

31 Dieter Reynaldo Fuentes Cancell et al., «Las redes sociales digitales: una valoración socioeducativa. Revisión sistemática», Revista Fuentes 23, n.o 1 (2021): 47-48, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7735515>

32 Jenniffer Sobeida Moreira Choez et al., «Aprendizaje significativo una alternativa para transformar la educación», Dominio de las Ciencias 7, n.o 2 (2021): 915-24.

33 Jesús Gómez Alonso y Carmen Elboj Saso, «El giro dialógico de las ciencias sociales: hacia la comprensión de una metodología dialógica», Acciones e Investigaciones Sociales, n.o 12 (2001): 77-94, 2013-, https://doi.org/10.26754/ojs_ais/ais.200112194.

actuando como un recurso pedagóxico estratéxico. A través del, posibilitase a socialización dos resultados obtidos nas actividades didácticas propostas, incentivando prácticas como a expresión creativa, a reflexión crítica e a comunicación multimodal, así como a xeración dunha comunidade virtual en torno ao proxecto, reforzando a dimensión colectiva da aprendizaxe e ampliando o alcance da experiencia máis alá do espazo físico da exposición.

É por isto que as redes sociais naceron para ser implantadas no proxecto como un compoñente pedagóxico esencial para articular a información, a interacción e a produción de contidos, enriquecendo a experiencia do visitante e consolidando un modelo de mediación acorde cos retos educativos do ámbito cultural na era dixital. En definitiva, trátase dunha forma de fomento das «*soft skills*» ou habilidades sociais (capacidade de comunicación, confianza en si mesmo, capacidade para traballar con outras persoas, etc.) que demanda a sociedade global do século XXI³⁴.

Análise DAFO

Con todas estas premisas iniciais, podemos chegar a unha serie de conclusións a partir dunha análise DAFO³⁵.

Respecto ás debilidades do proxecto, este presenta limitacións derivadas do seu claro enfoque cara o ámbito tecnolóxico e de redes sociais. Aínda que os materiais atópanse en dúas das plataformas máis populares entre os usuarios, a presenza dos contidos da mostra podería considerarse insuficiente ao non abarcar un maior número de plataformas. Ademais, a tecnoloxía empregada na exposición, que actúa como unha ferramenta para enriquecer o coñecemento, podería xerar unha fenda dixital. Isto implica que parte da poboación, debido a factores como o acceso limitado ás TIC ou a falta de habilidades tecnolóxicas, podería partir dun chanzo de desvantaxe. Estas diferencias poderían verse especialmente acentuadas por circunstancias socioeconómicas, ou aspectos como a idade ou o xénero, o que podería perpetuar desigualdades no acceso a oportunidades. Por outra banda, o uso colaborativo do *hashtag* #cantantesliricascgalegas, deseñado para fomentar a interacción entre os visitantes e a xente nova a través das actividades da guía didáctica, depende en gran medida da participación activa do público. Existe o risco de que esta ferramenta non cumpra co seu propósito orixinal se non logra captar a atención dun público máis amplo, limitándose así a un grupo específico de usuarios. Unha posible solución sería diversificar as plataformas de interacción, ampliando o alcance do proxecto a outras canles dixitais, e desenvolver estratexias que fomenten a inclusión de diferentes grupos demográficos, superando as barreiras tecnolóxicas e sociais que poderían limitar a participación.

As principais ameazas, que non dependen directamente do proxecto, poderíanse agrupar en dúas áreas interconectadas: as aplicacións dixitais e a creación de guías didácticas, ambos elementos cada vez máis comúns neste tipo de iniciativas. Nun entorno onde a tecnoloxía avanza con rapidez, o desenvolvemento de ferramentas dixitais e recursos pedagóxicos xoga un rol fundamental nos desafíos a afrontar. Neste senso, a verdadeira capacidade de diferenciación do proxecto recae principalmente na tipoloxía dos contidos, así coma nos enfoques adoptados para presentar estes materiais nas diversas plataformas dixitais dispoñibles.

As fortalezas do proxecto xorden precisamente desta última premisa indicada. As actividades didácticas, concibidas na súa maioría para un público xuvenil, funcionan como un complemento formativo que tamén pode ser aproveitado por outros grupos. De feito, algunhas destas actividades están deseñadas como ferramentas educativas accesibles para calquera tipo de visitante, incluso aqueles que non se atopen familiarizados cos temas tratados ou cos soportes dixitais. Este enfoque inclusivo vese tamén reflectido na páxina web do proxecto, que actúa como un espazo de converxencia ideal para todos os públicos, agrupándose materiais tanto especializados como informativos e educativos, facilitando o acceso a contidos de diversa índole.

A visión orixinal do proxecto en canto á súa proxección, materialízase no feito de ter no seu haber unha exposición «na nube», funcionando non só coma un complemento dixital, senón que tamén permite que os contidos continúen sendo accesibles independentemente da situación física da mostra. Esta aposta virtual convértese nun espazo alternativo onde se recompilan todos os elementos discursivos e os resultados da exposición. Este enfoque tamén abre a posibilidade de alcanzar a un público máis amplo, incluso a aqueles que non puidesen desfrutar da mostra física, favorecendo unha maior interacción e prolongando a vida útil do proxecto.

Análise DAFO adaptado ás necesidades do proxecto	
Debilidades	• Presenza acoutada en redes sociais (<i>Instagram</i> e <i>X</i>). • Dependencia de participación activa e creación de comunidade a partir do uso dun <i>hashtag</i> semella insuficiente. • Exclusión de segmentos da poboación que non teñan acceso a Internet ou a dispositivos electrónicos ou das xeracións nativas non dixitais que se atopen menos familiarizadas co formato.
Ameazas	• A dixitalización dos contidos didácticos e o achegamento ás TIC/TAC é unha fórmula xa habitual de uso nos proxectos expositivos. • Moitas exposición xa recorren a formatos virtuais como unha solución de permanencia.
Fortalezas	• Actividades interactivas a partir de visita virtual/física á mostra, explicación dos docentes ou consulta de materiais complementarios na web. • A documentación complementaria da web como ferramenta de transferencia de coñecemento tanto para usuarios familiarizados como para os potenciais.
Oportunidades	• Captación de novos usuarios. • Profundización de contidos a disposición plena do usuario. • Aumento do impacto a través da páxina web, redes e visita virtual grazas á optimización de metadatos.

34 Isabel Dans Álvarez de Sotomayor, «Posibilidades educativas de las redes sociales» (Universidade da Coruña, 2014), 203, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=42802>.

35 Dianelys Nogueira Rivera et al., «Matriz DAFO y análisis CAME, herramientas de control de gestión: caso de aplicación», Universidad y Sociedad 16, n.o 2 (2024): 34-45, <https://rus.ucf.edu.cu/index.php/rus/article/view/4368>.

Finalmente, as oportunidades que ofrecen estas ferramentas atópanse profundamente vencelladas á propia esencia das TIC. O uso das redes sociais e de sitios web fortalece a difusión e o alcance do proxecto expositivo, permitindo aumentar a súa visibilidade, atraer novos públicos e incentivar a interacción cos visitantes. Gracias a estas canles dixitais, os contidos preséntanse dun modo máis próximo e accesible, favorecendo unha relación máis directa coa exposición, en contraste co espazo físico tradicional, que a miúdo ten xerado certa distancia naquelas persoas menos familiarizadas coa cultura museística. Ao mesmo tempo, estas dinámicas dixitais contribúen a crear un sentido de comunidade entre os distintos públicos, promovendo a participación e o intercambio colectivo.

Resultados

Os resultados derivados tanto na páxina web coma nas redes sociais foron positivos, se ben os datos achégannos información que han de procurar a mellora daqueles aspectos con menores interaccións.

En canto á páxina web, cabe destacar unha importante afluencia de público, especialmente nas datas coincidentes con actividades relacionadas á exposición ou nos momentos nos que á mostra está aberta ao público na súa forma física. Atendendo aos principais países visitantes, a seguinte táboa mostra a porcentaxe media de acceso segundo a orixe do usuario, obtendo os seguintes resultados:

Media da distribución xeográfica de visitantes			
España	94,32%	México	0,10%
Estados Unidos	2,89%	Suíza	0,10%
Portugal	1,00%	Finlandia	0,05%
Alemaña	0,50%	Italia	0,05%
Arxentina	0,45%	Hong Kong	0,05%
Colombia	0,15%	Países Baixos	0,05%
Francia	0,15%	Vietnam	0,05%
Bélxica	0,10%		

O visitante medio provén da súa maioría de España, ao que lle seguen, en menor medida países como Estados Unidos (cun importante crecemento no 2025), seguido de Portugal e Alemaña.

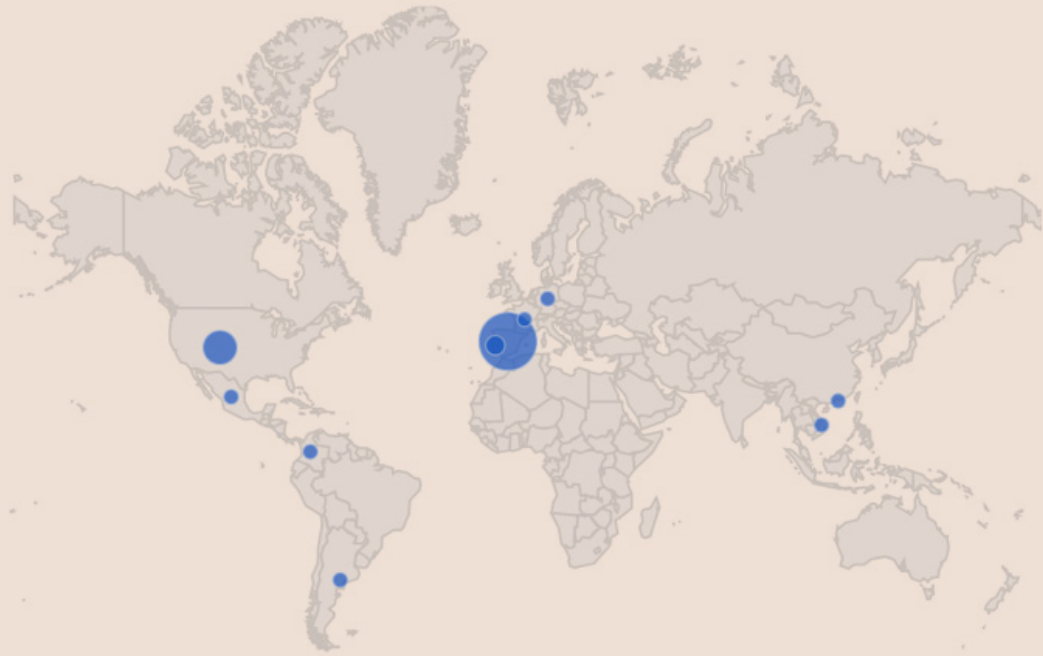


Ilustración 23. Mapa ilustrativo de los usuarios de la web de la exposición

Dadas as características da web, trátase dun importante fluxo internacional de visitantes xa que, cabe ter en conta que só está dispoñible en galego. Este interese polo acceso web, abre a porta a ter en consideración unha ampliación lingüística: a aplicación do español, tanto para o resto do ámbito estatal como para o público internacional de fala –nativa ou non– hispana (neste punto non hai que esquecer que se trata da segunda lingua materna do mundo, con máis de 500 millóns de falantes)³⁶, e do inglés (como principal idioma de comunicación científica, utilizado por máis de 1,5 billóns de persoas –como primeira ou segunda lingua–, un total do 19% da poboación mundial)³⁷. Este feito, supoñería tamén a adaptación dos materiais didácticos ás diferentes linguas para a potenciación completa dos recursos dispoñibles.

Por outra banda, é fundamental ter en conta as principais fontes de tráfico da páxina web, é dicir, saber de onde proceden os visitantes dende un punto de vista plenamente virtual.

Neste senso, cabe destacar que o acceso do público fíxose maioritariamente de forma directa a través de códigos QR ou a partir da inserción do URL, seguida dun acceso de referencia a través de enlaces web incrustados noutros sitios virtuais, de forma orgánica a partir dos principais

36 Para máis información: <https://www.exteriores.gob.es/es/PoliticaExterior/Paginas/ElEspanolEnElMundo.aspx>

37 Remítese a: <https://www.britannica.com/topic/English-language>

motores como *Google*³⁸ ou *Bing* e de forma social orgánica, como poden ser os enlaces web desde as principais redes sociais.

Isto subliña un impacto importante da iniciativa referida á inclusión de códigos QR na mostra como principal forma de acceso aos contidos.

En canto ás redes sociais, centrándonos a partires dos datos proporcionados pola plataforma *Instagram*, podemos tamén concluír que a recepción do proxecto foi, en xeral, boa.

Moitas das publicacións foron vistas por un 84,7% de seguidores, mentres que o 15,3% pertenceu aos non seguidores. A forma de acceso fíxose nun 54,2% a través do *feed* (aplicable aos seguidores), nun 26,4% a través do perfil e un 15,3% a través das historias. Naquelas publicacións onde predominan as visitas feitas por usuarios non seguidores habituais, o acceso aos contidos cambia de orde, sendo a principal forma de difusión as historias (nun 86,6%), seguida do *feed* (7,5%) e finalmente a través do perfil (4,2%).

O principal aspecto mellorable é a implicación do usuario cos contidos, especialmente a través do *hashtag* #cantantesliricasgalegas, xa que o tráfico de visitantes non se viu reflectido vía participación ca etiqueta. Isto supón que, en canto a obxectivos marcados a partir de agora esté implícita unha maior presenza en redes (incluso cunha apertura cara novas plataformas), especialmente a partir dos *reels* de Instagram, os cales son a día de hoxe a principal fonte de acceso a novos públicos, remarcando a etiqueta propia, mais incluíndo outras palabras chave xerais vencelladas ao proxecto que poidan atraer novos públicos e unha relación fluída cos mesmos, alentando así o uso activo do *hashtag* nas diferentes experiencias físicas e virtuais da mostra así como nas principais actividades didácticas que sexan susceptibles de ser compartidas nas principais redes de comunicación deste século.

En definitiva, a proposta de aplicación das TIC tanto a efectos xerais da exposición como particularmente no ámbito didáctico supuxo unha ferramenta positiva para o desenvolvemento e proxección da mesma dados os resultados obtidos, cos que tamén se puideron detectar debilidades que servirán para mellorar un espazo de coñecemento virtual que quedará dispoñible de forma permanente para todos os usuarios do presente e futuro.

³⁸ Posiblemente, o acceso a través dos principais motores de busca véxase incrementado proximamente grazas á recente incorporación da web dentro dos axustes do SEO, permitindo a indexación do sitio, a inclusión de etiquetas e palabras chave e a optimización dos metadatos e que, polo tanto, pódase aumentar o tráfico orgánico, mellorando así a experiencia do usuario (facilitación da navegación web).

Bibliografía

Aguaded, J. I. «El parlamento europeo apuesta por la alfabetización mediática». *Comunicar. Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación* 32 (2009): 7-8.

Alonso, Jesús Gómez, y Carmen Elboj Saso. «El giro dialógico de las ciencias sociales: hacia la comprensión de una metodología dialógica». *Acciones e Investigaciones Sociales*, n.º 12 (2001): 77-94. 2013-. https://doi.org/10.26754/ojs_ais/ais.200112194.

Barroso Osuna, J., J. Cabero Almenara, y R. Romero Tena. «Las personas mayores y las nuevas tecnologías: una acción en la sociedad de la información». *Innovación Educativa* 12 (2002): 319-37.

Burbules, N. C., y T. A. Callister. *Educación: Riesgos y promesas de las nuevas tecnologías de la información*. Granica, 2001.

Burgueño López, Jorge. «La inteligencia artificial, ¿oportunidad o amenaza?» *Padres y Maestros / Journal of Parents and Teachers*, n.º 398 (junio de 2024): 5-5. <https://revistas.comillas.edu/padresymaestros/article/view/21705>.

Cabero Almenara, Julio. «Mitos de la sociedad de la información: sus impactos en la educación». En *Cultura y educación en la sociedad de la información*. Netbiblo, 2003.

Castañeda Quintero, Linda Johanna, Graham Attwell, y Nada Dabbagh. «Entornos personales de aprendizaje como marco de la educación flexible: explorando consensos, enunciando preguntas y marcando desafíos». *Edutec: Revista Electrónica de Tecnología Educativa*. *Edutec: Revista electrónica de tecnología educativa*, n.º 79 (Número especial) (2022): 80-94. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8404136>.

Clark, R. «Media Are «Mere Vehicles». The Opening Argument». En *Learning from media: Arguments, analysis and evidence. (Perspectives in instructional technology and distance education)*, editado por R. Clark. Information Age Publishing, 2001.

Dans Álvarez de Sotomayor, Isabel. «Posibilidades educativas de las redes sociales». [Http://purl.org/dc/dcmitype/Text](http://purl.org/dc/dcmitype/Text), Universidade da Coruña, 2014. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=42802>.

De Haro Ollé, J. J. *Redes sociales para la educación*. 2010; Anaya Multimedia, 2010.

Fernández Morante, Carmen, Javier Garbayo Montabes, y María del Carmen Lorenzo Vizcaíno. «Transferencia de conocimiento y educación musical por medio del proyecto expositivo «Cantantes líricas gallegas de los siglos XIX y XX»: génesis y desarrollo». En *Construcción del conocimiento educativo: estudios empíricos, experiencias y análisis teórico*, editado por M^a Soledad Villarrubia Zúñiga, Paula González García, Leyre Alejaldre Biel, y Antonio Martínez-Arboleda. Editorial Dykinson, 2025. <https://doi.org/10.14679/4407>.

Ferrés, J., y A. Piscitelli. «La competencia mediática: propuesta articulada de dimensiones e indicadores». *Comunicar. Revista científica de Educomunicación* 38 (2012): 75-82.

Fuentes Cancell, Dieter Reynaldo, Odiel Estrada Molina, y Nilda Delgado Yanes. «Las redes sociales digitales: una valoración socioeducativa. Revisión sistemática». *Revista Fuentes. Revista Fuentes* 23, n.º 1 (2021): 41-52. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7735515>.

Garbayo Montabes, Francisco Javier, y María del Carmen Lorenzo Vizcaíno. *Catálogo da exposición «Cantantes líricas galegas dos séculos XIX e XX. De Galicia aos teatros de Europa, América e África»*. Edicións USC, 2026. <https://hdl.handle.net/10347/47214>.

Gembero Ustárriz, María, y Emilio Ros-Fábregas, eds. *Musicología en web: patrimonio musical y humanidades digitales*. DeMusica 29. Edition Reichenberger, 2021.

Gisbert Cervera, Mercé, José Luis Lázaro Cantabrana, y Vanessa Esteve González. *Investigar e innovar en la era digital. Aportaciones desde la tecnología educativa*. Octaedro Editorial, 2022. <https://doi.org/10.36006/16362>.

González-Adrío Jiménez, Rocío. *Navegando el mundo de las redes sociales y la participación ciudadana. Mujeres universitarias millenials vs. centennials*. Barlona, Ediciones Octaedro, 2025, <https://octaedro.com/libro/navegando-el-mundo-de-las-redes-sociales-y-la-participacion-ciudadana/>.

Limón Mendizábal, M. ^a. Rosario. «Envejecimiento activo, empoderamiento y aprendizaje en la vejez». En *Pedagogía y construcción de ámbitos de educación. La función de educar*, de José Manuel Touriñán López y Silvana Longueira Matos. REDIPE, 2016.

Longueira Matos, Silvana. «Aproximación al desarrollo de competencias básicas desde la educación musical». En *Las competencias básicas [Recurso electrónico]: reflexiones y experiencias*. Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

Longueira Matos, Silvana. «Construyendo la convivencia a través de la música. Desarrollo cívico y educación «por» la música». En *Desarrollo cívico, sentido intercultural de la educación y convivencia cualificada y especificada*, de José Manuel Touriñán López. Netbiblo, 2012.

López-Meneses, Eloy, Santiago Mengual-Andrés, Arturo Fuentes-Cabrera, y Jesús López-Belmonte. *Tecnologías y tendencias didácticas emergentes en escenarios educativos / Editorial Octaedro*. Octaedro Editorial, 2019. <https://octaedro.com/libro/tecnologias-y-tendencias-didacticas-emergentes-en-escenarios-educativos/>.

Magro Mazo, Carlos. *Educación conectada en tiempos de redes*. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2015.

Marrero Acosta, Javier, Inmaculada Fernández Esteban, y José Arnay Puerta. «Educación y envejecimiento: el envejecimiento constructivo». *Informació Psicològica. Informació psicològica*, n.º 104 (Julio-diciembre: Envejecimiento activo I) (2012): 57-71. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7346172>.

Moreira Choez, Jenniffer Sobeida, Rosy Alexandra Beltrón Cedeño, y Vicenta Carmita Cecilia Beltrón Cedeño. «Aprendizaje significativo una alternativa para transformar la educación». *Dominio de Las Ciencias. Dominio de las Ciencias* 7, n.º 2 (2021): 915-24. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8231789>.

Núñez, Juan M. «Competencia digital: Antes de empezar, preparar el camino». *Padres y Maestros / Journal of Parents and Teachers*, n.º 392 (diciembre de 2022): 6-11. <https://doi.org/10.14422/pym.i392.y2022.001>.

Ortega Tudela, Juana María, y Ana Ortiz Colón. «Redes sociales y formación permanente en personas mayores». *Revista complutense de educación* 26, n.º 1 (2015): 273-88.

Ortiz Colón, Ana, Mónica Peñaherrera León, y Lorenzo Almazán Moreno. «La formación de personas mayores como favorecedora del envejecimiento y calidad de vida desde las percepciones del profesorado de la Universidad de Jaén». *Revista de ciencias de la educación: Órgano del Instituto Calasanz de Ciencias de la Educación*, n.º 234 (2013): 239-52.

Prensky, M. «Digital Natives. Digital Immigrants». *NCB University Press* 9, n.º 5 (2001): 1-6.

Rivera, Dianelys Nogueira, Alberto Medina León, Yuly Esther Medina Nogueira, y Yusef El Assafiri Ojeda. «Matriz DAFO y análisis CAME, herramientas de control de gestión: caso de aplicación». *Universidad y Sociedad* 16, n.º 2 (2024): 34-45. <https://rus.ucf.edu.cu/index.php/rus/article/view/4368>.

Roig-Vila, Rosabel, Jordi M. Antolí Martínez, Carolina Lorenzo Álvarez, Verónica Onrubia-Martínez, y Alejandro Sánchez Ronco, eds. *Actas / Proceedings / Actes – 4th International Congress: Education and Knowledge*. Octaedro Editorial, 2025. <https://octaedro.com/libro/actas-proceedings-actes-4th-international-congress-education-and-knowledge/>.

- Romero Alonso, Rosa, Katherine Araya Carvajal, y Natalia Reyes Acevedo. «Rol de la Inteligencia Artificial en la personalización de la educación a distancia: una revisión sistemática». *RIED-Revista Iberoamericana de Educación a Distancia* 28, n.º 1 (2025): 1. <https://doi.org/10.5944/ried.28.1.41538>.
- Sáez Vacas, Fernando. «Nativos digitales, inteligencia digital. ¿Homo digitalis?» *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, n.º 86 (2011): 6-8.
- Sánchez Vera, María del Mar, y Víctor González Calatayud. «La IA generativa como copiloto en el diseño de recursos educativos». *Padres y Maestros / Journal of Parents and Teachers*, n.º 398 (junio de 2024): 12-18. <https://doi.org/10.14422/pym.i398.y2024.002>.
- Sánchez-Prieto, José Carlos, Vanessa Izquierdo-Álvarez, María Teresa del Moral-Marcos, y Fernando Martínez-Abad. «Inteligencia artificial generativa para autoaprendizaje en educación superior: Diseño y validación de una máquina de ejemplos». *RIED-Revista Iberoamericana de Educación a Distancia* 28, n.º 1 (2025): 1. <https://doi.org/10.5944/ried.28.1.41548>.
- Santacana i Mestre, Joan. «La digitalización de la cultura y sus repercusiones en el museo y en el patrimonio». *Museos.Es: Revista de La Subdirección General de Museos Estatales. Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, n.º 11-12 (2015): 82-96. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6564924>.
- Torp, S., E. Hanson, S. Hauge, I. Ulstein, y L. Magnusson. «A Pilot Study of How Information and Communication Technology May Contribute to Health Promotion among Elderly Spousal Carers in Norway». *Health & Social Care in the Community* 16, n.º 1 (2008): 75-85.
- Touriñán López, José Manuel. *Artes y educación. Fundamentos de Pedagogía Mesoaxiológica*. Netbiblo, 2010.
- Touriñán López, José Manuel. «Educación artística común, específica y especializada: sustantivación y adjetivación de la relación artes-educación». En *Música, Investigación y Formación. Búsqueda de convergencia en la Educación*, de Silvana Longueira Matos y Laura Touriñán-Morandeira. REDIPE, 2017. <https://minerva.usc.gal/entities/publication/d7b63807-c3bf-471c-84d0-24538626358b>
- Touriñán López, José Manuel. «La educación en perspectiva mesoaxiológica: construir el ámbito de educación, hacer el diseño educativo y generar intervención desde la Pedagogía». En *Editorial Redipe*. Editorial Redipe, 2023. <https://editorial.redipe.org/index.php/1/catalog/book/128>.
- Touriñán López, José Manuel. «La perspectiva mesoaxiológica de la pedagogía: construir el ámbito de educación, hacer el diseño educativo y generar intervención». En *Educación con las artes. Pedagogía general y aplicada a la construcción de las artes como ámbito de educación*, de José Manuel Touriñán López. REDIPE, 2017.

- Touriñán López, José Manuel. «La relación artes-educación: educamos con las artes y hay educación artística común, específica y especializada». *Boletín REDIPE (Boletín de la Red Iberoamericana de Pedagogía)* 7, n.º 12 (2018): 36-92.
- Touriñán López, José Manuel. «La relación artes-educación, en la perspectiva mesoaxiológica de la Pedagogía, implica educar ‘CON’ las artes». En *Pedagogía y educación, en perspectiva mesoaxiológica. Cuestiones aplicadas*, de José Manuel Touriñán López y Laura Touriñán-Morandeira. REDIPE, 2024.
- Touriñán-Morandeira, Laura. «Educar con la música: fundamentos pedagógicos de la relación música-educación y aproximación a la formación y a las competencias del docente del ámbito musical desde la perspectiva mesoaxiológica de Pedagogía». En *II Congreso Internacional Cearte: Educación, Arte y Cultura*, editado por Julio César Arboleda Aparicio. REDIPE, 2021. <https://editorial.redipe.org/index.php/1/catalog/book/52>.
- Touriñán-Morandeira, Laura. «La música: un instrumento de creación, de construcción de identidad, de educación y de diálogo de los Derechos Humanos de segunda y tercera generación». En *El cincuentenario de los Pactos Internacionales de Derechos Humanos de la ONU: libro homenaje a la profesora M.ª Esther Martínez Quinteiro*, de María de la Paz Pando Ballesteros, Pedro Garrido Rodríguez, y Alicia Muñoz Ramírez. Ediciones Universidad de Salamanca, 2018. <https://eusal.es/index.php/eusal/catalog/view/978-84-9012-850-3/4444/359-1>.
- Touriñán-Morandeira, Laura. «Música, Educación y Nuevas Tecnologías: fundamentos pedagógicos de la relación. Educación «por» la música en la formación adulta universitaria a través de las TIC». *Boletín REDIPE (Boletín de la Red Iberoamericana de Pedagogía)* 7, n.º 7. Pedagogía, pedagogos y ámbitos de educación (2018): 39-77. <http://revista.redipe.org/index.php/1/article/view/522>.
- Touriñán-Morandeira, Laura. «Música y educación. Una competencia de necesaria formación pedagógica para educar con la música». En *Pedagogía mesoaxiológica y construcción de ámbitos de educación. La función de educar. Ripeme 2021*, editado por José Manuel Touriñán López y M.ª Esther Oliveira Oliveira. REDIPE, 2021. <https://editorial.redipe.org/index.php/1/catalog/book/58>.
- Touriñán-Morandeira, Laura, y Ilduara Vicente Franqueira. «La educación musical como elemento transformador de la sociedad: Guía didáctica de la exposición «Cantantes líricas gallegas» a estudio». En *Actas / Proceedings / Actes – 4th International Congress: Education and Knowledge*, editado por Rosabel Roig-Vila, Jordi M. Antolí Martínez, Carolina Lorenzo Álvarez, Verónica Onrubia-Martínez, y Alejandro Sánchez Ronco. Octaedro Editorial, 2025. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=10578074>.
- Touriñán-Morandeira, Laura, Ilduara Vicente Franqueira, y Carmen Fernández Morante. «La guía didáctica como reflejo del pasado y del presente histórico y como medio para una educación musical transformadora: «Cantantes líricas galegas dos séculos XIX e

xx». En *Construcción del conocimiento educativo: estudios empíricos, experiencias y análisis teórico*, editado por Mª Soledad Villarrubia Zúñiga, Paula González García, Leyre Alejaldre Biel, y Antonio Martínez-Arboleda. Editorial Dykinson, 2025. <https://doi.org/10.14679/4407>.

Tsao, M. Ann. *Diálogos 2020: El futuro del envejecimiento*. Instituto de Migraciones y Servicios Sociales (IMSERSO), 2002.

White, H., E. McConnell, E. Clipp, et al. «A Randomized Controlled Trial of the Psychosocial Impact of Providing Internet Training and Access to Older Adults». *Aging & Mental Health* 3 (2002): 213-21.

Listado de ilustracións

Ilustración 1. Exposición Cantantes Líricas Galegas dos séculos XIX e XX. De Galicia aos teatros de Europa, América e África , Salón Artesonado do Colexio Fonseca da Universidade de Santiago de Compostela (España)..... 13

Ilustración 2. Exposición Cantantes Líricas Galegas dos séculos XIX e XX. De Galicia aos teatros de Europa, América e África, Casa de Galicia en Madrid (España)..... 13

Ilustración 3. Exposición Cantantes Líricas Galegas dos séculos XIX e XX. De Galicia aos teatros de Europa, América e África, Casa de Galicia en Lisboa (Portugal) 14

Ilustración 4. Cartel de actividades paralelas á exposición Cantantes Líricas Galegas dos séculos XIX e XX. De Galicia aos teatros de Europa, América e África en Santiago de Compostela..... 16

Ilustración 5. Noticia do Diario LusoGalaico, 31 de outubro do 2024 17

Ilustración 6. Noticia de La Voz de Galicia, 10 de novembro do 2024..... 17

Ilustración 7. Noticia de gCienica, 31 de decembro do 2024..... 17

Ilustración 8. Captura da visita virtual 360°, creada polo CESGA: <https://www.liricasmgalegas.com/visitavirtual> 20

Ilustración 9. Captura dos retratos parlantes da Actividade 1 da Guía didáctica. A disposición en: <https://www.liricasmgalegas.com/retratos-parlantes>..... 31

Ilustración 10. Captura da actividade 1, primeira parte 32

Ilustración 11. Captura da actividade 2, segunda parte..... 32

Ilustración 12. Captura da primeira tarxeta da actividade 3..... 33

Ilustración 13. Captura da carátula principal da actividade 4.....	34
Ilustración 14. Captura actividade 5, parte primeira.....	35
Ilustración 15. Captura actividade 5, parte segunda.....	36
Ilustración 16. Captura da actividade 6	37
Ilustración 17. Captura da actividade 7.....	38
Ilustración 18. Captura da primeira pregunta da actividade 7.....	39
Ilustración 19. Retrato orixinal dixitalizado de Ángeles Gulín.....	40
Ilustración 20. Retrato orixinal dixitalizado de Ángeles Gulín e editado con Hotpot Colorize.....	40
Ilustración 21. Imaxe do Tannhäuser-Photocall.....	43
Ilustración 22. Páxina web oficial da exposición Cantantes líricas galegas dos séculos xix e xx. De Galicia aos teatros de Europa, América e África: https://www.liricassgalegas.com/	47
Ilustración 23. Mapa ilustrativo de los usuarios de la web de la exposición	53
Ilustración 24. Retrato cantante da soprano Ofelia Nieto	66
Ilustración 26. Retrato cantante da soprano M ^a Luisa Nache	66
Ilustración 25. Retrato cantante da soprano Ángeles Ottein	66
Ilustración 28. Retrato cantante da mezzosoprano Inés Rivadeneira	67
Ilustración 27. Retrato cantante da mezzosoprano Matilde Vázquez.....	67
Ilustración 29. Solución actividade 2, parte primeira	68
Ilustración 30. Solución actividade 2, parte segunda	69
Ilustración 31. Retrato cantante de Ángeles Gulín.....	70
Ilustración 32. Retrato cantante de Ángeles Ottein.....	71
Ilustración 33. Retrato cantante de Josefina Cubeiro.....	71
Ilustración 34. Retrato cantante de Inés Rivadeneira.....	72
Ilustración 35. Retrato cantante de Lola Rodríguez de Aragón	72
Ilustración 36. Retrato cantante de M ^a Luisa Nache	73
Ilustración 37. Retrato cantante de Mary Isaura	73
Ilustración 38. Retrato cantante de Matilde Vázquez.....	74
Ilustración 39. Retrato cantante de Ofelia Nieto.....	74
Ilustración 40. Captura da solución á actividade 4.....	75
Ilustración 41. Intérpretes protagonistas da actividade 4 identificadas	76
Ilustración 42. Solución actividade 5, parte primeira.....	77
Ilustración 43. Solución actividade 5, parte segunda	78

Ilustración 44. Solución á actividade 6	79
Ilustración 45. M ^a Luisa Nache caracterizada como Glaude -filla de Creonte- na ópera Medea (finais ss. XVIII) de Luigi Cherubini e libreto en francés de Hoffmann. Debur na Scala de Milán, en 1953, compartindo escenario con Maria Callas.	80
Ilustración 46. M ^a Luisa Nache caracterizada como Desdémona -esposa do xeneral moro Otello- na ópera Otello (1887) de Giuseppe Verdi. Interpretación no Cairo (Exipto), en 1949, compartindo escenario co tenor italiano Francesco Merli.	80
Ilustración 47. M ^a Luisa Nache caracterizada de Elsa de Brabante na ópera Lohengrin (1850) de Richard Wagner. Interpretación en Reggio Emilia (Italia), como soprano lírico spinto.....	80
Ilustración 48. M ^a Luisa Nache caracterizada de Floria Tosca para la ópera Tosca (1887) de Giacomo Puccini.....	81
Ilustración 49. M ^a Luisa Nache caracterizada de Lola, para a estrea da ópera española Lola la Piconera, de Conrado del Campo e José María Pemán, no Teatre Liceu de Barcelona, o 14/11/1950.....	81
Ilustración 50. Exemplo de resultados da actividade 7	82
Ilustración 51. Retrato de Ángeles Ottein sentada ao piano	84
Ilustración 52. Retrato de Ángeles Ottein sentada ao piano, editada con Hotpot Colorize.....	84
Ilustración 53. Retrato orixinal de Cristina Villó.....	85
Ilustración 54. Retrato de Cristina Villó, editado con Hotpot Colorize	85
Ilustración 55. Retrato de Enriqueta Brandón caracterizada de Doña Juana.....	86
Ilustración 56. Retrato de Enriqueta Brandón caracterizada de Doña Juana, editada con Hotpot Colorize.....	86
Ilustración 57. Retrato orixinal dixitalizado de Ángeles Ottein.....	87
Ilustración 58. Retrato dixitalizado de Ángeles Ottein, editado con Hotpot Colorize	87
Ilustración 59. Retrato dixitalizado de Ángeles Ottein, editado con YouCam	87
Ilustración 60. Retrato de Ofelia Nieto editado como retrato ao óleo de vangardas	88
Ilustración 61. Imaxe xerada con IA a partir de prompt de propia creación, inspirado en Carmen de Bizet	90
Ilustración 62. Imaxe xerada con IA a partir de prompt de propia creación, máis específico, inspirado en Carmen de Bizet.....	91
Ilustración 63. Imaxe xerada con IA a partir de prompt de propia creación, máis específico e solicitando imaxe en cor, inspirado en Carmen de Bizet.....	91
Ilustración 64. Imaxe ficticia xerada con ChatGPT, na que Bibiana Pérez e Mary Isaura -a partir de retratos históricos- posan no Tannhäuser-Photocall	92

Anexo I: solución das actividades

Laura Touriñán-Morandeira

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 1: Como canta este retrato?

ACTIVIDADE

Aquí tes cales das intérpretes son sopranos e cales mezzosopranos. Se premas na ligazón do pé de imaxe, poderás desfrutar do retrato cantante correspondente. E, se queres saber máis sobre elas, podes consultar o [anexo III](#) da presente guía, na que dispós de notas biográficas, realizadas polos comisarios da exposición.

Retratos «cantantes» de sopranos:



Ofelia Nieto (Santiago de Compostela, 1898 – Madrid, 1951)
Un adiós a Mariquiña, con letra de Manuel Curros Enríquez (1851-1908)
e música de José Castro “Chané” (1856-1917)
Interpretación de 1926 .

Ilustración 24. Retrato cantante da soprano Ofelia Nieto



Mª Luisa Nache (A Coruña, 1924 – A Coruña, 1985)
Aria O amore, vieni a me!, Acto 1 - *Medea* (s. XVIII, estrea 15/05/1797), ópera de
Luigi Cherubini (1760-1842) e libreto de François-Benoît Hoffmann (1760-
1828)

Ilustración 26. Retrato cantante da soprano Mª Luisa Nache



Ángeles Ottein (Algete, Madrid, 1895 – Madrid, 1961)
Ah, non ghunge - La sonnambula (s. XIX, estrea 6/05/1851).
Ópera de Vincenzo Bellini (1801-1855) con libreto Felice Romani (1788-
1865)
Interpretación de 1930 .

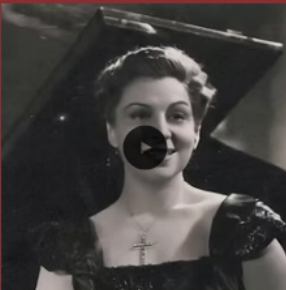
Ilustración 25. Retrato cantante da soprano Ángeles Ottein

Retratos «cantantes» de mezzosopranos:



Inés Rivadeneira (Lugo, 1928 – Madrid, 2020)
Por el puente de abaixo - Zarzuela La chula de Pontevedra (estrea 27/01/1928,
Teatro Apolo de Madrid), con música de Pablo Luna Carné (1879-1942) e
Enrique Brú e libreto de Enrique Paradas e Joaquín Jiménez Martínez.

Ilustración 28. Retrato cantante da mezzosoprano Inés Rivadeneira



Matilde Vázquez (Cambados, Pontevedra, 1905 – Madrid, 1992)
¡María Antonia! ¡Por favor! Dejádme - Zarzuela La Caramba, con libreto
de Luis Fernández Ardavín (1892-1962) e música de Federico Moreno
Torroba (1891-1982)
Interpretación de 1943.

Ilustración 27. Retrato cantante da mezzosoprano Matilde Vázquez

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 2: Que tesitura é?

ACTIVIDADE

Mostrámosche aquí a solución ás dúas tarxetas que compoñen esta segunda actividade da guía. Na primeira, verás a clasificación de tesituras vocais femininas, ordenada de agudo a grave. Na segunda, tes as intérpretes ordenadas pola súa tesitura. No [anexo II](#) podes escoitar a algunhas destas intérpretes a partir de gravacións históricas recuperadas.



Ilustración 29. Solución actividade 2, parte primeira



Ilustración 30. Solución actividade 2, parte segunda

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 3: Descubre á cantante lírica galega

ACTIVIDADE

Velaquí a resposta aos *quiz* da actividade terceira. Se premas na ligazón do pé de imaxe, poderás desfrutar do retrato cantante correspondente. E, se queres saber máis sobre elas, podes consultar o [catálogo](#) da exposición ou o [anexo III](#) da presente guía, na que dispós de notas biográficas.

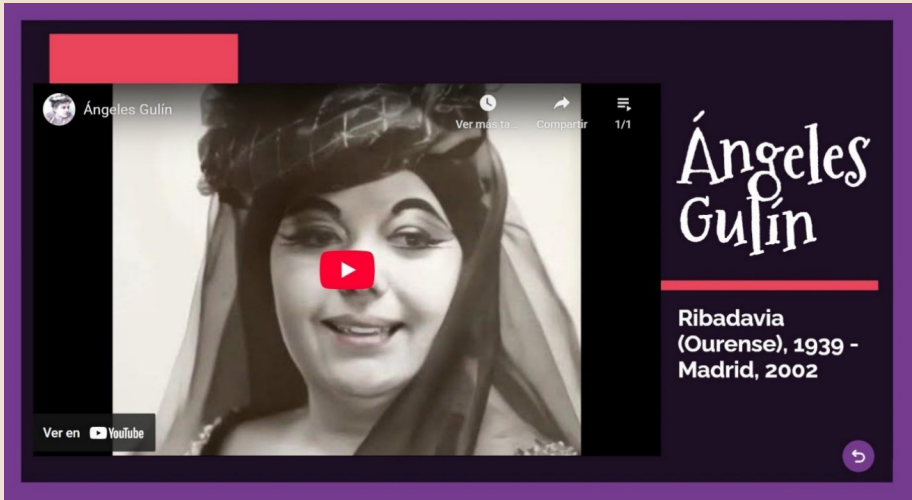


Ilustración 31. Retrato cantante de Ángeles Gullín

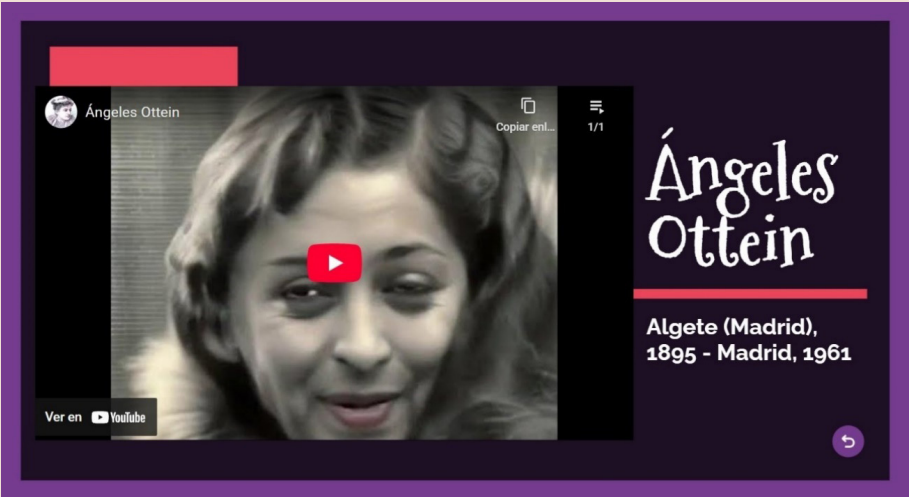


Ilustración 32. Retrato cantante de Ángeles Ottein

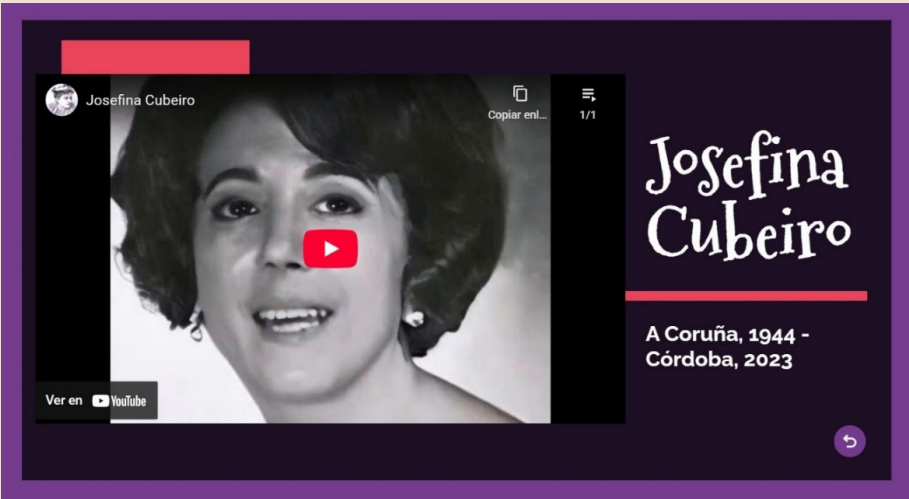


Ilustración 33. Retrato cantante de Josefina Cubeiro

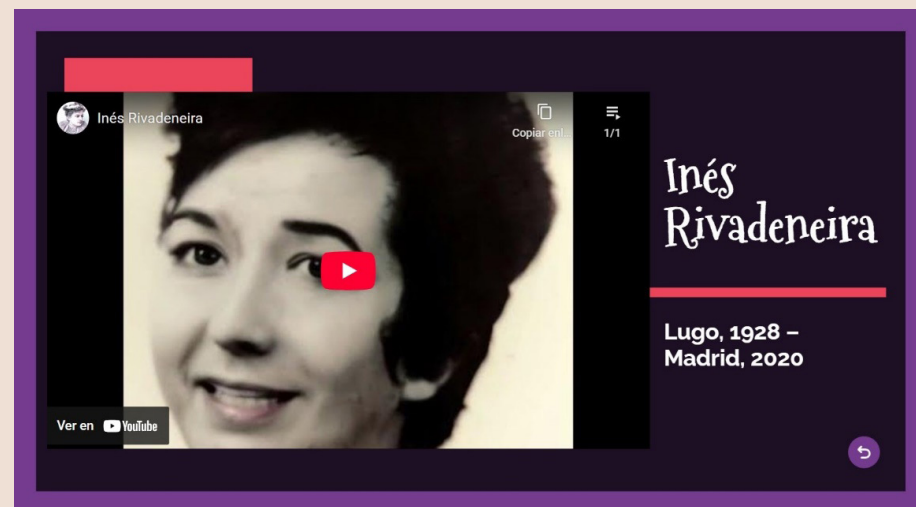


Ilustración 34. Retrato cantante de Inés Rivadeneira

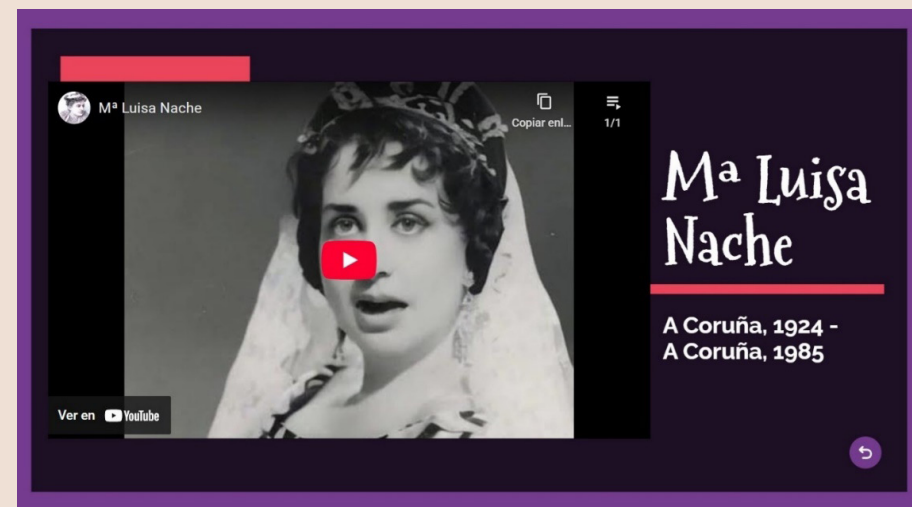


Ilustración 36. Retrato cantante de Ma Luisa Nache

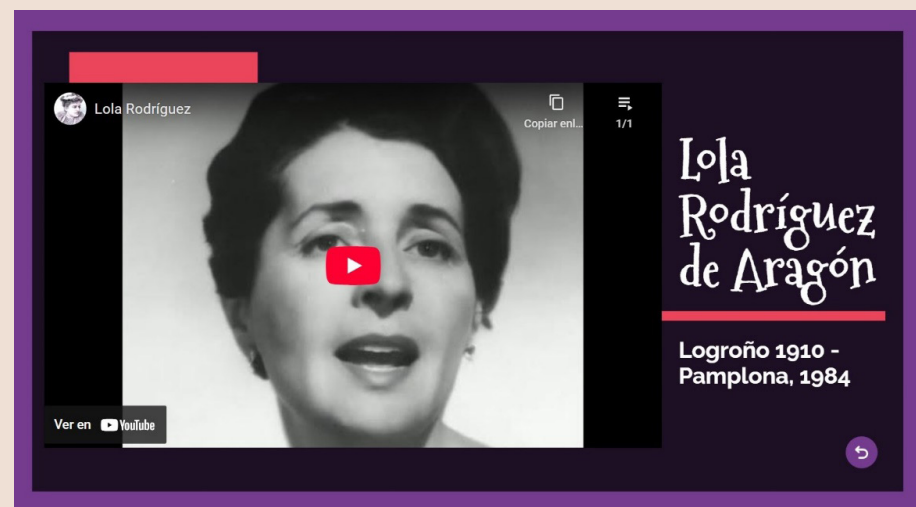


Ilustración 35. Retrato cantante de Lola Rodríguez de Aragón

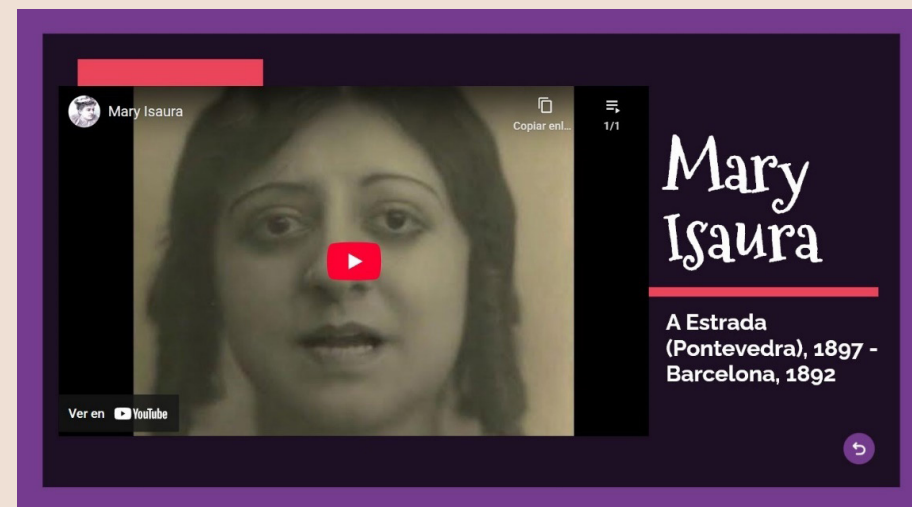


Ilustración 37. Retrato cantante de Mary Isaura

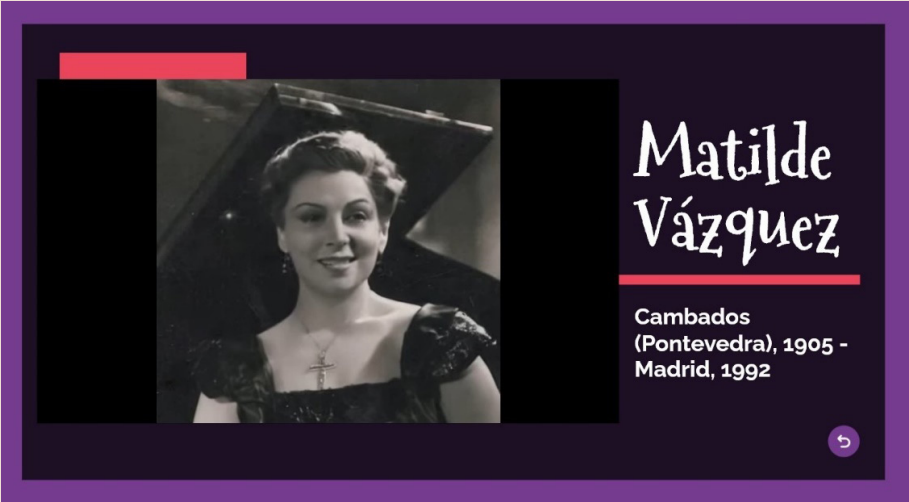


Ilustración 38. Retrato cantante de Matilde Vázquez

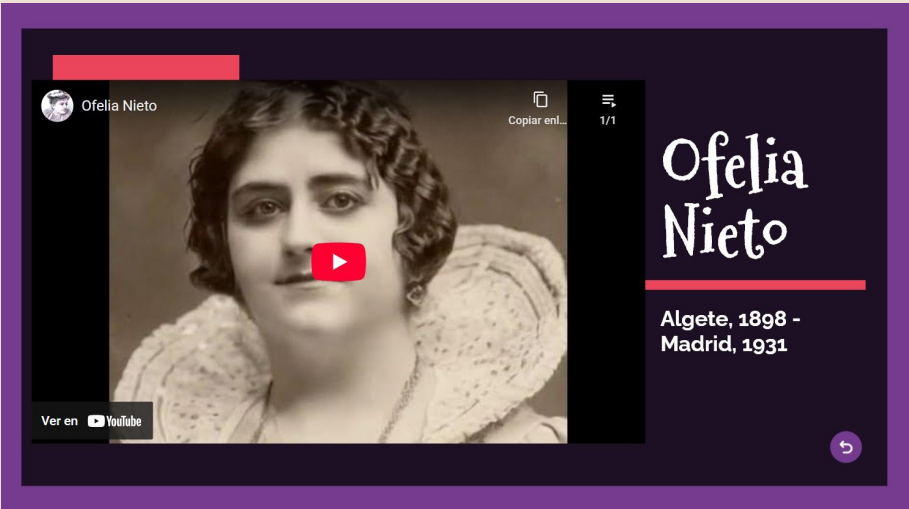


Ilustración 39. Retrato cantante de Ofelia Nieto

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 4: Atopa a parella e adiviña quen é

ACTIVIDADE

A seguinte imaxe mostra o panel inicial a memorizar:



Ilustración 40. Captura da solución á actividade 4

Unha vez finalizada a actividade, o ideal é tratar de identificar ás cantantes líricas. Para iso, recoméndase consultar o [catálogo](#) da exposición ou o [anexo III](#) da presente guía, na que ofrecemos as notas biográficas correspondentes. Así mesmo, animámoste a repasar á actividade primeira, para afianzar o coñecemento das tesituras vocais. Tamén suxerimos consultar o [anexo II](#), para escoitar as gravacións históricas relacionadas; isto permitirá afianzar o recoñecemento auditivo da tesitura, ao tempo que se coñecen clásicos da música académica occidental.



Ilustración 41. Intérpretes protagonistas da actividade 4 identificadas

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 5: Quen naceu antes?

ACTIVIDADE

Aquí tes a solución aos dous paneis que compoñen a esta quinta actividade. Observa que moitas veces a estética da fotografía -especialmente o vestiario- e o tipo de retrato dan pistas sobre o evolución cronolóxica. Unha vez feita a actividade, animámoste a consultar as solucións interactivas, mediante as que podes desfrutar dos retratos ampliados, mentres escoitas as gravacións históricas e les as biografías das cantantes.

1792-1872

INTRODUCTORA DO CANTO ROSSINIANO EN ESPAÑA

1814-1884

PRIMA DONNA ASSOLUTA NO TEATRO CIRCO E NO TEATRO DE LA CRU EN MADRID

1847-1910

OS SEUS ROLES MÁIS CARACTERÍSTICOS FORON OS DAS GRANDES PROTAGONISTAS FEMININAS VERDIANOS

1897-1982

O PAPEL QUE A ELEVARÍA Á FAMA FOI O DE DOÑA FRANCISQUITA, CON MÚSICA DE A. VIVES E LIBRETO DE F. ROMERO E G. FERNÁNDEZ-SHAW

1905-1992

MEZZOSOPRANO QUE FORMOU PARTE DA COMPAÑÍA LÍRICA NACIONAL

s. XVIII-XX

+

+

+

+

+

+

Ángeles Gullín

Benita Moreno

Ofelia Nieto

Mary Isaura

Carolina Casanova de Cepeda

Ángeles Ottein

Quen naceu antes?

PON EN ORDE CRONOLÓXICA ESTAS CANTANTES LÍRICAS GALEGAS

Arrastra a imaxe á data correcta

×

solución

Ilustración 42. Solución actividade 5, parte primeira

1824-1985

MEZOSOPRANO QUE GAÑOU O PREMIO NACIONAL DE LÍRICA EN 1953

1928-2020

1895-1961

EN 1925 CHAMOUNA O MÍTICO ARTURO TOSCANINI PARA CANTAR NA SCALA DE MILÁN DER FREISCHÜTZ DE WEBERN E LOHENGRIN DE WAGNER

1898-1931

1944-2023

s. XIX-XX

PARTICIPOU NA ESTREA ABSOLUTA DE "LOLA LA PICONERA" DE CONRADO DEL CAMPO

O SEU NOME ARTÍSTICO DERIVA DO SEU APELIDO, LIDO AO REVÉS

TVE LEVOU A CABO UN CICLO DE TRECE TÍTULOS DE ZARZUELA DOS QUE ELA GRAVOU SETE

Qven nacev antes?

PON EN ORDE CRONOLÓXICA ESTAS CANTANTES LÍRICAS GALEGAS

Arrastra a imaxe á data correcta

×

solución

Ilustración 43. Solución actividade 5, parte segunda

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 6: Ordena as interpretacións célebres da Nache

ACTIVIDADE

Velaquí tes a relación entre as óperas interpretadas por M^a Luisa Nache e as fotografías nas que se atopa ataviada para as correspondentes interpretacións. Recoméndase indagar sobre o argumento da ópera e xogar a identificar que elementos visuais caracterizan ao personaxe en cuestión. E, se queres saber máis sobre ela, consulta a súa [nota biográfica](#).

SOLUCIÓN

×

Medea

M^a Luisa Nache caracterizada como Glauce -filla de Creonte-, na ópera *Medea* (finais s. XVIII) de Luigi Cherubini e libreto francés de Hoffmann. Foi o seu debut na Scala de Milán, en 1953, onde compartiu escenario con maria Callas, no papel protagonista de Medea

E

Otello

M^a Luisa nache caracterizada como Desdémona -esposa do xeneral moro Otello- na ópera *Otello* (1887), de Giuseppe Verdi (1813-1901). Interpretación no Cairo (Exipto), en 1949, co famoso tenor italiano Francesco Merli (1887-1976)

A

Lohengrin

M^a Luisa Nache caracterizada de Elsa de Brabante en la ópera *Lohengrin* (1850) de Richard Wagner (1813-1883). Interpretación en Reggio Emila (Italia), con papel característico para o seu tipo de voz, de soprano lírico spinto

C

Tosca

M^a Luisa Nache caracterizada de Floria Tosca para la ópera *Tosca* (1887), de Giacomo Puccini (1858-1924), unha das óperas máis representativas do verismo italiano. Leva a característica daga na man, ca que apuñala no peito a Scarpia para defenderse

B

Lola la Piconera

M^a Luisa Nache caracterizada de Lola, para a estrea da ópera española *Lola la Piconera*, de Conrado del Campo e José María Pemán, no Teatre Liceu de Barcelona, o 14/11/1950

D

Ilustración 44. Solución á actividade 6

78

79

A continuación, podes desfrutar das imaxes completas e ampliadas:



Ilustración 45. Mª Luisa Nache caracterizada como Glaude -filla de Creonte- na ópera Medea (finais ss. XVIII) de Luigi Cherubini e libreto en francés de Hoffmann. Debur na Scala de Milán, en 1953, compartindo escenario con Maria Callas.



Ilustración 46. Mª Luisa Nache caracterizada como Desdémona -esposa do xeneral moro Otello- na ópera Otello (1887) de Giuseppe Verdi. Interpretación no Cairo (Exipto), en 1949, compartindo escenario co tenor italiano Francesco Merli.



Ilustración 47. Mª Luisa Nache caracterizada de Elsa de Brabante na ópera Lohengrin (1850) de Richard Wagner. Interpretación en Reggio Emilia (Italia), como soprano lírico spinto.



Ilustración 48. Mª Luisa Nache caracterizada de Floria Tosca para la ópera Tosca (1887) de Giacomo Puccini.



Ilustración 49. Mª Luisa Nache caracterizada de Lola, para a estrea da ópera española Lola la Piconera, de Conrado del Campo e José María Pemán, no Teatre Liceu de Barcelona, o 14/11/1950.

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 7: Onde se atopa o teatro?

ACTIVIDADE

Cando remates o *quiz* de teatros, a actividade ofrecerache unha pantalla de resultados como a que segue co reconto dos teus acertos e erros:



Ilustración 50. Exemplo de resultados da actividade 7

Lembra desfrutar durante o proceso das fotografías arquitectónicas e dos gravados históricos de teatros hoxe extintos e, se queres saber máis sobre eles, prema na ligazón que acompaña á imaxe de cada teatro.

- 1. Teatro La Fenice (Venecia, Italia): https://es.wikipedia.org/wiki/La_Fenice
- 2. Teatro San Carlos, hoxe Teatro Nacional São Carlos (Lisboa, Portugal): https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Nacional_de_S%C3%A3o_Carlos

- 3. Teatro Carginano (Turín, Italia): <https://www.teatrostabiletorino.it/teatro-carignano/>
- 4. Teatro de la Zarzuela (Madrid, España): https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_la_Zarzuela
- 5. Teatro Degollado de Guadalajara (Ciudad de México, México): https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Degollado
- 6. Teatro Tacón (La Habana, Cuba): https://es.wikipedia.org/wiki/Gran_Teatro_de_La_Habana
- 7. Teatro Real de Madrid e Teatre del Lideu de BarcelonaTeatro Liceo Recreo (Ourense, España): https://www.turismo.gal/recurso/-/detalle/10809/liceo-recreo-ourensano?langId=es_ES&tp=9&ctre=36
- 8. Teatro Baquet (Oporto, Portugal): https://en.wikipedia.org/wiki/Teatro_Baquet
- 9. Teatro Real (Madrid, España): [https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Real_\(Madrid\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Real_(Madrid))
- 10. Teatro Circo Tamberlick (Vigo, España): https://gl.wikipedia.org/wiki/Teatro_Circo_Tamberlick
- 11. Teatro Español (Madrid, España): https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Espa%C3%B1ol
- 12. Teatro Tívoli (Barcelona, España): [https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_T%C3%ADvoli_\(Barcelona\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_T%C3%ADvoli_(Barcelona))
- 13. Teatro Apolo (Madrid, España): [https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Apolo_\(Plaza_de_Tirso_de_Molina\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Apolo_(Plaza_de_Tirso_de_Molina))
- 14. Teatro Reina Victoria (Madrid, España): https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Reina_Victoria
- 15. Teatro Colón (Bos Aires, Arxentina): https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_Teatro_Col%C3%B3n
- 16. Teatro La Scala (Milán, Italia): https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_La_Scala
- 17. Royal Albert Hall (Londres, Reino Unido): https://es.wikipedia.org/wiki/Royal_Albert_Hall
- 18. Teatro Solís (Montevideo, Uruguay): https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Sol%C3%ADs
- 19. Teatro della Pergola (Florenzia, Italia): https://en.wikipedia.org/wiki/Teatro_della_Pergola

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 8: Dálle cor ao retrato histórico!

ACTIVIDADE

Xa viches as posibilidades de editar unha fotografía con *software* na mostra de Ángeles Gulín. Ofrecémosche agora outros exemplos de retratos históricos editados:



Ilustración 51. Retrato de Ángeles Ottein sentada ao piano



Ilustración 52. Retrato de Ángeles Ottein sentada ao piano, editada con Hotpot Colorize



Ilustración 53. Retrato orixinal de Cristina Villó



Ilustración 54. Retrato de Cristina Villó, editado con Hotpot Colorize



Ilustración 55. Retrato de Enriqueta Brandón caracterizada de Doña Juana



Ilustración 56. Retrato de Enriqueta Brandón caracterizada de Doña Juana, editada con Hotpot Colorize

Neste caso, propuxemos o uso de *Hotpot Colorize*. Observa que todas as imaxes tenden á mesma proposta estética, por ter sido editadas ca mesma aplicación. En consecuencia, todas elas foron modificadas dun xeito uniforme e tenden a cores vermellas e violáceas, suaves, en tons pasteis.

Porén, se empregamos outra aplicación, o tipo de edición varía. Para mostra, o seguinte exemplo:



Ilustración 57. Retrato orixinal dixitalizado de Ángeles Ottein



Ilustración 58. Retrato dixitalizado de Ángeles Ottein, editado con Hotpot Colorize



Ilustración 59. Retrato dixitalizado de Ángeles Ottein, editado con YouCam

Como podes observar, a imaxe central, editada con *Hotpot Colorize*, tende ás cores pasteis, que toman como base o retrato orixinal sepia; unha proposta de cor, de novo en tons cerúleos e violáceos, como as imaxes editadas anteriores. Porén, existen outras webs e apps a disposición para facer unha modificación das imaxes semellante; véxase, por exemplo, *Lunapic* ou *Youcam*, entre outras moitas. Se observas o terceiro retrato editado, verás que ten cores máis vivas e eléctricas, cunha proposta de fondo azul evocando o ceo.

É moi importante ter presente que a emulación do retrato orixinal en cor é unha estimación, unha proposta, con maior ou menor fundamento histórico, mediatizada pola tecnoloxía empregada. Mais non é posible asumilo como unha afirmación categórica cen por cento verídica. Entón, como saber cal destas edicións é a máis adecuada? Dependendo da fin para a que queiras empregar a imaxe, unha ou outra pode ser máis adecuada, pero o importante é deixar sempre constancia de que a imaxe orixinal foi modificada e, se procede, fundamentar o criterio que sustenta o cambio.

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 9: Postais líricas de onte e de hoxe

ACTIVIDADE

Coma mostra de «postal lírica», podes ver esta proposta de creación artística que fixemos sobre o retrato de Ofelia Nieto e que desexamos sexa de inspiración:

Como dixemos, as postais líricas poden ser elaboradas de dous xeitos. Podes facelo de forma artesanal, imprimindo a imaxe e modificándoa manualmente, para logo subila redes se o desexas.

Outra opción é manipulala valéndote das novas tecnoloxías, empregando calquera editor de imaxe do teu agrado (*Paint*, *GIMP*, *IfanView*, *Canva*, *Adobe Express*...). E tamén podes facer uso das IAs xerativas de imaxe, como *DataChef*, *Lunapic*, *TwoWay.ai*, *Picsart*, *Dream*, *Starryai*, *Fotor*, *Artbreeder*, *NightCafe*, *Craiyon*, *Dall-e-2*, *Pixlr*... Igual que no caso anterior, dependendo da ferramenta empregada, esta ofrecerá unhas ou outras opcións de edición. Facer uso dos filtros estándar que ofrecen é unha oportunidade para aprender de Historia da Arte pictórica e fotográfica.



Ilustración 6o. Retrato de Ofelia Nieto editado como retrato ao óleo de vangardas

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 10: Caracteriza á cantante

ACTIVIDADE

Ofrecémoste aquí un exemplo de solución para a actividade 10. Seguindo as pautas do enunciado:

1. Entramos en [Hedra](#).
2. Eliximos a ópera da que queremos obter unha imaxe ficticia mediante *prompt* e informámonos minimamente sobre ela.
Decantámonos pola personaxe feminina Carmen, da ópera en catro actos *Carmen* (ca. 1875), composta por [George Bizet](#) (1838-1875) e con libreto de [Henri Meilhac](#) e [Ludovic Halévy](#), baseada na novela de viaxes homónima de [Prosper Mérimée](#).
Neste caso, optamos por empregar como medio de información diversas voces da Wikipedia, fonte comunmente coñecida. Mais se queres recorrer a outro tipo de fontes online máis específicas, sempre podes consultar dicionarios online de música, como o [Grove Music Online](#); blogs especializados como [iOpera](#); artigos de revistas divulgativas especializadas, como [Melómano](#); documentais, como [This is Opera](#); webs de teatros de ópera, como o [Teatro Real](#) de Madrid, as partituras en IMSLP, o libreto operístico en webs como [Kareol.es](#), etc.
Unha das partes máis agradables e fermosas de investigar sobre a ópera e o personaxe en cuestión, é a escoita de distintas versións. No caso da personaxe Carmen, atopamos desde versións desta xitana moi refinada -como é a clásica interpretación de [Teresa Berganza](#) (*Ópera de París, 1990*)- á máis ruda -como a versión de [Anna Caterina Antonacci](#) (*Royal Opera House, 2007*)-.
Canto máis se aforde no proceso de informarse sobre a ópera elixida, máis se pode coñecer sobre a obra en si mesma, mais tamén sobre distintos recursos e formatos mediante os cales pódese falar dun mesmo tema. Isto contribúe ás competencias de investigación con medios dixitais do usuario, ao tempo que fomenta o desenvolvemento da capacidade de pensamento crítico.
3. Definimos o que caracteriza ao personaxe operístico elixido. Neste caso, a personaxe de Carmen é unha xitana que traballa na fábrica de tabaco de Sevilla. É ousada, con coraxe, atrevida, irreverente por momentos e defensora duns ideais rompedores e transgresores para a sociedade da época asidua á ópera (por exemplo, defendía o amor libre). Ademais, rompe co estereotipo habitual da época de heroína operística asociada á soprano lírica *belcantista* que representaba o ideal de muller honesta, decente, obediente e inocente; a nivel vocal, o contraste lógrase mediante unha protagonista en rexistro de mezzosoprano. Visualmente, a personaxe de Carmen caracterízase habitualmente -segundo o libreto- cunha flor, que representa o amor e a sexualidade; cas cores vermella e negra, asociadas á morte e á paixón, así como ao contexto da tauromaquia, relacionado co argumento da ópera; habitualmente presenta vestiario asociado ao andaluz e, incluso, flamenco, polo que

é habitual o uso de encaixe nalgunha prenda; en ocasións, aparece tamén a presenza de castañolas, pois no libreto aparece ligado a algunha das danzas españolas que canta; etc. Este último elemento, lévamos á caracterización musical deste personaxe: Carmen canta a Don José unha seguidilla -danza española-, pero tamén a súa área máis célebre «L'amour est un oiseau rebelle», na que proclama o amor libre, está marcado por unha liña melódica descendente de cromatismos, simbolicamente asociada ao perigo, ao malo e á morte.

4. A continuación, seguindo as pautas, introducimos un *prompt*, que proporciona a imaxe correspondente:

Xera unha foto en branco e negro, unha cantante novo interpretando a unha cigarreira xitana do século XIX, firme e pasional, cabelo escuro e longo e vestida cunha blusa negra e saia longa vermella, con encaixes en negro, retrato panorámico, no escenario dun teatro con cortinas vermellas aos lados, de fondo un decorado que mostre unha praza sevillana con laranxeiros, iluminación cálida.



Ilustración 61. Imaxe xerada con IA a partir de *prompt* de propia creación, inspirado en Carmen de Bizet

Nesta imaxe faltarían elementos que caracterizasen de forma distintiva a Carmen doutras protagonistas operísticas. Por exemplo, se modificamos o *prompt* do seguinte xeito, mellora considerablemente:

Xera unha foto en branco e negro, unha cantante novo interpretando a unha cigarreira xitana do século XIX, firme e pasional, cabelo escuro e longo adornado cunha rosa e vestida cunha blusa negra e saia longa vermella, con encaixes en negro, nas mans leva unhas tarrañolas, retrato panorámico, no escenario dun teatro con cortinas vermellas aos lados, de fondo un decorado que mostre unha praza sevillana con laranxeiros, iluminación cálida.



Ilustración 62. Imaxe xerada con IA a partir de *prompt* de propia creación, máis específico, inspirado en Carmen de Bizet

Incluso sería posible pedir a imaxe en cor:



Ilustración 63. Imaxe xerada con IA a partir de *prompt* de propia creación, máis específico e solicitando imaxe en cor, inspirado en Carmen de Bizet

Por tanto, invitámoste a perfeccionar o teu *prompt*, ata que atopes o resultado visual desexado.

SOLUCIÓN ACTIVIDADE 11: Tannhäuser-Photocall

ACTIVIDADE

Se non tiveches ocasión de visitar a exposición *Cantantes líricas galegas dos séculos XIX e XX. De Galicia aos teatros de Europa, América e África* en persoa e quedaches cas ganas de participar no *Tannhäuser Photocall*, invitámoste a recorrer á tecnoloxía para fabricar a imaxe do teu gusto.

Unha opción é empregar un editor de imaxe (*Paint*, *GIMP*, *IfanView*, *Canva*, *Adobe Express*...) mediante o que integrar na imaxe base do photocall o rostro das dúas persoas que queres engadir. E, se queres facer partícipes as nosas cantantes líricas, podes empregar calquera das IAs xerativas de imaxe que mencionamos en actividades anteriores ou, incluso, *ChatGPT*.

Como exemplo disto último, demos o seguinte *prompt* en *ChatGPT*: *Dispoño de 3 imaxes en jpg. Unha delas é un fondo con dous círculos nos que se podería introducir o rostro dun retrato. As outras dúas imaxes son retratos. Insire os dous retratos na imaxe de fondo.*

A continuación, o propio *ChatGPT* ofrécenos pautas para proporcionarlle as 3 imaxes que queremos usar. Neste caso son optamos pola captura do *Tannhäuser-Photocall* como imaxe de fondo (podes descargala do enunciado desta mesma actividade) e, ao que lle queremos incorporar os rostros dos retratos de Bibiana Pérez e Mary Isaura (ti podes descargar o retrato que desexes da [galería de retratos](#) da web da exposición). O resultado final é o seguinte:



Ilustración 64. Imaxe ficticia xerada con ChatGPT, na que Bibiana Pérez e Mary Isaura -a partir de retratos históricos- posan no Tannhäuser-Photocall

ANEXO II: Listado de gravacións das principais cantantes líricas protagonistas da exposición

Listaxe de gravacións históricas, elaborada polos comisarios da exposición, Javier Garbayo Montabes e María del Carmen Lorenzo Vizcaíno³⁹. Estas fontes están en acceso libre, principalmente, a través de dous importantes repositorios institucionais: [Biblioteca Dixital Hispánica](#) (Biblioteca Nacional de España) e [Arquivo Sonoro de Galicia](#) (Consello da Cultura Galega).

Gravacións históricas de Ángeles Ottein

«La moza de Sanabria» da zarzuela *El cantar del arriero*, con libreto de Serafín Adame e Adolfo Torrado e música de Fernando Díaz Giles: https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/materiais/material.php?mat=6986&col=7522

«L'éclat de rire» da ópera *Manon Lescaut*, con libreto de Eugène Scribe e música de Daniel-François Auber, e «Ah, non giunge» da ópera *La sonnambula*, con libreto Felice Romani e música de Vincenzo Bellini: https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/coleccion-de-lousas/titulo.php?p=2301

«Vivía sola» e «Noche hermosa» da opereta *Katiuska, la mujer rusa*, con libreto de Emilio González del Castillo e Manuel Martí Alonso e música de Pablo Sorozábal: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000179124>

³⁹ Para máis información: <https://www.liricagalegas.com/musica> E para consultar o listado orixinal: https://www.liricagalegas.com/_files/ugd/ea3cf5_fb7b4d144a354081b52c6954919353eo.pdf

«Marinela, Marinela» e «Canta trovador» da zarzuela *La canción del olvido*, con libreto de Federico Romero Sarachaga e Guillermo Fernández-Shaw Iturralde e música de José Serrano: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000009574>

«Pregón de los pájaros» do sainete lírico *La reina mora*, con libreto de Serafín Álvarez Quintero e Joaquín Álvarez Quintero e música de José Serrano, e «¡No sé qué siento aquí» da zarzuela *Chateau Margaux*, con libreto de José Jackson Veyán e música de Manuel Fernández Caballero: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000013799>

Ave verum corpus de Wolfgang Amadeus Mozart e *Ave María* de Charles Gounod: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000179336>

«Caro nome» da ópera *Rigoletto*, con libreto de Francesco Maria Piae e música de Giuseppe Verdi, e «Ardo gl´incensi» da ópera *Lucia di Lammermoor*, con libreto de Salvatore Cammarano e música de Gaetano Donizetti: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000171225>

Gravacións históricas de Ofelia Nieto

«Canción veneciana» da zarzuela *El carro del sol*, con libreto de Maximiliano Thous e música de José Serrano, e «Marinela, Marinela» da zarzuela *La canción del olvido*, con libreto de Federico Romero Sarachaga e Guillermo Fernández-Shaw Iturralde e música de José Serrano: https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/coleccion-de-lousas/titulo.php?p=2469

«¿Ha pasao por esta calle cierta dama pinturera?» da zarzuela *Los flamencos*, con libreto de Federico Romero Sarachaga e Guillermo Fernández-Shaw Iturralde e música de Amadeo Vives: https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/coleccion-de-lousas/titulo.php?p=2312

Un adiós a Mariquiña, con letra de Manuel Curros Enríquez e música de José Castro «Chané»: https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/coleccion-de-lousas/titulo.php?p=2463

«Con la aurora salió la zagaliña» e «Herido mal de amores» da ópera *Maruxa*, con libreto de Luis Pascual Frutos e música de Amadeo Vives: https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/coleccion-de-lousas/titulo.php?p=2321

«El veto a mi amor sincero» da zarzuela *La calesera*, con libreto de Emilio González del Castillo e Luis Martínez Román e música de Francisco Alonso: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000013184>

«Marinela, Marinela» da zarzuela *La canción del olvido*, con libreto de Federico Romero Sarachaga e Guillermo Fernández-Shaw Iturralde e música de José Serrano, e «Porque he nacido en España» da zarzuela *El patio de Monipodio*, con libreto de José Montero e Francisco Moya Rico e música de Ricardo Villa González: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh00000171011>

«Vissi d'arte» de *Tosca* e «Un bel di vedremo» de *Madama Butterfly*, ambas óperas con libreto de Giuseppe Giacosa e Luigi Illica e música de Giacomo Puccini: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000014303>

Gravacións históricas de Mary Isaura

«Las viudas» e «El Pichi: chotis» da revista musical *Las Leandras*, con libreto de Emilio González del Castillo e José Muñoz Román e música de Francisco Alonso: https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/coleccion-de-lousas/titulo.php?p=2536

«Charlestón» e «Ave de paso» da revista musical *Joy-Joy*, con libreto de Manuel Sugrañes e música de Enrique Clará: https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/coleccion-de-lousas/titulo.php?p=2501

«Adiós mi lindo oficial», con letra de F. Gargallo e música de Robert Stolz: https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/coleccion-de-lousas/titulo.php?p=2432

«Plegaria e invocación» da ópera *Don Gil de Alcalá*, con libreto e música de Manuel Penella Moreno: https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/coleccion-de-lousas/titulo.php?p=2310

«Se triunfa en el amor» e «Fox-Trot del cabaret» da zarzuela *Margaritiña*, con libreto de Mariano Galobardas de la Torre e música de Joaquín Zamacois Soler: https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/coleccion-de-lousas/titulo.php?p=2311

«La tirana» e «El marabú» da zarzuela *Doña Francisquita*, con libreto de Federico Romero Sarachaga e Guillermo Fernández-Shaw Iturralde e música de Amadeo Vives: https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/coleccion-de-lousas/titulo.php?p=2317

«La gitanilla viene hacia aquí» e «Su voz oí» da zarzuela *La alegría de la huerta*, con libreto de Enrique García Álvarez e Antonio Paso e música de Federico Chueca: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh00000170988>

«Canción de la viejecita» da zarzuela *La viejecita*, con libreto de Miguel Echegaray e música de Manuel Fernández Caballero: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh00000175929>

«Salida de Sonia» e «Canción del Hada Vilia» de *La viuda alegre*, con música de Franz Léhar e letra orixinal de Adran Ross na adaptación española de Manuel Libares Rivas e Federico Reparaz: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000171437>

«Fox-Trot de las lloronas» da zarzuela *Los gavilanes*, con libreto de José Ramos Martín e música de Jacinto Guerrero: <https://bne.digital.bne.es/bd/es/card?id=8787a787-0368-43a8-ab64-f96eb95e887c>

Gravacións históricas de Matilde Vázquez

«¿Por qué me atormentas niño?» da zarzuela *La Caramba*, con libreto de Luis Fernández Ardavín e música de Federico Moreno Torroba: https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/coleccion-de-lousas/titulo.php?p=2398

«¡María Antonia! ¡Por favor! Dejádme» e «Señores, aunque el lazo os choque tanto» da zarzuela *La Caramba*, con libreto de Luis Fernández Ardavín e música de Federico Moreno Torroba: https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/coleccion-de-lousas/titulo.php?p=2329

«¿Qué te importa que no venga?» e «Tenga muy buenas tardes, señor cajero» da zarzuela *Los claveles*, con libreto de Luis Fernández Sevilla e Anselmo C. Carreño e música de José Serrano: https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/coleccion-de-lousas/titulo.php?p=2386

«Si quieres que yo te quiera» e «Tienen los pantalones un atractivo» do sainete *Rosa la pantalonera*, con libreto de José López de Lerena e Pedro Llabrés Rubio e música de Francisco Alonso: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000171824>

«Con la falda muy cortita» da revista musical *Las castigadoras*, con letra de Francisco Lozano e Joaquín Mariño e música de Francisco Alonso: [https://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?numfields=1&field1=autor&showYearItems=&visor=&field1val=%22V%c3%a1zquez%2c+Matilde+\(1905-1992\)%22&advanced=true&field1Op=AND&exact=on&textH=&-completeText=&text=&pageSize=1&pageSizeAbrev=30&pageNumber=1](https://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?numfields=1&field1=autor&showYearItems=&visor=&field1val=%22V%c3%a1zquez%2c+Matilde+(1905-1992)%22&advanced=true&field1Op=AND&exact=on&textH=&-completeText=&text=&pageSize=1&pageSizeAbrev=30&pageNumber=1)

Gravacións históricas de Lola Rodríguez Aragón

Reportaxe sobre a Escuela Superior de Canto de Madrid fundada en 1970 por Lola Rodríguez Aragón á que podemos ver no vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=xxvaFJCaQUE>

Reportaxe do noticiario NODO, de xaneiro de 1944, no que Lola Rodríguez Aragón interpreta un fragmento da «Jota» das *Siete canciones populares* de Manuel de Falla acompañada no piano por Alfredo Romero: <https://www.youtube.com/watch?v=3EAG8QKBiZc>

Cantigas de Santa María números 10, 13, 16, 19, 31 e 34 de Alfonso X «O Sabio» con arranxos de Benito García de la Parra interpretadas polo Cuarteto Clásico de Madrid do que era membro Lola Rodríguez Aragón: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000005927>

«Las fuentecitas del parque» e «El fantasma» de *Canto a Sevilla, op. 37*, con música de José Muñoz San Román e música de Joaquín Turina, cantada por Lola Rodríguez Aragón acompañada no piano polo propio compositor: <https://bne.digital.bne.es/bd/es/card?id=d68ffb34-aed2-4b30-ae9c-3602cb398fbc>

Gravacións históricas de María Luisa Nache

Entrevista a María Luisa Nache en Radio Nacional de España, A Coruña, no programa *Gallegos de hoy*: <https://consellodacultura.gal/detalle-material.php?id=85523>

«In questa reggia» da ópera *Turandot*, con libreto de Giuseppe Adami e Renato Simoni e música de Giacomo Puccini: <https://www.youtube.com/watch?v=gmWo4ltr8IE>

«O amore, vieni a me!» da ópera *Medea*, con libreto de François-Benoît Hoffmann e música de Luigi Cherubini: <https://www.youtube.com/watch?v=vw5UiA-cW-E>

Fragmento da ópera *Pedro Malazarte*, con libreto de Mário de Andrade e música de Camargo Guarnieri: <https://www.youtube.com/watch?v=CrhpgcMkAFI>

Gravacións históricas de Inés Rivadeneira

Lista de reprodución de Spotify con diversos fragmentos de zarzuelas interpretadas por Inés Rivadeneira: https://open.spotify.com/intl-es/artist/5qkannXTafcw2OQtW4FHIQ?si=_X9Lh67HTI-a1CJRNtNHag

«Por el puente de abaixo» da zarzuela *La chula de Pontevedra*, con libreto de Enrique Paradas e Joaquín Jiménez Martínez e música de Pablo de Luna e Enrique Brú: <https://www.youtube.com/watch?v=7n99GExDBDU>

«La Encarna, yo soy y me llaman» da zarzuela *El último romántico*, con libreto de José Teallaeche e música de Reveriano Soutullo e Juan Vert: <https://www.youtube.com/watch?v=jAFD652WJOQ>

«Pues señor este era un rey, un rey moro de Granada» da zarzuela *La bruja*, con libreto de Miguel Ramos Carrión e música de Ruperto Chapí: <https://www.youtube.com/watch?v=-UggQwhnwdo>

Gravacións históricas de Josefina Cubeiro

«Marinela, Marinela» da zarzuela *La canción del olvido*, con libreto de Federico Romero Sarachaga e Guillermo Fernández-Shaw Iturralde e música de José Serrano: <https://open.spotify.com/intl-es/track/0ZPcqCNkAar86sBrSrmRq?si=d83953791b184ced>

Adaptación para televisión da zarzuela *Bohemios*, con libreto de Guillermo Perrín y Vico e Miguel de Palacios e música de Amadeo Vives. A interpretación musical correu a cargo da Orquesta Lírica Española, dirixida por Federico Moreno Torroba e do Coro de Cantores de Madrid con Josefina Cubeiro, Amparo Ortega, Carlos del Monte, Luis Sagi-Vela e Vicente Sardinero entre os solistas: <https://www.rtve.es/play/videos/teatro-lirico-espanol/bohemios/3975219/>

Gravacións históricas de Ángeles Gulín

Programa da serie de TVE «Estrellas de la ópera españolas», dedicado a Ángeles Gulín (1979): <https://www.rtve.es/play/videos/estrellas-espanolas-de-la-opera/angeles-gulin-15-07-1979/6833424/>

«Una mujer madrileña» do sainete lirico *Me llaman la presumida*, con libreto de Anselmo C. Carreño e Francisco Ramos de Castro e música de Francisco Alonso: <https://open.spotify.com/intl-es/track/2ybUzOVTCLG1ISg6trGKxg?si=d52af0789f734d85>

«Ecco l'orrido campo» da ópera *Un ballo in maschera*, con libreto de Eugène Scribe e música de Giuseppe Verdi: https://www.youtube.com/watch?v=50G9bXYR_4I

«In questa reggia» da ópera *Turandot*, con libreto de Giuseppe Adami e Renato Simoni e música de Giacomo Puccini: <https://www.youtube.com/watch?v=e1588MBkUWo>

«Canción del fuego fatuo» de *El amor brujo*, de María de Lejárraga e música de Manuel de Falla: <https://www.youtube.com/watch?v=J3mmoB374Qo>

ANEXO III: Notas biográficas das cantantes líricas protagonistas da exposición

A información que se proporciona neste apéndice procede da investigación musicolóxica realizada polos comisarios da exposición, Dr. F. Javier Garbayo Montabes e Dra. María del Carmen Lorenzo Vizcaíno. Para facer uso desta información, cómpre citar o [catálogo](#) da exposición e a presente guía didáctica.

Benita Moreno (A Coruña, 1792 – Puente del Arzobispo (Toledo), 1872)

Benita Moreno era a filla menor de Francisco Xavier Moreno, compositor madrileño, «cuarto e cámara» do infante Gabriel de Borbón. Ao falecer este, quedou sen traballo, obtendo en 1792 unha praza como violín na orquestra da catedral compostelá. X. Subirá indica que en 1802, Benita e a súa irmán maior, Francisca, acompañadas de seu pai a Italia para adquirir a mellor formación musical como cantantes, achegándose ás novidades que se estaban producindo co nacemento do novo belcanto. A saída en público de Benita tivo lugar en 1811, na Fenice de Venecia, con *La festa della rossa* de Stefano Pavessi, obtendo tal éxito que iniciou unha carreira que a levaría aos teatros italianos (Milán, Boloña e Ravena), franceses (París, Toulouse, Burdeos), e segundo B. Saldoni, xermanos.

A inicios do século XIX as dúas irmás, regresaron a Madrid onde mercaron unha quinta apartada do centro, á que chamaron *Chambery*, en «recordo da vila que n en París,» marcando as orixes do máis castizo dos distritos madrileños. Tralo seu retorno, ambas frecuentaron os teatros e salóns madrileños, cantando tamén en Barcelona, Bilbao, Cádiz, Valencia, Valladolid ou Zaragoza. En Madrid, Benita foi primeira tiple no Teatro da Cruz e no Teatro do Príncipe, acadando

grandísima popularidade. Tal era a súa Arte que, malia que neses anos convulsos da historia de España interpretaba nos intermedios das funcións himnos patrióticos en apoio dos liberais, contaron co favor do Rei Fernando VII e dos seu círculo cortesán. Especialmente célebres foron as interpretación de Benita como Isabella en *A italiana en Alxeria* (G. Rossini) -cantouna en castelán con motivo da voda de Fernando VII con Isabel de Braganza- e Flora en *Marco Antonio e a modista* (S. Pavesi). Tivo dúas fillas que foron tamén grandes cantantes líricas, iniciadas no canto coa súa nai: Ánxela Moreno de Farro, educada durante a súa estadía en Boloña e Luísa Santamaría (1827-1883), educada en París e casada co avogado compostelán Xoán Losada Astray. O nome de Benita quedou para sempre unido ao feito de ser a introdutora do canto rossiniano en España, e así foi recoñecida internacionalmente, de xeito que a noticia do seu pasamento recolleuse nalgunhas das principais revistas e almanaques musicais de Alemaña, España, Francia, Italia e o Reino Unido.

Cristina Villó (A Coruña, 1814 – Valencia 1884)

Aínda que as fontes proporcionan diversos anos de nacemento, Cristina Antera Villó veu ao mundo na cidade dá Coruña sendo filla de Ventura Villó, músico militar, e de Micaela Montesinos. Moi cativa, ou seu pai foi trasladado á Corte, percorrendo despois diversas cidades como pode verse nos lugares de nacemento das súas irmás. Paralelamente, Ventura montou unha compañía de zarzuela e neste ambiente artístico foi onde Cristina e os seus irmáns comezaron aprende música. B. Saldoni no seu *Diccionario* (1868), conta que foi a primeira muller pensionista pola raíña María Cristina para estudar música, de xeito que cando fundou o Real Conservatorio de Música no ano 1830, pasou recibir aulas nel coma alumna externa. Nos anos inmediatamente posteriores presentouse con gran éxito en Zaragoza (1830) con *O barbeiro de Sevilla*, e posteriormente en Madrid (1834), marchando despois cantar no Teatro San Carlo de Lisboa que acababa de abrir as súas portas. De retorno a España, moveuse a Granada, onde, en 1836 casou con Félix Ramos, tenor e parella escénica e de quen tomou o seu primeiro nome artístico como Cristina Ramos. En 1839 volve a Madrid, onde aparece coma *prima donna* do Teatro da Cruz, marchando en 1841 a Italia contratada para cantar en Turín.

Alí presentouse diante da *Accademia Reale*, e como Cristina Ramos-Villó subiu ao escenario do Teatro Carignano para dar vida á protagonista de *A estranxeira* de V. Bellini cun recibimento frío por parte do público e crítica. Sexa porque a propia obra xa era considerada pasada de moda, por problemas de saúde ou por conflitos profesionais, inesperadamente marchou a Milán, sen cumprir coas representacións de *María de Rohan* que tiña contratadas. Os seus biógrafos coinciden en que alí coñeceu a Donizetti que,, tras acompañala ao piano nun aria de *Lucrezia Borgia*, eloxiou a extraordinaria fermosura dá súa voz. De Milán trasladouse a Amsterdam, onde permaneceu un tempo contratada polo Gran Teatro, interpretando *Norma*, *Os puritanos* e *Capuletos e Montescos* de V. Bellini, *Lucrezia Borgia* e *Lucía de Lamermoor*, acadando tanta popularidade que os habitantes da cidade a sorprendían con continuos agasallos nas rúas e

establecementos comerciais. A súa fama chegou a Bruxelas, onde foi contratada pola Real Ópera para cantar *Norma*, novamente con gran suceso.

Esta ópera de Bellini soaba entón con gran éxito nos teatros europeos, sendo unha das creacións escénicas máis característica desta soprano coruñesa. Precedida por todos estes logros, regresou a Madrid no ano 1843 e sucesivamente foi contratada como *prima donna* e *prima donna assoluta* no Teatro da Cruz e Teatro do Circo. Na nova etapa, paulatinamente foi incorporando ao seu repertorio títulos coma *Ipermestra* de B. Saldoni, e as óperas de Verdi (*Attila*, *Ernani*, *I due foscari*, *Luisa Miller*, *Nabucco*), e mesmo *A traviata* e *Rigoletto*. De Madrid pasou a Granada, Cádiz, Córdoba, Sevilla e Málaga instalándose definitivamente en Valencia, onde en 1847 casou en segundas nupcias co escultor e dorador José de Chulbi e proseguiu cantando principalmente non Teatro Principal da cidade. Seguiu ademais ampliando repertorio, chegando cantar a Traviata ou Rigoletto nos últimos anos dá súa carreira. Tamén cantou zarzuelas de Gaztambide, Barbieri e Soriano Fuertes en diferentes prazas.

A partires de 1853, desaparecen dos xornais e periódicos teatrais as referencias as súas actuación e concertos. Roque Barcia e outros biógrafos do XIX tomaron este feito como síntoma da súa repentino falecemento en Milán, durante unha segunda viaxe a Italia. Hoxe sabemos con seguridade que o seu pasamento tivo lugar en Valencia o ano 1884 e que simplemente se había retirado dos escenarios trinta anos antes. A fama acadada por Cristina Villó en vida levou pronto a ser tratada como unha das máis importantes cantantes líricas españolas da primeira metade de século XIX, de xeito que co *Rexurdimento* comezou ser reivindicada coma unha das grandes fillas de Galicia, tanto na prensa galega peninsular coma na da emigración. Este proceso continuouse na primeira metade do século XX con figuras como Modesto Grandío Parapar.

Polo repertorio e polas críticas contemporáneas que describen a súa voz, debeu contar con amplo rexistro, sendo fundamentalmente unha soprano lírico-dramática, pero con ampla coloratura.

Elisa Villó

Discípula de Baltasar Saldoni no Conservatorio de Madrid, foi tiple na compañía do Teatro Circo e noutros da cidade como o Teatro da Zarzuela. En 1851 casou co compositor zaragozano Tomás Genovés, pasando integrase na súa compañía lírica Tamén formou parte da compañía de Oudrid. Cantou nos teatros de Barcelona, Cádiz, Córdoba, Salamanca, Valencia, ou Valladolid e todavía en 1861 atopámola en Sevilla, metida nas sesións do *Teatro dos bufos sevillanos*. Foi nai de Felipa Genovés Villó que casaría en Pontevedra o 7 de decembro de 1903, có escritor Enrique Labarta Pose.

Matilde Villó (Burgos, 1826-Pontevedra,1905)

Foi unha das tiples de zarzuela máis destacada do século XIX. Educada no ambiente familiar e nas aulas de Saldoni no Real Conservatorio, cantou ópera e zarzuela en Madrid e tamén nas compañías de ópera italiana que houbo en Barcelona, Cádiz, Madrid, Sevilla ou Valladolid. Retirada dos escenarios e acompañada pola súa irmán Carlota, veu vivir a Pontevedra, no barrio do Burgo.

Carlota Villó (Valladolid, 1828-Pontevedra, 1903)

Estudou música co seu pai, ingresando logo no Conservatorio de Madrid. Formou parte da compañía do Teatro da Cruz da capital e nos anos 1855 e 1856 atopámola nos teatros de A Habana e Cidade de México respectivamente, coma intérprete de zarzuela. Posuímos referencias súas cantando ópera italiana, facendo parella escénica con Cristina ou con Matilde. A etapa final da súa vida pasouna xunto a esta última en Pontevedra, na vila que tiñan no barrio do Burgo.

Rosario Salgado López de Pereira (Pontedeume (A Coruña), 1847 – Vigo, 1932)

Rosario Salgado López (máis tarde “de Pereira”) naceu en Pontedeume (A Coruña). Comezou cantando no coro das Fillas de María, durante as cerimonias da igrexa parroquial do seu Pontedeume natal. Estudou na Escola Normal de A Coruña, emigrando despois á Arxentina coa súa familia.

Un día, cantando unha romanza en casa do músico José Strigelli (xa en Arxentina), descubriu este en a súa voz condiciones admirables para a escena e animouna a que estudase canto; de feito, este foi o seu primeiro mestre de canto e fíxose a súa presentación en 1898, nun concerto no Club Español. Polas noticias que nos refiren as crónicas contemporáneas, pódese deducir que posuía unha voz de mezzosoprano pero cun expresivo e potente color nos graves, propio para dar vida a roles coma os de Azucena de *O trovador* [G. Verdi], Orsini de *Lucrezia Borgia* [G. Donizetti], Siebel do *Fausto* [Ch. Gounod] ou Santuzza en *Cavalleria Rusticana* [P. Mascagni].

Buscou perfeccionar a súa técnica en Italia, ingresando no Conservatorio de Milán para estudar co mestre Carignani. Cantou en Novara, onde mereceu os eloxios do mesmo Leoncavallo. Deuse a coñecer en outubro de 1900 en Génova cantando *Aída*, *Il Trovatore* e *Carmen*. Despois pasou ao teatro San Carlo de Nápoles, ao Teatro Grande de Brescia, ao Teatro Regio de Parma, a Milán, Turquía, Rusia, Austria, Río de Janeiro e finalmente en Bucarest. A súa fama estendeuse de tal maneira que recibiu invitacións para cantar nos mellores teatros de México, Cuba, Portugal, do Teatro Marconi de Buenos Aires e do Teatro Real de Madrid.

En 1902 casou có empresario vigués Ricardo Pereyra Silva sen que este matrimonio fose obstáculo para continuar a súa brillante carreira artística. Tralo seu regreso definitivo á Arxentina,

participou nas veladas musicais organizadas polas sociedades e orfeóns galegos de Bos Aires, como a adicada a Pascual Veiga en outubro de 1906, onde, acompañada de orquestra, interpretou a cantiga *Terriña*, letra de Xosé R. Lence e música do compositor emigrado, nacido na Pobra do Caramiñal, Exidio Paz Hermo.

A súa verdadeira vocación foi o ensino, facendo una gran labor pedagóxica coma Directora das Aulas de Música das Escolas Normais de Mestras na Arxentina. Posteriormente trasladouse a Bos Aires onde dirixiu catro colexios como mestra de labores. No devandito país foi designada polo presidente do Consello Nacional de Educación (Sr. Zorrilla) para desempeñar as cátedras de Literatura e Estética na Escola Superior Sarmiento. Dirixindo coros participou en 1920 nas celebracións do centenario da independencia Arxentina e en 1922 nas da independencia do Brasil.

Con motivo da súa xubilación no ano 1929, o Consello Nacional de Educación, rendeu-lle un emocionado homenaxe que foi cualificado pola prensa arxentina e española coma un verdadeiro canto de amor a Galicia.

Asunción (Rodríguez) Lantes

Asunción (Rodríguez) Lantes, filla dun militar da Armada, heroe de fazañas na escuadra de Méndez Núñez, naceu en Ferrol e alí iniciou a súa formación da man do músico de fragata, Ventura Rey. En 1886, trasladouse vivir a Madrid coa súa nai, ingresando na Escola Nacional de Música na clase de Xosé de Inzenga. Aos poucos meses obtivo unha bolsa do Ministerio de Fomento, finalizando os seus estudos oficiais só en dous anos e obtendo o segundo premio na especialidade de canto. Na tempada 1884-1885 entrou formar parte da compañía de ópera do Teatro Real, compartindo cadro coa célebre Eva Tettrazzini, para cantar *Aída*, debut no que, afectada por problemas de saúde, obtivo un éxito discreto. De Madrid e aconsellada por Gayarre, marchou a Milán, sufragada polo Concello de Ferrol e a Deputación Provincial, recibindo aulas de Catalina Ferny e debutando en 1894 no Teatro Carlo Felice de Xénova. Cantou tamén na Fenice de Venecia e nos teatros de Trieste e de Palermo, viaxando a Hungría, Polonia e Rusia. En 1893 foi contratada como *primeira tiple dramática absoluta* pola compañía de ópera de Napoleón Sieni, emprendendo unha xira que a levaría actuar no Teatro Degollado de Guadalaxara (México) -onde Manuel Gutiérrez Nájera e Amado Nervo adicáronlle eloxiosas crónicas de prensa- e no Teatro Tacón de La Habana. Neste último, á tarde do 22 de Nadal de 1894 e mentres daba vida ao papel de Desdémona no Otello de Verdi, nun dos intermedios abriuse o telón e apareceu a Lantes vestida de galega e abrigada pola escenografía dunha aldea galega, para entoar a canción *Adiós a Mariquiña* do compostelán Xosé Castro «Chané». A estes elementos somouse a presenza entre o público de Manuel Curros Enríquez, autor do texto, provocando o delirio colectivo e convertendo á cantante en lenda para os galegos. Tiña rexistro de soprano dramática e entre os roles que máis fama lle deron atópanse os de *Aída*, na ópera homónima, Desdémona en *Otello* e Gilda en *Rigoletto* (Verdi), Valentina en *Os hugonotes* (J. Meyerbeer), Margarita en *Fausto* (Gounod), Helena en *Mefistófele* (A. Boito), Santuzza en *Cavallería rusticana* (P. Mascagni) y Colombina en *Pagliacci* (R. Leoncavallo).

Carolina Casanova de Cepeda (Ferrol, 1847 – Madrid, 1910)

Iniciou a súa formación artística no Ferrol có mestre Piñeiro, director do Teatro Filharmónico da cidade departamental. Súa carreira internacional iniciouse sendo moi nova, debutando con só 15 anos no Teatro da Zarzuela de Madrid coa compañía de Macucci. Alí tivo ocasión de coñecer a Gayarre con quen faría parella en moitas ocasións e de quen recibiu bos consellos. Acudiu a Roma perfeccionarse como cantante de ópera e formou parte da compañía do Teatro Real nas temporadas que van dende 1872 a 1888 actuando tamén no Gran Teatre do Liceu entre 1883 e 1889. Viaxeira incansábel, coa súa voz e gran presenza escénica, percorreu toda Europa, dende Lisboa ata San Petersburgo, actuando nos principais teatros españoles e do estranxeiro: Teatro Regio de Turín, Comunal de Boloña, Regio de Parma, San Carlo de Nápoles, dal Verme de Milán, San San João do Porto, San Carlos de Lisboa, Ópera de París, Covent Garden de Londres, Ópera de Gottemburgo, facendo xiras americanas polo Brasil -onde foi unha artista moi admirada-, Perú, Arxentina, Chile, Costa Rica e o Uruguay, e xa ao final da súa carreira nos Estados Unidos. En Parma cantou en 1876 unha memorable *Messa di Réquiem* de G. Verdi, en presenza do compositor e dos futuros reis de Italia. En Italia estreou óperas como *Il Mercante di Venezia* de Ciro Pinsuti, no Teatro Comunal de Boloña, no ano 1873

En 1868 casou co compositor e director de orquestra Luís Rodríguez de Cepeda, adoptando o apelido deste como nome artístico e pasando a presentarse principalmente como Carolina Cepeda. Muller valente, emprendedora e dotada dunha gran forza interna, foi nai de dous fillos nados en París e Madrid, sen interromper por ilo a súa carreira artística. Enviuvou en 1889 e tras unha vertixinosa carreira artística, foise retirando paulatinamente dos escenarios, seguramente polo menor rendemento da súa voz. Pouco tempo despois solicitou a praza de Declamación lírica na Escola Nacional de Música y Declamación de Madrid, vacante polo falecemento de Xurxo Ronconi. Dous anos máis tarde foi proposta pola dirección do centro coma profesora interina da clase de canto vacante tralo falecemento do mestre X. de Inzenga, nomeándoa en marzo de 1892. Converteuse entón primeira na muller en ocupar este posto tan prestixioso, algo inusitado, xa que, por tradición, nas institucións oficiais o canto era ensinado só por homes. As investigacións recalcan ademais que, na súa condición de muller e artista, Carolina Casanova non só deu aulas a mulleres, se non que tamén ensinou cantar a homes, algo tamén infrecuente entón. Seguiu dando aulas privadas ate pouco antes de falecer en Madrid, en febreiro de 1910.

A tipoloxía de roles que interpretou Carolina Casanova ao longo da súa carreira móstrase tan versátil coma versátil debeu ser a súa gran voz de soprano lírico-dramática que chegou ser comparada coa da célebre Giuditte Pasta. Aínda que deu vida a moitas das heroínas románticas de Bellini e Donizetti (*Norma*, *A sonámbula*, *Linda de Chamounix*, *María de Rohan*, *Lucrezia Borgia*, *Poliuto*), os seus roles máis característicos foron os das grandes protagonistas femininas verdianos: *A traviata*, *Ernani*, *O trobador*, *Rigoletto*, *Un baile de máscaras*, *Aída*. A sua musicalidade innata fíxolle abordar con éxito roles mozartianos (*As vodas de Figaro*, *Don Giovanni*) e wagnerianos (*Lohengrin* e *Tanhuasser*). Tiña unha especial predilección polas ópera de Meyerbeer: *Os hugonotes*, *O profeta*, *A africana* e *Roberto o diaño*. Cantou tamén música

española protagonizando reposicións de obras como *Os amantes de Teruel* de T. Bretón e *Marina* de E. Arrieta.

Bibiana Pérez (Cebreros (Ávila), 1865 – A Coruña, 1950) «La Perecita»

«A Perecita» era natural da vila de Cebreros, en Avila. Formouse na Escola de Música e Declamación de Madrid, nas aulas do profesor Napoleón Verger, onde coñeceu ao tenor malpicán Ignacio Varela Novo. Casarían en Avila en febreiro de 1891 e terían cinco fillos entre os que Carme, foi tamén gran cantante e mestra. Para entón Bibiana Pérez xa se convertera en estrela da escena lírica madrileña, recoñecéndosele unha voz de soprano non moi grande pero tecnicamente perfecta. Cantou nas tempadas do Teatro Real de Madrid entre 1886 e 1889, debutando con *Guillermo Tell* de G. Rossini, título que repetiría en dúas temporadas, e sucesivamente como Micaela en *Carmen* de G. Bizet, Margarida no Fausto de Ch. Gounod, e *A africana* (ambas con X. Gayarre), *L´etoile du Nord* e *Roberto o diaño* de X. Meyerbeer, Norma de V. Bellini. En 1889 participou co rol protagonista de Isabel, na estrea absoluta de *Os amantes de Teruel* de Tomás Bretón. Esta ópera, paradigma das aspiración por construír un teatro lírico con argumentos e textos en castelán á altura do italiano, acadou gran éxito que foi recollido nas máis importantes revistas musicais europeas e americanas.

En 1894, xunto o seu home, asistiu á coroación de Nicolás II, cantando no Teatro Imperial da capital *O pescador de perlas* de G. Bizet, sendo agasallados polo mesmo zar. Un ano despois, Varela pasou cantar na Scala de Milán, debutando co *Enrico VIII* de Ch. Gounod e en 1896 co rol ,protagonista en *A condenación de Fausto* de L. H. Berlioz, Aínda que ela non chegou cantar nese teatro, a estadía milanese serviulle para vivir de cerca o apisoado ambiente da cidade en torno a ópera, aproveitando para perfeccionar a súa técnica e estilo interpretativo.

En 1901 Ignacio decidiu retirarse da vida profesional, regresando a Coruña e facéndose cargo dos negocios familiares de barcos. Ademais, coa súa muller, fundaron unha academia de canto que acadou grandísimo prestixio e que chegou ser considerada como unha das mellores do país. Á fama de Bibiana como soprano posuidora dunha técnica privilexiada e a súa gran capacidade para o ensino, convertérona nunha das principais protagonistas da vida musical coruñesa deses anos. Da súa academia saíron grandes figuras da lírica -tamén presentes nesta exposición- como Lola Rodríguez Aragón e María Luísa Na che. Esta fama foi tan grande que o propio Miguel Fleta, nos últimos anos da súa vida cando a voz comezou fallarlle por causa da enfermidade, trasladouse vivir á cidade herculina para recibir aulas de «La Perecita» como axuda para manter as calidades vocais.

Enriqueta Brandón (Santiago de Compostela, 1886 – A Coruña, ¿?)

Compostelá de nacemento e coruñesa de adopción, destacou moi nova polas súas dotes musicais, intervindo en festivais e zarzuelas locais. No ano 1923 incorpórase á Coral Polifónica El Eco que no Nadal de 1989, aos seus 93 anos, tributaríalle un caloroso homenaxe. En 1934 entrou formar parte da veterana emisora Radio Coruña como locutora, posto no que permaneceu ate 1977. Á prensa fala da súa voz de contralto, cantando os roles de A raza, Dona Xoana e Froilán (escudeiro) na estrea absoluta da ópera *O mariscal*, letra de Ramón Cabanillas e Antonio Vilar Ponte e música de Eduardo Rodríguez-Losada, no Teatro Tamberlick de Vigo en maio de 1929.

Dorinda Rodríguez (Ourense, 1892 – Lisboa, 1955)

A primeira referencia que atopamos de Dorinda, alá por 1877 e con tan só 15 anos, e é interpretando no Liceo-Recreo de Ourense a canción *Un loco cuerdo y un cuerdo loco*. Empezaba a nacer así unha estrela local mais precisaba dunha formación técnica para depurar as súas innegables dotes naturais. Un grupo de socios de ese liceo ourensán, decidiu pagarlle unhas clases de música co pianista da referida sociedade, D. José Rodríguez e, posteriormente, apoiárona no seu salto a Madrid para continuar os seus estudos musicais.

A súa presentación profesional foi no Teatro da Zarzuela (Madrid), obtendo tal éxito que inmediatamente foi chamada por numerosas compañías de ópera pero ela preferiu dedicarse á zarzuela. Pouco tempo puido facelo, xa que este xénero estaba de capa caída, debido á invasión do «xénero chico», mais Dorinda Rodríguez tivo a intelixencia de pasarse á opereta estranxeira que, por aqueles anos, chegaba ós escenarios españois.

En setembro de 1882 estaba no Teatro Variedades (Santander) pero aos poucos meses xa saltou para A Habana. Integrouse marabillosamente na sociedade galega da capital cubana e fíxose querer cantando cancións tan galegas como *Unha noite n'a eira d'o trigo*. De volta no vello continente, apareceu fugazmente no Teatro Circo de Ferrol na primavera de 1887 e, a finais de ese mesmo ano, xa atravesara o Miño para traballar por primeira vez en Portugal, en Porto e en Lisboa. Case perde a vida no incendio do portuense Teatro Baquet, o 20 de marzo de 1888, onde perderon a vida 120 persoas; ela participaba na función a beneficio do actor Firmino António Rosa e, no final da zarzuela *La Gran Vía*, pano empezou a arder.

Estableceuse en Madrid en 1892 pero, en breve, marchou de novo para Cuba. A noite do 25 de xullo de 1894 ofreceuse un espectáculo no Teatro Payret (A Habana), na honra do Apóstolo Santiago, e, no fin da velada, leu un poema de Curros Enríquez, titulado *Pol-a unión*, e que respira nacionalismo en todos os seus versos. Despediuse da súa segunda estancia cubana no Teatro Tacón onde lle fixeron, a principios de outubro de 1895, unha función para recadar fondos a beneficio de Dorinda no que interpretou o poema *Adiós*, de Ramón Armada e que estaba dedicada

á propia Dorinda. Tamén estreou a considerada primeira zarzuela galega *¡Non más emigración!*, tamén de Armada e con música de Felisindo Rego, en agosto de 1886 no Teatro Tacón.

Deixou os escenarios tras a súa voda, o 14 de outubro de 1898, con Luís Maria Álvaro da Costa Sousa de Macedo (4º Conde de Mesquitela) quen era un aristócrata portugués e cortesán do rei Carlos I, pasando a ser coñecida como Condessa de Mesquitela.

María Pardo Trapote (Vigo, 1892 – Boston, 1965)

Oriúnda do barrio de Teis, en Vigo, era membro dunha familia con gran tradición musical. Estudou no conservatorio da Real Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago e no Conservatorio de Madrid, e co célebre barítono Ignacio Tabuyo, e perfeccionándose en Italia cunha bolsa. En 1911 en Madrid, actuou no Teatro Español da capital, dentro da velada ofrecida por Perfecto Feijóo e o seu coro *Aires d´a Terra*, entoando *Adiós a Mariquiña* de Chané. Neses anos foi artista asidua nos teatros e salóns pontevedreses. En 1919 casou en Lisboa co empresario Joam Tavares, con quen se trasladou vivir a Boston, onde exerceu coma mestra de canto, dedicándose tamén á cría do bichón maltés.

Honoría Goicoa (Villaba (Navarra), 1893 – A Coruña, 1977)

Recibiu a súa primeira instrución musical na Coruña, examinándose de piano e canto no Real Conservatorio de Madrid en 1930. Nesta cidade perfeccionou a súa formación con Xosé Cubiles (piano) e Ignacio Tabuyo (canto). Recibiu tamén leccións de canto de Dora Castillo. Presentouse nesta cidade en 1916, nun concerto diante da Asociación da Prensa e posteriormente nun recital no Teatro Rosalía de Castro onde abordou un programa de arias moi variadas dende Mozart ate Mascagni ou Puccini. Mestra de solfexo, piano e canto no Conservatorio da Coruña, coma soprano cantou os roles de Elvira de Muras e Isabel de Castro (Dona Sabela) na estrea absoluta da ópera *O mariscal*, letra de Ramón Cabanillas e Antonio Vilar Ponte e música de Eduardo Rodríguez-Losada, no Teatro Tamberlick de Vigo en maio de 1929.

María Isaura Villaoz (A Estrada (Pontevedra), 1897 – Barcelona, 1982) «Mary Isaura»

María Isaura Villaoz Pereira naceu na rúa San Pelayo en A Estrada (Pontevedra), e foi en esta mesma localidade onde recibiu as primeiras nocións musicais de mans de Ángel Ruiz, músico do casino, con tan só sete anos.

Tras a morte de seu pai, mudouse a Santiago de Compostela coa súa nai e en 1914 a Madrid onde recibiu clases de María Galvany. Entre 1915 a 1917 foi bolseira da Deputación de Pontevedra

para seguir estudando en Madrid e, posteriormente, no Conservatorio do Liceo de Barcelona co profesor Joaquim Vidal Nunell. No ano 1915 tomou o nome artístico de Mary Isaura, tras asistir a un concerto que ofrecía a soprano Amalia de Isaura, e debutou ao ano seguinte no Teatro de la Zarzuela (Madrid).

En 1918 a vemos no madrileño Teatro Real interpretando *La Bohème* e *Il barbiere di Siviglia*. En breve incorporouse á compañía de Amadeo Vives, na que permaneceu ata 1925, interpretando tanto óperas como zarzuelas, e estreando en este tempo obras como *El duquesito a la corte de Versailles*. Tras este triunfo, deu o salto a Barcelona ao Teatro Tívoli na tempada 1921-1922 onde compartiu escenario con Emilio Sagi Barba na estrea de *Bergamino el Lampo* do mestre Vide.

Mais o papel que a elevaría foi o de *Doña Francisquita*, con música de A. Vives e libreto de F. Romero e G. Fernández-Shaw, interpretando o papel principal na súa estrea o 17 de outubro de 1923 no Teatro Apolo (Madrid), e posteriormente levouna ó barcelonés Teatro Tívoli. Con esta mesa compañía, partiu cara Bos Aires dende o porto de A Coruña en marzo de 1924, non sen antes interpretar en esa cidade o papel que tan famosa a fixera. Logo seguiron a xira suramericana por Uruguai, Chile, Perú e por último Cuba; en todo este periplo levaron alén do Atlántico obras como *Maruxa*, *Bohemios* ou *La canción del olvido*. A compañía de Vives seguiu ata México pero Mary Isaura volta para España en abril de 1925. Para finais de este mesmo ano, estrea *Margaritiña*, de Joaquín Zamacois.

A mediados da década de 1920, o teatro lírico español languidece e Mary Isaura decide pasarse ó mundo das variedades. Nos seguintes anos alternou este novo xénero coas operetas mais sen deixar nunca de lado á zarzuela. A partir da Guerra Civil foi diminuíndo a súa presenza nos escenarios e dedicando máis tempo ás gravacións. En 1953 casou e estableceu o seu domicilio en Barcelona para non volver cantar en público.

Matilde Vázquez (Cambados (Pontevedra), 1905 – Madrid, 1992)

Aínda que naceu o 27 de marzo de 1905 na Travesía do Peirao en Cambados, Matilde Vázquez, marchou moi nova para Vilagarcía de Arousa cos seus país. Empezou a cantar axudando aos seus pais na panadería na que traballaban e continuou nas funcións do colexio e en representacións de afeccionados. En 1916 participou na posta en esca da zarzuela *Gigantes y Cabezudos* no Liceo de Vilagarcía de Arousa con tan só trece anos. Trasládouse cos seus pais a Madrid e alí empezou a recibir clases de canto con Luis Iribarne e na década de 1920 deu os seus primeiros pasos profesionais na capital española, que a levarían a traballar como cupletista.

Comezou formando parte da compañía de Celia Gámez, no xénero da revista, e participou en obras como *La mujer elegante* ou *La deseada*; no madrileño teatro Reina Victoria debutou como segunda tiple na opereta *Roma se divierte*. Pero as súas calidades vocais eran superiores ao que se necesitaba para este tipo de actuación así que en 1927 pasouse ao mundo da zarzuela

no Teatro Fuencarral compartindo escenario con Emilio Sagi Barba na estrea de *La del soto del parral*, de Reveriano Soutullo e Juan Vert.

Un dos seus papeis máis recoñecidos levaríaa á gran pantalla en 1934: *Doña Francisquita*. Na adaptación cinematográfica da zarzuela de Vives, da produtora Ibérica Films e dirixida por Hans Behrendt, Matilde interpretaba o papel de Aurora «La Beltrana». Tamén participou en outros filmes como *Prim* (1931), *Los hijos de la noche* (1939) ou *La última falla* (1940).

En esa década conseguiu a maior fama nacional e formou parte da Compañía Lírica Nacional e, posteriormente, á compañía de Federico Moreno Torroba coa que partiu en outubro de 1934, dende o porto de Vigo, rumbo a Bos Aires numerosas zarzuelas para actuar con grande éxito no Teatro Colón con *Luisa Fernanda* ou *La chulapona*.

Despois da Guerra Civil, fundou a súa propia compañía en Madrid xunto co barítono Pedro Terol. Tamén gravou discos con artistas como Marcos Redondo ou Mateo Guitart. Pero na posguerra a zarzuela comezou a decaer e, en 1950, Matilde continuou a súa traxectoria máis centrada no teatro, con varias funcións na capital como *La Lola se va a los puertos* (1951), no Teatro Albéniz, ou *La verbena de la Paloma*, na Corrala de Madrid, sendo esta a última vez que se subiría ao escenario dun teatro.

Casou co ventrílocuo Pedro Moreno (tío de José Luis Moreno) co que tivo a súa única filla, chamada Matilde como a súa nai.

Lola Rodríguez Aragón (Logroño, 1910 – Pamplona, 1984)

Nacida en Logroño, debido ao traballo de seu pai na adegade Domecq, Lola e a súa familia mudáronse a Cádiz cando ela contaba con só sete anos de idade. Foi alí, na Academia Santa Cecilia, onde empezou a estudar música e, un par de anos despois, cantou por primeira vez como solista no coro de dita institución. Posteriormente trasladaríanse a Zaragoza e logo a Coruña onde, en 1925, Lola inscríbese na academia de canto de Bibiana Pérez. Foi no coruñés Teatro Rosalía de Castro onde, o 11 de maio de 1928, se presentou perante o público, en unha actuación de alumnos de Bibiana. A finais de ese verán, marchan residir a Madrid onde estudará canto con Ida Gobatto, harmonía e composición con Joaquín Turina e piano con José Cubiles. En 1934 e 1935, Lola marchou a París para perfeccionar a súa técnica vocal con Claire Croiza, e Anna El-Tour, e a Baviera con Elisabeth Schumann.

En decembro de 1934, presentouse coa Orquesta Sinfónica de Madrid, baixo a dirección de Enrique Fernández Arbós, interpretando o *Canto a Sevilla* de Joaquín Turina no Monumental Cinema (Madrid); debutou un mes despois en París coa mesma obra, e director, mais esta vez coa Orchestre National de France. Tras o impase da Guerra Civil española, en outubro de 1939 comezou como profesora no Real Conservatorio Superior de música de Madrid, obtendo cinco anos máis tarde a cátedra.

Ademais de organizar, e ser a directora artística, de diversas temporadas de ópera na década de 1940 en varios coliseos madrileños, en outono de 1958 convértese na primeira muller empresaria

do Teatro de la Zarzuela. Posteriormente, conseguiu crear a Escuela Superior de Canto de Madrid en 1970, e da que sería directora ata 1980; o coro de esta institución sería o xerme do futuro Coro Nacional de España. En 1969 creou o Cuarteto de Madrigalistas de Madrid para dar a coñecer a música polifónica do Renacemento.

Foron numerosas as estreas nas que participou, e obras que lle dedicaron, principalmente do compositor Joaquín Rodrigo. Tal foi o caso de *Musas de Andalucía* (obra estreada por Lola, acompañada ao piano polo propio compositor, en Radio Nacional de España o 28 de decembro de 1944), *Tres poemas* (dedicada a ela e estreada xunto co compositor o 14 de febreiro de 1935 en París) ou *Romance del comendador de Ocaña* (escrita para ela quen a estreou xunto con Ataúlfo Argenta e a Orquesta de Cámara de Madrid no Teatro Español o 5 de abril de 1947).

Entre as súas alumnas máis recoñecidas están Teresa Berganza, Isabel Penagos, Inés Rivadeneira, Teresa Tourné, Ana Higuera ou Ana María Iriarte.

M^a Luisa Nache (A Coruña, 1924 – A Coruña, 1985)

Naceu nun seo familiar musical, e a súa paixón polo canto espertou xa dende moi nova. Baixo a tutela da recoñecida soprano Bibiana Pérez, Nache puliu as súas habilidades e sentou as bases para a súa ilustre carreira. Continuou a súa formación musical en Madrid con Lorenzo Simonetti -quen fora tamén profesor de Ángeles Ottein e Ofelia Nieto- con quen aprendeu os grandes papeis de *Aida*, *Il trovatore*, *Tosca* e *Otello*.

O debut profesional de Nache en A Coruña á idade de 19 anos marcou o comezo da súa notable traxectoria. O seu excepcional talento non tardou en chamar a atención do mundo da ópera, o que a levou ao seu debut na Scala de Milán en 1953 coa ópera *Medea*. Este momento crucial impulsouna ao panorama internacional, consolidándoa como unha soprano moi solicitada.

O repertorio de Nache abranguía unha ampla gama de óperas, amosando a súa versatilidade e dominio de diversos estilos vocais. As súas actuacións colleitaron eloxios da crítica de todo o mundo, quen loaron o seu excepcional talento e a súa brillantez artística. Foi aclamada como unha «soprano de primeira orde», eloxiada pola súa «gran técnica», o seu «canto expresivo», o seu «timbre aveludado» e a súa «plasticidade escénica».

A carreira internacional de Nache floreceu, levándoa a recoñecidos teatros de ópera de toda Europa, América do Sur e máis alá, como Exipto. Participou en numerosas estreas, incluíndo as primeiras representacións de *Turandot* de G. Puccini en Perú e *La fiamma* de O. Respighi en España ou a estrea absoluta de *Lola la piconera* de Conrado del Campo.

A súa carreira profesional durou dende 1945 ata 1963, ano no que decidiu asentarse en A Coruña por cuestións familiares con apenas corenta anos para dedicarse á docencia e á promoción da música na súa amada terra. Uniuse ao profesorado do Conservatorio da Coruña, onde inspirou e nutriu a innumerables aspirantes a cantantes sen deixar de lado a interpretación e estrea de numerosas obras galegas de Rogelio Groba, Marcial del Adalid ou José Luis Bugallal.

Diversos medios internacionais dedicáronlle palabras de loa sobre as súas actuacións como «soprano de primeira orde, impresionounos pola súa grande escola, pola expresión do seu canto, polo timbre veludo da súa voz e pola súa plasticidade escénica» (*Gazette de Lausanne*), ou «demostrounos que é unha grande artista, polo seu talento vocal, escénico e precisión musical» (a italiana *Il Dogale* de Venecia).

Inés Rivadeneira (Lugo, 1928 – Madrid, 2020)

Naceu en Lugo pero, cando ela tiña dous anos, a familia trasladouse a Valladolid. Desde moi nena sentiu atraída polo mundo da música, entrando a formar parte do Coro dos Dominicos de San Pablo, dirixido neses anos por Heraclio García Sánchez, de quen recibiu as súas primeiras clases musicais. No ano 1945 conseguiu unha bolsa da Diputación de Valladolid, coa que se matriculou no Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, onde recibiu clases de Lola Rodríguez de Aragón e posteriormente de Ángeles Ottein. Durante os anos que estudou no Conservatorio tivo como compañeiras a Ana María Iriarte e Teresa Berganza. Á finalización dos seus estudos obtivo o Premio Fin de Carreira e o Premio Extraordinario «Lucrecia Arana». Recomendada por o compositor Joaquín Guridi, concedéuselle unha bolsa da Fundación Juan March para trasladarse a Viena, onde foi alumna de Erik Werba.

No ano 1951, debutou como cantante *amateur* en Valladolid, interpretando diferentes fragmentos de obras de Verdi, Bizet, Giordano, Toldrá y Donizetti. Posteriormente estrearía numerosas obras como *Don Perlimplín*, con música de Vittorio Rieti e libreto baseado nun texto de García Lorca, o 7 de maio de 1952 no Théâtre des Champs-Élysées de París, a ópera *Soledad*, de Juan Manén no Liceo de Barcelona (o que foi o seu debut en ese coliseo) ou o salmo de Óscar Esplá *De profundis* na conquense Iglesia de San Miguel con a Orquesta Filarmónica de Madrid baixo a batuta de Odón Alonso dentro da V Semana de Música Religiosa de Cuenca.

En 1953 recibiu o Premio Nacional de Lírica, o que supuxo un gran respaldo para a súa carreira. No ano 1956, debutou no Teatro Campoamor de Oviedo, cantando *Rigoletto*, no papel de Maddalena. Ese mesmo ano, o 10 de outubro, participou na función de reapertura do Teatro de la Zarzuela (Madrid) na que se representou *Doña Francisquita*, de Amadeo Vives, e na que interpretou o papel de Aurora Beltrán, tendo como compañeiros de reparto a Alfredo Kraus e Ana María Olaria. En 1964 participou na estrea de *El hijo fingido* de Joaquín Rodrigo, no Teatro de la Zarzuela (Madrid). Dous anos mais tarde, interpretou no Gran Teatro del Liceo de Barcelona, a ópera *Carmen* de G. Bizet, compartindo escenario con Ana María Olaria e Pedro Lavirgen, entre outros.

A súa carreira profesional non foi moi extensa, durou de 1951 a 1973, xa que preferiu centrarse na docencia. A finais dos anos setenta, converteuse en catedrática na Escola Superior de Canto de Madrid. En 1980, decidiu poñer fin a súa carreira artística despois de cantar *La vida breve* de Manuel de Falla, no Albert Hall de Londres, en compañía de Victoria de los Ángeles.

Ángeles Gulín (Ribadavia (Ourense), 1939 – Madrid, 2002)

Naceu en Ribadavia (Ourense) pero, á idade de doce anos, mudouse coa súa familia a Montevideo (Uruguai) onde estudou canto da man do seu pai que era director de orquestras locais. Posteriormente, estudou canto con Esther Burgues e debutou profesionalmente aos dezanove anos no Teatro Solís (Montevideo) co papel da raíña da noite en *Die Zauberflöte*, de W. A. Mozart, substituíndo no último momento á cantante titular.

En 1963, Gulín casou co barítono español Antonio Blancas, co que tivo unha filla, a soprano Ángeles Blancas Gulín. A parella cantou xunta en numerosas ocasións e formou un dúo operístico moi recoñecido.

Tras gañar en 1968 o Concurso «Voci Verdiane» en Busseto (Italia), evolucionou a papeis máis dramáticos e especializouse nas primeiras óperas de Verdi, incluíndo no seu repertorio os papeis protagonistas de *Nabucco*, *Atila*, *Alzira*, ou *Un ballo in maschera*, *Fernand Cortez*. Este triunfo abriulle as portas aos principais escenarios europeos, incluíndo a Scala de Milán, a Ópera Estatal de Viena, a Ópera de París e o Covent Garden de Londres.

Gulín destacou pola súa voz potente e expresiva, o seu amplo rexistro vocal e o seu dominio da técnica belcantista. Interpretou un repertorio operístico moi variado, abarcando desde obras barrocas ata óperas veristas do século xx. Entre os seus papeis máis aclamados atópanse Abigaille en *Nabucco*, Leonora en *La forza del destino*, Aida na ópera homónima e *Tosca* na ópera de Puccini.

Ao longo da súa carreira, Gulín recibiu numerosos recoñecementos e premios, entre eles: Premio Nacional de Canto de España (1963), Medalla de Ouro do Teatro Real de Madrid (1975), Premio Galicia das Artes (1982) ou a Cruz de Gran Oficial da Orde do Mérito Civil (1991).

A súa carreira interrompeuse bruscamente en 1987 por severos problemas de saúde e retirouse dos escenarios definitivamente en 1994. A súa derradeira actuación pública tivo lugar na homenaxe ao seu querido amigo o tenor Pedro Lavirgen, no Teatro Monumental de Madrid o 9 de maio de 1993, onde cantou a pregaria *La Vergine degli Angeli* de *La forza del destino* de G. Verdi.

Josefina Cubeiro (A Coruña, 1944 – Córdoba, 2023)

Coruñesa de nacemento, formouse musicalmente en Córdoba, en cuxo conservatorio conseguiu os premios de piano, música de cámara, canto e final de carreira. Completou os seus estudos en Madrid con Consuelo Rubio, onde tamén cursou as disciplinas de musicoloxía, harmonía e clavicémbalo. Na Hochschule do Mozarteum, en Salzburgo, perfeccionou o seu estilo no repertorio mozartiano e gañou distintos premios internacionais que a beneficiaron para iniciar unha carreira internacional dentro do mundo da ópera como *Ariadne auf Naxos* e *Elektra* que interpretou no madrileño Teatro de la Zarzuela.

En 1964 participou no Concurso Internacional de Opera de Munich cun moi bo resultado, logrando clasificarse entre os finalistas, con gran aceptación de público e da crítica. A continuación, obtivo o segundo premio no Concurso Internacional «Francisco Viñas» de Barcelona, o que lle permitiu iniciar unha labor nas salas de concerto no resto de Europa. En 1966, admitida entre os participantes no Concurso Internacional de Toulouse, logrou obter a Medalla de Prata. Foi bolseira da Fundación Juan March e tamén do goberno francés para perfeccionarse en París. Realizou varias xiras de concertos por diversas capitais de Europa, Hispanoamérica, Sudáfrica e EEUU.

A finais da década dos sesenta TVE levou a cabo un ciclo de trece títulos de zarzuela dos que Josefina Cubeiro gravou sete: *Maruxa*, *Las golondrinas*, *Bohemios*, *El caserío*, *Luisa Fernanda*, *El huésped del sevillano* e *Los sobrinos del capitán Grant*.

Asunción Rodríguez Lantes (Ferrol, 1869 – Madrid, 1915)

Soprano dramática. Iniciouse musicalmente con Ventura Rey e Francisco Piñeiro, músicos militares que vivían no Ferrol, onde se presentou nun concerto acompañada por un sexteto de cordas dirixido por Tomás Bretón. Polas súas excelentes aptitudes para a música dramática, no 1886 pasou a Madrid acompañada da súa nai, ingresando na Escola Nacional de Música onde comezou recibir leccións de canto de José de Inzenga. No 1888 a Deputación da Coruña concedeulle unha importante dotación económica para continuar os seus estudos na capital. Eloxiada polo mesmo Gayarre, o ano seguinte debutou no Teatro Real, integrándose na compañía italiana de ópera. En 1894 cantou *Aída* xunto coa famosa, Luisa Tetrazzini, con discreto éxito, sendo ese mesmo ano contratada polo teatro da ópera de Trieste o que abriulle as portas de Italia. Cantou tamén nos teatros de ópera de Venecia, Génova, Milán e Florencia, debutando con *Cavallería rusticana* no Teatro Massimo de Palermo. En 1896 foi contratada para cantar no Teatro Imperial de San Petersburgo. Presentouse nas tempadas de ópera e zarzuela do Teatro Tacón de La Habana onde foi pioneira na interpretación das melodías galegas de X. Castro«Chané» e outros autores da nosa terra. Foi así mesmo aclamada en México, nas temporadas de ópera do Teatro Degollado de Guadalajara, onde cantou *Aída* e *Fausto* e *Pagliacci* entre outros títulos.

Ángeles Ottein (Algete (Madrid), 1895 – Madrid, 1961)

Ángeles Nieto adoptou o nome artístico de Ángeles Ottein, que é o seu apelido lido ao revés, para evitar ser confundida coas súas irmás Ramona e Ofelia, tamén cantantes líricas. Nada en Algete (Madrid) en 1884, o seu pai era de Santiago de Compostela (o famoso *Nietíño* de *La casa de la Troya* de Pérez Lugín) e a súa nai de Ferrol.

Do mesmo xeito que a súa irmá Ofelia, estudou canto no Conservatorio de Madrid, perfeccionándose na academia do tenor Lorenzo Simonetti. A presentación de ambas irmás produciríase case a un tempo: en 1914 Ofelia triunfaría con *Maruxa* e o 5 de setembro do mesmo

ano Ángeles faríao con *Mariña* no Teatro da Zarzuela de Madrid. Tamén actuaron ambas irmás no Coliseu dous Recreios (de Lisboa) case simultaneamente, na tempada 1916-17.

Ottein pasaría a cantar moi pronto nalgúns teatros italianos como o Constanzi de Roma (onde interpretou *Il barbero di Seviglia* en 1917, 1920, 1923 no papel de Rosina -quizáis o rol que lle fixo máis famosa, xunto a Gilda de *Rigoletto*- e tamén *La sonnambula* en 1917) ou o San Carlo de Nápoles, onde chegou a protagonizar *Il barbero* á beira do mellor Almaviva da súa época: Tito Schipa. En 1918 debutou no Teatro Colón de Bos Aires con *Il barbero* e con *Mignon*. En 1922 debutou no Metropolitan de Nova York tamén con *Il barbero di Seviglia*. Ao longo da súa carreira recorreu de norte a sur o continente América, actuando nos principais teatros de Canadá, EEUU (San Francisco, Los Ángeles, Detroit, Chicago, San Luis, Seattle, Kansas City, Nova York), Porto Rico, Cuba, México, Costa Rica, Santo Domingo, Brasil, Perú, Arxentina e Chile. Ángeles participou na estrea da ópera de cámara *Fantochines*, de Conrado do Campo, que tivo lugar no Real de Madrid o 2 de xaneiro de 1924.

Casou en 1926 co coruñés afincado na Habana, Enrique Haia Silva; fixo unha xira de concertos en unión da súa irmá Ofelia, como despedida, xa que ao casar tiña decidido retirarse do teatro, aínda que non o fixo definitivamente ata o ano 1940, dedicándose en Madrid ao ensino e debutando tamén como directora artística da Compañía Lirica de Francisco Molina.

En 1958 gañou a cátedra de Canto no Conservatorio de Madrid para deixala pouco despois, xa que Pablo Casals levouna a dar clases durante 11 anos a Porto Rico, onde era director do conservatorio. Posteriormente regresou a España, onde abriu unha escola de canto. Foron alumnas súas Inés Rivadeneira e Pilar Lorengar.

Ofelia Nieto (Santiago de Compostela, 1898 – Madrid, 1931)

Ofelia Nieto, irmá de Ángeles Ottein, naceu en Galicia (non como as súas irmás Ramona e Ángeles que naceron preto de Madrid) por cuestións do destino laboral do seu pai. Descubriuna Antonio Campos, un corista do Teatro Real, e estudou no Real Conservatorio de Madrid e con Lorenzo Simonetti do mesmo xeito que a súa irmá. Debutou o 28 de maio de 1914, con tan só 16 anos, estreando *Maruxa* de Amadeo Vives no Teatro Real baixo a batuta de Pablo Luna; o seu éxito foi inmediato e levouna a cantar ese mesmo ano o papel de Elvira en *Ernani* e unha das valquirias de Wagner no Teatro Real. Tamén estreou, en este mesmo teatro da capital, *Fantochines* de Conrado del Campo coa súa irmá.

No outono de 1919, atopámola en Florencia, no Teatro A Pergola. Converteuse en figura estelar do Teatro Real e, posta unha pica en Florencia, viaxa en sucesivas ocasións a América cos mellores elencos do momento. Ademais, alterna e comparte protagonismo cos grandes tenores do momento: Schipa, Gigli, Lauri Volpi, Pertile e dous grandes españois: Hipólito Lázaro e Miguel Fleta. En 1925 chamouna o mítico Arturo Toscanini para cantar na Scala de Milán *Der Freischütz* de C. M. von Webern e *Lohengrin* de R. Wagner, sendo a súa arte amplamente recoñecida pola exigente crítica italiana.

Tras una carreira exitosa pero meteórica, morreu prematuramente con tan só 33 anos, deixándonos testemuñas da súa voz a través de numerosas gravacións de ópera e zarzuela.

