



Universidad de Jaén

Centro de Estudios de Postgrado

Trabajo Fin de Máster

ÓPERA PRIMA: A ESCENA CON MARÍA GALVANY

Alumno/a: Moreno Montesinos, Isabel

Tutor/a: Prof. Dña. María Virginia Sánchez López

Dpto: Didáctica de la Expresión Musical

Junio, 2021

ÍNDICE

Resumen	1
1. Introducción	2
2. Objetivos	4
3. Metodología y plan de trabajo	4
FUNDAMENTACIÓN EPISTEMOLÓGICA.....	5
1. Mujeres y ópera en la Edad Contemporánea	5
1.1. Las cantantes líricas del siglo XIX	5
1.2. La formación lírica en España: cantantes del Real Conservatorio María Cristina de Madrid.....	7
1.3. Mujeres y Canto en la Edad de Plata española	10
1.4. La soprano María Galvany (1875 – 1927)	12
1.4.1. Orígenes y formación	15
1.4.2. Éxito en Granada y regreso a Madrid.....	17
1.4.3. Primeros conciertos y gira española	20
1.4.4. Temporada en el Teatro Real de Madrid	23
1.4.5. Primeras giras en el extranjero y grabaciones	24
1.4.6. La gran gira europea: 1905-1909	27
1.4.7. Última gira en el extranjero y regreso a España	29
2. La ópera en el contexto educativo	31
2.1. ¿Por qué trabajar la ópera en los centros?	31
2.2. Proyectos sobre ópera en la Educación Secundaria	32
2.2.1. Proyecto LÓVA.....	32
2.2.2. Ópera XXI	33
2.2.4. L’opéra à l’école.....	34

2.2.5. EducOpera	35
2.2.6. Ópera en la escuela	36
PROYECCIÓN DIDÁCTICA.....	36
1. Introducción y justificación.....	36
2. Contextualización.....	37
3. Aspectos psicológicos y pedagógicos	38
4. Vinculación con el currículum.....	39
5. Elementos curriculares básicos.....	39
5.1. Objetivos	39
5.2. Contenidos	40
5.3. Competencias.....	41
5.4. Metodología	41
5.4.1. Temporalización y secuenciación	43
5.4.2. Desarrollo de actividades	45
5.4.3. Atención a la diversidad	51
5.5. Materiales y recursos didácticos.....	52
5.6. Evaluación	52
5.6.1. Criterios de evaluación:.....	52
5.6.2. Instrumentos de evaluación	57
6. Bibliografía	59
7. Anexos.....	61
7.1. Libreto de <i>La Traviata</i> . Fragmento de la escena II del primer acto.	61
7.2. Arreglo “El Toreador”, ópera <i>Carmen</i>	65
7.3. Arreglo “El Toreador”, ópera <i>Carmen</i> con ejemplo de letra	66
7.4. Artículo sobre María Galvany.....	67
7.5. Artículo escrito por el compositor Joaquín Turina.....	68

7.6. Actividad Divos del Podcast.	69
7.7. Kahoot. Elaboración propia.....	72

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Relación objetivos didácticos con el currículum	40
Tabla 2: Contenidos	41
Tabla 3: Calendario sesiones abril	44
Tabla 4: Calendario sesiones mayo.....	45
Tabla 5: Relación criterios 1.....	53
Tabla 6: Relación criterios 2.....	54
Tabla 7: Relación criterios 3.....	55
Tabla 8: Relación criterios 4.....	55
Tabla 9: Relación criterios 5.....	56
Tabla 10: Rúbricas trabajo podcast	58

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1: Portada Vinilo Court Opera Classic	14
Figura 2: Calle María Galvany, Pinos Puente	16
Figura 3: María Galvany (1909).....	18
Figura 4: Portada dedicada a María Galvany en el diario La Tomasa.....	21
Figura 5: María Galvany. Actuación en Portugal	25
Figura 6: Grabación de "La Flauta Mágica" de Mozart.....	28

Resumen

En este trabajo se pretende indagar en la figura de la soprano de origen andaluz María Galvany (1875 - 1927) y contribuir al reconocimiento de su trayectoria como cantante lírica, que incluye numerosas giras por los principales teatros de ópera en Europa y América. Tras realizar la fundamentación teórica centrada en las cantantes líricas españolas del siglo XIX y principios del XX, abordamos la vida de Galvany, su biografía y principales hitos profesionales, resaltando la importancia de esta en la historia de la lírica en nuestro país y el gran desconocimiento que existe sobre ella. Esta primera parte se completa con el análisis de proyectos focalizados en la ópera en el ámbito educativo, tanto en España como otros países europeos. En la segunda parte se presenta una Unidad Didáctica centrada en la figura de María Galvany y sus principales papeles líricos. El principal propósito es reconocer y valorar a una representante de la cultura y el folklore de nuestra comunidad, así como reflexionar sobre el papel de la mujer en el contexto musical de la época y en los diferentes libretos de ópera.

Palabras clave: Cantantes españolas, Feminismo en música, María Galvany, música en Educación Secundaria, ópera.

Abstract

The purpose of this paper is to investigate about the andalusians soprano María Galvany (1875 – 1927) and contribute to the recognition of his career as a lyrical singer, which includes numerous tours performing in the main opera houses in Europe and America. After carrying out the theoretical foundation focused on lyrical singers in Spain in the 19th and early 20th centuries in Spain, we focus our attention on the figure of Galvany, her biography and main professional milestones, highlighting the importance of this in the history of the lyrical in our country and the great ignorance that exists about it. After that, the reasons for the inclusion of opera in Secondary Education are analyzed, investigating different examples of projects that carry out this work in Spain and other countries. Then, we propose a didactic project synthesized in a Didactic Unit called *Ópera Prima*, whose main objective is to work on the elements of the current curriculum pertaining to opera, through the figure of María Galvany and her main lyrical roles, recognizing and appreciating a representative of culture and folklore in our community, and reflecting on the role of women in the musical context of the time and in the different opera librettos. Keywords: María Galvany, opera, singers, feminism in music

Keywords: Feminism in music, María Galvany, Music in Secondary Education, Opera, Spanish singers.

1. Introducción

El presente trabajo propone el estudio de la figura de la soprano María Galvany (1875 - 1927) como personaje histórico relevante, pero poco investigado, dentro del *bel canto* y la ópera en España. Este tema está alineado con el currículum del primer ciclo de la Educación Secundaria Obligatoria, en concreto en estrecha relación con los bloques de Escucha y de Contextos Musicales y Culturales. Por ello, en la segunda parte de este Trabajo Fin de Máster, se propone una Unidad Didáctica que pone en valor el papel de las cantantes líricas dentro de la historia de la música.

El estudio de la ópera desde un punto de vista más activo, sin limitarse a la comprensión y memorización de conceptos, fechas y personajes, incrementará en el alumno, y en definitiva en las futuras generaciones de artistas y consumidores de música y arte, una actitud más abierta ante la enorme variedad de estilos y géneros musicales existentes, acrecentando su interés por la cultura y contribuyendo, de esta manera, al enriquecimiento de la sociedad. Se trabajarán estos contenidos a través de audiciones, análisis, debates, interpretación de arreglos y utilización de recursos digitales.

Por otro lado, desde el punto de vista del género, la educación es un elemento integrador que debe formar parte del proceso de enseñanza-aprendizaje de todas las materias, incluyendo la música. En música, como en la mayoría de disciplinas, la mujer ha constituido un segundo plano, sobre todo, en las posiciones y papeles que incluían creatividad y capacidad técnica, como los de compositores o grandes intérpretes. Debido a su condición de mujeres, fueron ninguneadas, tratadas con condescendencia o paternalismo. El estudio de las cantantes, en este caso, configura en los alumnos de Secundaria una visión más amplia y crítica de las diferencias de género en cada época y de las condiciones y restricciones que sufrieron muchas de las pioneras en el mundo de la música y en el arte en general, cuyo trabajo fue continuamente sometido a juicio, cuestionado e incluso ridiculizado por el único hecho de ser mujer. Un ejemplo claro del tratamiento desigual respecto a sus compañeros hombres, es este artículo firmado por el compositor Joaquín Turina (1914) en la *Revista Musical Hispano-Americana*:

Nombres como la Carreño y Landowska, Caponsachi y tantas otras... [...] ...todo esto es banal y no merecía la pena de escribir dos líneas sobre ello, si el batallón femenino no intentara escalar regiones que deben estarle vetadas, si no en nombre de la Música, al menos en nombre de la estética.

Afortunadamente en España se desconoce aún esta terrible plaga de compositoras y eruditas; en París, ¡qué horror, Dios mío! [...] Y es que la mujer, como ciertas aves, vuela a ras de la tierra, sin que sus alas les permitan remontarse alto, como es necesario, para crear una obra de arte en que el artista

debe elevarse a regiones inaccesibles, como suben las águilas (Turina, 1914, p. 8).

Estos testimonios obligan, por tanto, a hacer una relectura del discurso educativo musical, tal y como afirma Loizaga Cano:

Dado que el género ha sido un sesgo no reconocido hasta hace escasas décadas, es necesario continuar con la incipiente labor deconstructiva, además de realizar propuestas de intervención desde perspectivas como la investigación-acción. Tales propuestas deben estar orientadas a propiciar la igualdad entre las distintas personas, pero no la univocidad o a la uniformización. El género es un factor importante en la construcción de identidades y el respeto a la identidad exige ser respetuoso con aquello que nos hace diferentes (2004, p. 159).

La investigación y recuperación de personajes femeninos relevantes en el ámbito musical, como es el caso aquí de María Galvany, contribuye a la apreciación y reconocimiento de mujeres con éxito en este campo, cuya carrera, sin embargo, ha permanecido en el olvido durante la historia. La inclusión de estas célebres figuras femeninas en el ámbito de la educación amplía la variedad de recursos con los que trabajar los elementos del currículum. En el caso de la música, el estudio de mujeres compositoras o intérpretes dota al alumno de una visión más completa de las aportaciones femeninas en el campo de la música.

Por otro lado, es necesario presentar la existencia de ejemplos de mujeres que han conseguido ostentar puestos de responsabilidad o que han llevado a cabo carreras profesionales o artísticas reseñables. Proponer en el aula modelos en los que poder verse reflejados o inspirados, es fundamental para dotar a los alumnos de todos los recursos y ejemplos existentes a la hora de elegir su propia carrera profesional o personal, evitando que esta decisión esté influenciada, de alguna manera, por los roles tradicionales y el sesgo de género.

La inclusión de la figura de María Galvany en el aula de música implica, además, el reconocimiento de una célebre intérprete cuyo origen es compartido con el alumnado del centro donde se llevará a cabo la presentada Unidad Didáctica. La promoción de grandes figuras en el mundo del arte nacidas en nuestra provincia, y cuya carrera artística se inició en nuestra comunidad autónoma, contribuye a que el alumno adquiera una visión más profunda de la cultura generada en su ámbito más cercano, y a la vez, la importancia y enorme trayectoria de personajes ilustres andaluces. De esta manera, abordamos, además, uno de los objetivos añadidos en el Decreto 111/2016 (Andalucía): *Conocer y apreciar los elementos específicos de la historia y la cultura andaluza, así como su medio físico y natural y otros hechos diferenciadores de nuestra Comunidad, para que sea valorada y respetada como patrimonio propio y en el marco de la cultura española y universal.*

2. Objetivos

En el presente trabajo se pretende ahondar en la desconocida figura de la intérprete María Galvany, siendo esta y sus diferentes papeles el hilo conductor que unifica la Unidad Didáctica. A través de ella se trabajará el tema de la ópera, sus características, contexto y principales representantes, y, por otro lado, el papel de la mujer en la música, concretamente en el canto a finales del siglo XIX y principios del XX en España. Además, esta Unidad Didáctica también supone un acercamiento a la música de nuestro país y el conocimiento y valoración de una cantante cuyo origen se encuentra en nuestra comunidad. Lo expuesto puede sintetizarse en los siguientes objetivos:

- a) Indagar en la figura de María Galvany como célebre intérprete nacida en nuestra comunidad.
- b) Trabajar los elementos del currículum relacionados con la ópera pertenecientes al primer ciclo de ESO.
- c) Sensibilizar y concienciar sobre el papel de la mujer en la cultura musical y el canto a lo largo del siglo XIX y principios del XX.

3. Metodología y plan de trabajo

El presente Trabajo Fin de Máster se estructura en dos partes claramente diferenciadas. Tras esta breve introducción, en la que expongo una justificación, los objetivos, la metodología y el plan de trabajo, sigue un primer gran apartado que está dedicado al papel de las cantantes en la época contemporánea (siglos XIX y XX), acotándolo al caso español. La figura de María Galvany, como se ha avanzado ya, tendrá un tratamiento más profundo. De esta manera, se realizará un estudio y revisión de la literatura existente sobre la biografía y principales hitos en la vida y carrera de esta intérprete, elementos que, en ocasiones, han suscitado dudas debido a la escasa bibliografía sobre ella y las diferencias entre las versiones de su historia, incluyendo errores referentes a su localidad de origen o las condiciones y lugar de fallecimiento. Estas lagunas han sido objeto de debate durante años, debido a informaciones erróneas en la prensa de la época, lo que contribuyó a que varios municipios se identificasen como el lugar de nacimiento de la cantante.

Este primer apartado concluye con otro epígrafe que indaga en la importancia de integrar la ópera en contextos educativos. Se analizarán los diversos modos de acercamiento y propuesta de los contenidos relacionados con la ópera para el alumnado de Secundaria. Asimismo, revisaremos los proyectos y programas llevados a cabo en nuestro país, así como en institutos y centros de enseñanza secundaria de países vecinos.

La segunda parte presenta una Unidad Didáctica, que plantea la enseñanza de los elementos del currículum por medio de la ópera, centrándonos en la intérprete María Galvany (1875 – 1927), desde sus orígenes en nuestra provincia hasta su destacable carrera internacional, así como en los elementos del folklore español, con una incursión también en el mundo de la zarzuela. Para el tema de la mujer en la música, se propondrán artículos referidos al género y la música en la época, y fragmentos de diferentes libretos de óperas, con debates y puestas en común posteriores. Asimismo, se trabajará la ópera a través de análisis y reflexión auditiva, contextualización histórica, comparación de grabaciones, interpretación de arreglos y utilización de recursos digitales para llevar a cabo un proyecto final, la preparación de una visita al Teatro Real de Madrid para presenciar una representación de ópera.

FUNDAMENTACIÓN EPISTEMOLÓGICA

1. Mujeres y ópera en la Edad Contemporánea

1.1. Las cantantes líricas del siglo XIX

El canto lírico durante el siglo XIX supuso un elemento común de interés entre los diferentes estamentos sociales de la época, pues gozó de enorme popularidad. La formación en música y canto en las mujeres se generalizó, no solo en las clases altas y aristocracia, sino que, con gran esfuerzo y ayuda de becas, también entre clases inferiores. El alcance de la trayectoria de estas carreras artísticas reflejaba la diferencia social existente, pues la aplicación y uso de su formación lírica difería entre las mujeres de las diferentes clases sociales (Morales Villar, 2019, p. 104).

En el caso de la alta sociedad y aristocracia, el canto lírico suponía un elemento fundamental en la formación artística de las mujeres, junto con la interpretación de algunos instrumentos, siendo un valor añadido en el momento de su presentación en sociedad y actos privados y sumando atributos deseables a su perfil casadero. Esta formación musical constituía un mero adorno, junto con la instrucción en literatura, costura, buenos modales o danza. La educación musical y lírica a la que podían acceder era tanto la oficial (conservatorio) como la privada a nivel doméstico con un tutor. Una vez casadas, las mujeres no desarrollaban una carrera musical como intérpretes, restringiendo sus talentos y formación al ámbito doméstico y a las representaciones o actuaciones privadas, a nivel familiar o social. Las pocas carreras artísticas en las mujeres de clase alta de esta época que se mantuvieron o desarrollaron tras el matrimonio y formación de una familia, se debieron, en gran medida, al apoyo y aprobación de sus maridos y familia, siendo estos casos excepcionales, pues, generalmente, la vida pública y artística y la independencia que se le asociaba a este tipo de vida, no era compatible

con las labores familiares asignadas a las mujeres una vez que contraían matrimonio: “El ideal femenino doméstico no armonizaba con la profesión de cantante, que dotaba a la mujer de cierta libertad, independencia y realización artística” (Rutherford, 2006, p. 203).

Por otro lado, el acceso a la formación en canto lírico para las mujeres procedentes de estratos sociales inferiores suponía una oportunidad de prosperar y ascender socialmente, además de un modo de consecución de libertad económica e independencia, pues muchas de ellas sí pudieron desarrollar una carrera artística en el panorama público, sin limitar sus actuaciones al ámbito de salones privados, como el caso de las cantantes procedentes de clases más altas. La formación de estas cantantes dependía en muchos casos de la generosidad de familias más adineradas o de becas de estudio. Según Rutherford (2006), durante el siglo XIX en Europa se produce una confluencia de mujeres llegadas de diferentes orígenes, que dedican su vida personal o profesional al aprendizaje del canto lírico y manifestaciones artísticas.

En el caso de la intervención en coros y orfeones durante esta época, tenemos noticias de la existencia de coros exclusivamente femeninos adjuntos a varias instituciones masculinas, como el coro femenino del Orfeón Español, o el creado por la marquesa de Bolaños en Madrid en 1900, integrado por cantantes de clase alta. Sin embargo, las mujeres no formaron parte de las sociedades corales ni orfeones en calidad de miembros oficiales hasta finales del siglo XIX, donde encontramos el Orfeón Catalán, que en 1896 fue el primero en incluir una sección de mujeres entre sus filas. Otra agrupación que contribuyó a la inclusión de las mujeres en el mundo coral y del canto fue la Sociedad Coral de Bilbao, que, según Casares y Alonso (1995) “no conseguiría hasta el año 1887 la intervención de señoritas en concierto, y hasta 1906 la creación de un coro mixto, tras varios intentos infructuosos” (p. 457).

Las cantantes que pudieron llevar a cabo una carrera artística exitosa, llegado el momento de retirarse, ejercieron la docencia a nivel particular en pequeñas academias, en su propio domicilio, o en menor número, en centros oficiales de formación, lo que les permitía el acceso a unos ingresos y al mismo tiempo “transmitir al alumnado su experiencia y conocimientos prácticos” (Rutherford, 2006, p. 203).

En el caso de ejercer la docencia, solo se les permitía admitir como alumnas a mujeres, lo que restringía la cantidad de alumnado en sus clases. Sin embargo, esto no ocurría en el caso de sus compañeros de profesión masculinos, a cuyas clases podían acceder alumnos de ambos sexos. En consecuencia, el número de profesores de canto masculinos era mayor que el de profesoras, pese a que este porcentaje se invierte en cuanto a alumnado, estando formado en mayor proporción por mujeres (Morales Villar, 2019).

La diferencia entre el número de docentes masculinos y femeninos en los centros se alarga en el tiempo durante el siglo XIX y principios del siglo XX en España, como demuestran las palabras de Emilia Pardo Bazán:

La ley española, es cierto, autoriza a la mujer para recibir la enseñanza oficial y examinarse y graduarse exactamente lo mismo que el hombre. Si la mujer aprovechase esta amplia concesión y si obtenidos los certificados legales de capacidad pretendiese el ejercicio de las profesiones, lo conseguiría, probablemente, como ha conseguido ejercer la medicina. Pero la costumbre, más fuerte que la ley, deja desierto el asiento de la mujer en el aula (Pardo Bazán, 1907, p.27).

Como afirma Morales (2019), el siglo XIX en España destaca en el panorama de canto la figura femenina, que, pese a las limitaciones impuestas por su sexo, es reseñable la importancia de su actividad tanto en el ámbito de la escena como en el terreno de la docencia del canto lírico.

1.2. La formación lírica en España: cantantes del Real Conservatorio María Cristina de Madrid.

Antes de 1830, la enseñanza del canto en España se reducía al ámbito de las catedrales y escolanías, algunas universidades y, en el caso de Madrid, el Real Colegio de Niños Cantores de la calle Leganitos de Madrid (García López, 2016).

El primer conservatorio de música oficial de España fue creado en 1830, el Real Conservatorio de Música María Cristina, actual Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, bajo la protección de la reina María Cristina, gran aficionada a la música. El centro se encontraba situado en la Plaza de los Mostrenses, actual número 25 de la calle Isabel la Católica. Este centro fue proyectado a semejanza de otras instituciones en Europa como los de Italia y Francia, en concreto los conservatorios de música de París, Milán y Nápoles.

La inauguración del conservatorio se realizó el 2 de abril de 1830, llevándose a cabo diversos actos y conciertos, entre ellos la representación de *Los enredos de un curioso*, drama lírico compuesto por Ramón Carnicer y con libreto de Félix Castillo (Esteve y Priego de Andrés, 2019). El primer director de esta institución fue el tenor italiano Francisco Piermarini, nombramiento sujeto a polémica, ya que existían músicos españoles como Rodríguez de Ledesma y Ramón Carnicer con grandes capacidades para sustentar dicho cargo (Esteve y Priego de Andrés, 2019). En relación al canto lírico y la ópera, se crea la Declamación dentro de la oferta formativa del conservatorio, donde acudían alumnos tanto de manera interna como externa, de forma gratuita ayudados

por becas o bien pagando su matrícula, todo recogido en el Reglamento Interno del Conservatorio (Sopeña, 1967).

En el caso del canto lírico o declamación, el Real Conservatorio Superior de Música María Cristina, con el objetivo de crear una amplia cantera de cantantes españoles que abasteciera la demanda en este tipo de música durante la época, y así no depender de la contratación de cantantes extranjeros, principalmente de origen italiano, creó, junto al Gobierno de España, un conjunto de ayudas al estudio, unas pensiones para los alumnos con orígenes humildes, que les permitía realizar sus estudios. El beneficiado de la pensión debía cumplir con una serie de condiciones y exigencias más que el resto de sus compañeros, y dedicar sus estudios al ámbito teatral, y ejercer como tal, al menos durante seis años, en los teatros líricos del país. Estas ayudas, de las que se pudieron beneficiar tanto hombres como mujeres, se mantuvieron vigentes hasta el año 1868, momento en el cual el conservatorio estuvo a punto de desaparecer (Hernández Romero, 2011).

A partir de 1879 surgen diferentes tipos de becas o ayudas al estudio en torno al Real Conservatorio. Por un lado, las pensiones concedidas por el Teatro Real y el Ministerio de Hacienda a los alumnos más desfavorecidos, dotando a los beneficiarios con 1500 pesetas y con una duración de tres años para poder llevar a cabo sus estudios musicales. Una de las condiciones de estas ayudas era, al igual que las becas anteriores, ejercer su profesión en España, concretamente en el Teatro Real, durante los primeros años de su carrera artística tras finalizar sus estudios.

Por otro lado, el Ministerio de Fomento del Gobierno de España creó unas becas, en este caso, para los alumnos más brillantes del centro, con el objetivo de seguir perfeccionando su formación en escuelas en el extranjero, siempre y cuando cumpliesen los requisitos que se demandaban, estando entre ellos, obtener sobresaliente en sus estudios y haber conseguido el Primer Premio del Real Conservatorio de Madrid. Esta beca estaba disponible para el alumnado con especialidad en Declamación, Violín, Violonchelo, Trompa y Piano (Hernández Romero, 2011).

Existió una beca de carácter particular, creada por la exitosa soprano sueca Christina Nilsson, destinada únicamente a las mujeres. Esta ayuda estaba inspirada en las dificultades que, como mujer, experimentó la cantante a lo largo de su carrera. Los requisitos para optar a esta pensión eran varios, estando entre ellos el haber conseguido sobresaliente en los exámenes del Real Conservatorio, formar parte de una familia necesitada o estar en riesgo de pobreza, y como punto final, ser hija de un músico.

Además, debido a la gran demanda de cantantes existentes tanto en el panorama nacional como en los teatros de ópera a nivel internacional, era común la petición de un permiso al director del conservatorio por parte de los alumnos de Declamación y Canto, para poder actuar, aun sin haber acabado sus estudios, en

diferentes teatros. Esto les permitía recibir ingresos, por lo que muchos de ellos utilizaban los meses de verano para realizar pequeñas giras de actuaciones con compañías para poder pagarse sus estudios en el Conservatorio durante el resto del año. El director solía aceptar estas peticiones, siempre con la condición de que continuasen sus estudios de canto de manera periódica y no los abandonaran por comenzar a trabajar, pues debían seguir formándose como profesionales. Todas estas becas oficiales, exceptuando la particular creada por Christina Nilsson, eran concedidas de igual manera a mujeres y a hombres en el Real Conservatorio.

En un primer momento, la formación que cursaban las mujeres en el Real Conservatorio de Música de Madrid era considerada de carácter ocioso, de adorno o con función recreativa. Sin embargo, esta denominación va desapareciendo a lo largo de los años, sin aparecer en ningún tipo de documento oficial, considerando a los estudiantes de ambos sexos de la misma manera. El aumento de solicitudes y becas concedidas a las mujeres para su formación musical es otro reflejo del cambio que se va produciendo, de manera lenta, en la visión de la mujer como estudiante en las instituciones:

Estas solicitudes también muestran la evolución del estatus de la mujer, además de su relación con la música. Mientras en los primeros años siempre se apela a la compasión, ya que la interesada no tiene otro medio de mantener honradamente a su madre viuda (frecuentemente anciana y enferma) y a sí misma, como si sin esta circunstancia no se justificara su interés por estudiar música y desarrollar una carrera profesional, al avanzar los años las solicitudes solo exponen sus méritos y el deseo de participar en las diversas convocatorias con pleno derecho, mostrando que cumplen los requisitos académicos necesarios y siendo excepcional la alusión a circunstancias personales adversas (Hernández Romero, 2011, p. 8).

En cuanto al resto de asignaturas y especialidades del Real Conservatorio de Música de Madrid, encontramos restricciones para las mujeres a la hora de escoger. Concretamente, en el Reglamento de 1857, se indican las asignaturas que podían escoger las mujeres, dentro de toda la oferta del Conservatorio. Estas asignaturas eran únicamente las relacionadas con el canto lírico, el arpa y el piano: Historia y Literatura del Arte Dramático y la Música, Declamación, Solfeo General y del Canto, Italiano, Arpa, Piano y Acompañamiento General y Superior

En años posteriores, estas medidas fueron retiradas, y las mujeres tuvieron acceso al resto de especialidades musicales que ofertaba el Conservatorio. Sin embargo, la elección de estas continuó siendo similar, existiendo algunas matrículas en composición, (pese a la creencia popular de la época que aseguraba que las mujeres no tenían la capacidad de razonamiento suficiente para poderse dedicar a la composición),

y algunas en violín y órgano. En cuanto a las especialidades de viento, continuó la tendencia masculina, y casi ninguna mujer se matriculaba en este tipo de estudios, seguramente, influidas por las convenciones sociales, tan arraigadas en la época.

Según las investigaciones realizadas por Hernández Romero (2011), donde analiza los fondos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y los archivos de discursos del centro y matrículas entre 1840 y 1899, el número de alumnas superaba mucho al de alumnos matriculados en las especialidades de piano y canto. Esto se debe, por un lado, a que el curso de estas especialidades, por parte de las mujeres, estaba socialmente aceptado, por lo que muchas de ellas elegían el canto o el piano por encima de otros instrumentos o materias, ya que sería menos difícil para ellas desarrollar una carrera musical en estas áreas. Además, tanto el canto como el piano estaban en pleno apogeo de popularidad en la sociedad de la época: crear intérpretes para la zarzuela y la ópera era uno de los principales objetivos del Conservatorio, y la afición por el piano se desarrolló en la sociedad de manera general en aquel momento, siendo además un instrumento donde eran aceptadas y admiradas las solistas femeninas.

Sin embargo, pese a que la mayoría del alumnado de Canto y Declamación eran mujeres, durante gran parte del siglo los profesores titulares de canto en el Real Conservatorio de Música de Madrid eran hombres. Este hecho propició que, a nivel privado y particular, muchas cantantes optaran por impartir clases de canto desde sus hogares o pequeñas academias. Además de las profesoras, muchos de los profesores de canto masculinos ejercían de docentes también a nivel privado, para aumentar sus ingresos y aprovechando la gran demanda de profesorado de esta especialidad, pues el canto gozaba de gran éxito social y de futuro profesional para aquellos que lo cursaban.

Años después, el Reglamento Interno del Conservatorio fue modificado y se cambió el protocolo por el cual solo había profesores masculinos de canto. En este caso, se contrató a profesoras de la especialidad, que solo podían impartir docencia a alumnas, lo cual no ocurría con los profesores.

1.3. Mujeres y Canto en la Edad de Plata española

La Edad de Plata en España comprende el periodo entre 1902 y 1939. Pese a que, a nivel compositivo, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX comenzaban a surgir otros estilos y corrientes, la ópera y el *bel canto* estaban ampliamente extendidos en Europa y contaban con un seguimiento social masivo. Eso propició que las cantantes se convirtieran en personajes célebres y ampliamente reconocidas.

En Madrid, como apunta José Carlos Mainer (1983), este periodo supuso un desarrollo cultural, con la convivencia de las diferentes artes, avanzando en áreas como

el periodismo, la danza, la literatura, la introducción del cine y la liberación de la mujer en diferentes ámbitos sociales, artísticos y profesionales, como la música.

Es necesario incidir en la importancia de los cantantes de ópera y *bel canto* en España durante el periodo entre siglos, ya que vertebraron el desarrollo de este género, el cual obtuvo un gran éxito y seguimiento en la sociedad del país, creando una generación de cantantes autóctonos que evitaron la necesidad de los teatros y compañías de ópera de importar cantantes extranjeros, principalmente italianos, y la popularización de la zarzuela en nuestro país.

En el caso de las cantantes femeninas destaca, además, su contribución a la emancipación de la mujer, pues consiguieron desarrollar una carrera artística y formar parte de un mundo profesional masculino, independencia económica, fama internacional, y pertenecer a las élites culturales e intelectuales de la época (Martínez Beltrán, 2019). Por otro lado, es destacable la similitud en sus trayectorias tanto profesionales como personales. Su contribución al desarrollo e independencia femenina, y también el hecho de compartir una tesitura vocal común, la de soprano coloratura o ligera, hizo que el repertorio estudiado e interpretado por estas cantantes fuese similar. Las principales intérpretes españolas que compartieron este periodo, en torno a la Edad de Plata, entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX fueron, según Martínez Beltrán (2019), las siguientes: Josefina Huguet (1871-1951), María Galvany (1875 - 1927), María Barrientos (1884-1946), Graziella Pareto (1889-1973), Elvira de Hidalgo (1891-1980), Ángeles Ottein (1895-1981) y Mercedes Capsir (1897-1969).

Estas sopranos pudieron llevar a cabo grabaciones de su repertorio con diferentes estudios, primero a través de cilindros de cera y más tarde con la técnica de grabación electroacústica. Un ejemplo son las grabaciones encontradas de la intérprete Josefina Huguet con la Sociedad Fonográfica de España y con Víctor RCA/Gramophone en 1906, la intérprete Elvira de Hidalgo en el año 1907 con la compañía Columbia, María Barrientos con Fonotipia y también con Columbia, o la cantante objeto de este estudio, la soprano coloratura María Galvany, cuya voz fue registrada por la Sociedad Fonográfica Española, y por la compañía Gramophone. (Martínez Beltrán, 2019).

El éxito obtenido no fue solo en España, sino que también en países de Europa o América, como demuestran los registros de conciertos en auditorios o teatros de las principales capitales europeas y americanas, como el Teatro alla Scala di Milano, el Coliseo Dos Recios de Lisboa, el Teatro Colón de Buenos Aires en Argentina, el Covent Garden de Londres, el Teatro Politeama de Génova, el Palacio de Buckingham, o incluso la Metropolitan Opera House de Nueva York. (García López, 2016).

Sin embargo, pese a los grandes conciertos y a conseguir registrar sus voces en los medios pioneros de grabación de la época, existe muy poca información sobre las carreras de estas brillantes intérpretes españolas.

Estas cantantes constituyeron una inspiración no solo para las mujeres que aspiraban a desarrollar una carrera en el canto lírico en España, sino que también establecieron nuevas corrientes dentro de la práctica interpretativa de las obras, añadiendo tintes personales e identitarios, destacando características propias de su voz y capacidades sonoras, como en el caso de la soprano protagonista de este estudio, María Galvany:

El ejemplo de María Galvany demuestra que el papel de la intérprete trasciende la categoría de mera ejecutante superado de raíz en la práctica y hace décadas en la literatura académica anglosajona. La cantante española urdía unas complejas cadencias que adicionaba como marca personal a sus interpretaciones, trufadas en las arias como un espacio de expansión interpretativa y caracterizadas por retar e imitar al flautín. En cierto modo, de manera similar a los *encores* de Sarasate (Martínez Beltrán, 2019, p.10).

1.4. La soprano María Galvany (1875 – 1927)

En el caso de María Galván (Galvany), los datos concretos en torno a su origen y fallecimiento han sido discutidos, debido a varias publicaciones que difieren entre sí, y “pese a haber sido muy célebre, algunos autores le dedican pocas páginas o comenten gravísimos errores biográficos” (García López, 2016, p. 7) y adjudican a la soprano un origen diferente en función del lugar de publicación de la información, lugares que, de alguna manera, se apropiaron del origen de Galvany durante su periodo en el estrellato lírico. Un ejemplo de estos errores biográficos lo encontramos en el periódico *El Ideal Conservador*, nº 74, p. 3, en una publicación de abril de 1899 (Sánchez López, 2013), donde adjudican el origen de la soprano, de manera errónea, al pueblo de Úbeda en Jaén:

[...] perdonen ustedes, pues, por esta semana, y conténtese el público ubetense con saber que la artista del Teatro Real, señora Galvany, oriunda de Úbeda, después de haberse hecho aplaudir en la Corte, está cosechando laureles y triunfos sin cuento en el vecino reino de Portugal, en donde la agasajan y aplauden con verdadero entusiasmo. Doy la noticia por lo que pueda halagar a los ubetenses que una paisana triunfe y suba, y un tanto corrido por lo insulso de mi Eco de hoy, hago punto, firmo y me retiro (2013, p. 1067).

No son pocos los errores sobre el origen de Galvany en las publicaciones de la época, lo cual ha dado lugar a que otras publicaciones, mucho más recientes, cometan también equivocaciones en cuanto al lugar y fecha de nacimiento y fallecimiento (García López, 2016). En 1994, autores como Hernández Girbal en *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela. Siglo XIX y XX*, afirmaba sobre la biografía de Galvany que “poco se sabe de sus comienzos y menos aún de quienes le encaminaron hacia la lírica”. Igualmente, en el libro *Mujeres de Granada*, Rodríguez Titos (1998, p. 146) afirmó que “de María Galvany se ignoran muchas cosas, y se tiene poca seguridad de la mayoría de los datos que por ahí se dan por ciertos”.

Volvemos a encontrar erratas en cuanto a su biografía en diccionarios como *The New Grove Dictionary of Opera* y en el *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, así como en el *Diccionario enciclopédico de la música clásica*, en los cuales, según García López, “insisten en los mismos errores, cuando no confunden sus antecedentes familiares” (2016, p. 7).

Otra de las causas de las diversas versiones sobre su carrera y las numerosas erratas que podemos encontrar en su historia se deben a los cambios que experimentó su nombre a lo largo de su carrera, pues el apellido original era Galbán. Más tarde encontramos numerosas publicaciones donde se la menciona como Señorita Galván, y, por último, la italianización de su apellido, tan de moda en la época, como Galvani primero, y más tarde como Galvany.

Un reciente estudio de García López (2016), da la fecha oficial de su nacimiento: 1875. Este autor repasa las publicaciones de la prensa española de la época que mencionan a la soprano y contrasta los datos con registros oficiales de nacimiento y muerte, rastreando el origen de sus antecesores y trazando una línea temporal de la trayectoria profesional y personal de María Galvany, en base a publicaciones de diferentes periódicos en España y en el extranjero. Es por ello que muchos de los datos utilizados para la elaboración de estos epígrafes indagando en la figura de la soprano son extraídos del libro de García López (2016), debido a la honda investigación realizada en torno a este célebre personaje. La revisión de grabaciones, publicaciones y críticas musicales de las actuaciones e interpretaciones de María Galvany tanto en España como en otros países de Europa y América suponen la fuente principal de información sobre la soprano. En concreto, los periódicos que constituyen una guía fiable de su trayectoria son los pertenecientes a Granada, pues su carrera musical comenzó allí, y los periódicos se hicieron eco de todos sus logros desde el principio. Entre las publicaciones sobre Galvany destacan las de *El Defensor de Granada* a nivel autonómico y *La Correspondencia de España* a nivel nacional.

Por otro lado, el lugar y año de fallecimiento de la diva suscitó polémica, debido a un error en la información derivada de la muerte de otra soprano en 1949, con un

nombre similar, Fanny María Rollas Galvani, afincada en Brasil, en el asilo de ancianos de San Luis de Río de Janeiro. Esta información fue publicada en la revista británica *The Record Collector* y fue ampliamente extendida, llegándose a publicar un vinilo con varias grabaciones suyas titulado *María Galvany, 1878 – 1949, Court Opera Classics*, donde se evidencia la gran repercusión que tuvo aquella noticia falsa de su muerte.

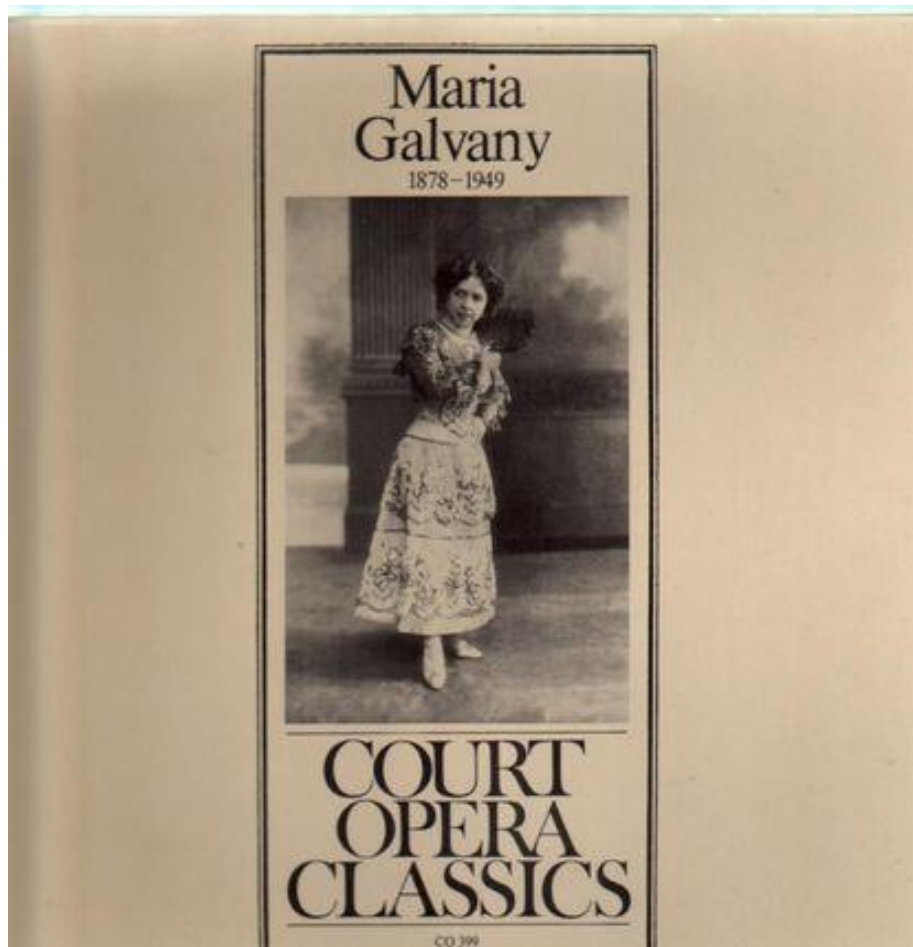


Figura 1: Portada Vinilo Court Opera Classic. Fuente: www.discogs.com/es/Maria-Galvany

Más tarde, el doctor que certificó aquella muerte en Brasil, en 1990 rectificó aquella información, asegurando que Galvany, la soprano coloratura, “murió de influenza en el año 1918 y no hay rastro de ella después de aquello” (Limansky, 2014, p. 505). Esta información, también falsa, contribuyó a mantener la confusión y el debate en torno a la muerte de María Galvany, la cual, según el certificado de defunción del Registro Civil de Madrid, murió en el año 1927 en la ciudad de Madrid. Versión apoyada, además, por la publicación encontrada en el periódico *El Defensor de Granada* sobre la muerte de Galvany, en el año 1927.

1.4.1. Orígenes y formación

Según ha averiguado García López (2016), María Galvany nació en el pueblo jiennense de Mancha Real, según el Registro Civil de Mancha Real a las cinco y media de la mañana del 6 de agosto de 1875, en la calle de la Sombra de esta localidad, bautizada en la parroquia de San Juan Evangelista de Mancha Real, con el nombre de María de Jesús, Elena, Lorenza, Ciriaca, Ramona de San Juan Bautista Galbán Martínez, nombre que acortaría e italianizaría en algún punto de su carrera como soprano.

Hija de Juan Galbán Villanueva, de profesión notario y natural de Málaga, y de Ciriaca Martínez Jiménez, natural de Torredonjimeno (Jaén), y dedicada a las labores del hogar, tarea asignada a las mujeres en la época. María Galvany tuvo dos hermanos, Serafín y Miguel, ambos nacidos y bautizados también en la parroquia de San Juan Evangelista de Mancha Real (García López, 2016).

Se podría decir que Galvany proviene de una familia pudiente, si tenemos en cuenta los oficios de sus abuelos, tanto materno como paterno. En el caso de su abuelo materno, natural de Pinos Puente, era graduado en Medicina y ostentaba por oposición la cátedra de Agricultura en Toledo, y más tarde en Madrid. Por otro lado, su abuelo paterno era abogado de los Tribunales de la Nación.

Pese a que, como hemos visto, los orígenes de la soprano María Galvany tienen lugar en el pueblo jiennense de Mancha Real, a la cantante se la considera granadina en la mayor parte de los medios y publicaciones en las que se la menciona. Esto se debe al hecho de que, en el año 1877, el padre de María Galvany, Juan Galbán, fue trasladado a Pontevedra por trabajo durante un tiempo, y quizá su madre, Ciriaca Martínez lo acompañó (García López, 2016). Esto propició una mudanza al pueblo natal de los abuelos maternos de Galvany, la localidad granadina de Pinos Puente, cuando la soprano solo contaba dos años de vida, pasando la mayor parte de su infancia y momentos de su vida adulta en el pueblo de la provincia de Granada, y es en esta localidad donde ha sido homenajeada, nombrando a una de sus calles principales la calle María Galvany.¹

¹ Existe también una calle en la ciudad andaluza de Córdoba dedicada a la soprano.



Figura 2: Calle María Galvany, Pinos Puente. Fuente: www.pinospuenteactualidad.blogspot.com

María Galvany comenzó sus estudios musicales en el año 1888, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, cursando Solfeo con la profesora Laura Romea, obteniendo la calificación de sobresaliente en primer, segundo y tercer curso, este último obteniendo también el segundo premio del Conservatorio. Igualmente, Galvany cursó piano en el curso 1890 – 21 con la profesora Soledad San Román, obteniendo sobresaliente tanto en primer como en segundo curso. En este curso también comenzó a estudiar canto, en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid (que formaba parte del Real Conservatorio), con sede en el Teatro Real. Cursó la asignatura de Canto con el profesor Lázaro María Puig, obteniendo un notable en el segundo curso.

Más tarde, en su tercer curso de Canto, consiguió obtener la calificación de sobresaliente con el profesor Pascual Veiga Iglesias. También se tiene constancia de que cursó tercer año de Piano y primer curso de Declamación, pero no figuran las calificaciones en el Archivo del RCSM (García López, 2016).

En 1894, deja el Real Conservatorio de Madrid y comienza a cursar canto en una academia privada, la dirigida por Ramiro de la Puente y González Nandín, el marqués de Alta Villa, un noble madrileño con un alto nivel intelectual e intereses en múltiples disciplinas, entre ellas la abogacía, el canto, la composición, las armas o la crítica musical, siendo el autor de decenas de artículos de crítica musical en la ciudad de Madrid. Como profesor, era destacable el hecho de no exigir ningún tipo de pago por sus clases a sus alumnos.

El marqués de Alta Villa solía organizar veladas musicales con sus mejores alumnos. María Galvany, alumna de cuarto curso de su academia, participó en la gala en beneficio del Centro Nacional Benéfico el día 21 de junio de 1894), cuya actuación recogió al día siguiente el diario *El Liberal*, siendo esta una de las primeras referencias que hace la prensa de la joven cantante, donde fue alabada y ensalzada por la crítica, que relata que “levantó una tempestad de aplausos en el difícilísimo vals de *Dinorah*, que bordó de un modo primoroso, haciendo al final la misma fermata *picada* de la Pinkert. Cantó después la preciosa melodía de Álvarez *A Granada*, que acabó de cautivar a todos” (cit. en García López, 2016, p. 16).

En agosto de 1896, el periódico *La Dinastía* testimonió un proceso de oposición en la Escuela Nacional de Música, calificándolo como injusto. Galvany, tras participar en este concurso de selección y no haber obtenido el resultado esperado, que le aportaría una pensión para poder continuar sus estudios musicales, debió abandonar Madrid y volver a la localidad donde creció, Pinos Puente.

1.4.2. Éxito en Granada y regreso a Madrid

Ya en Pinos Puente, María Galvany fue visitada en su domicilio familiar por algunos amigos de la familia e intelectuales residentes en Granada, Eduardo Orense, organista de la Catedral de Granada, su hermano Cándido Orense, también organista, pero ejerciendo su labor en la Real Capilla de los Reyes Católicos. Por último, también los acompañó el director del periódico granadino *La Alhambra*, Francisco de Paula Valladar, catedrático en la Universidad de Granada.

Estos contactos propiciaron la participación de María Galvany en el debut de una compañía dramática que realizaría una serie de actuaciones en Granada, en el Teatro Principal de la ciudad, anunciado por el periódico *El Popular*, donde indicaba que “en el intermedio de una a otra obra, la bella y distinguida paisana nuestra, señorita María Galván, que como nuestros lectores saben es una verdadera notabilidad, cantará el aria del primer acto de *La Traviata* y un vals de Ardit” (cit. en García López, 2016, p. 19). Varios periódicos granadinos se hicieron eco de la noticia y más tarde publicaron críticas

en las que ensalzaban el talento de la soprano, como el periódico *La Alianza* o *El Defensor de Granada*, calificándola en este último como “una estrella”.

Tras el éxito en su primera actuación ante el público granadino, la compañía no dudó en volverla a invitar a participar en otra velada. Las alabanzas tras este concierto no fueron menores, y el diario *El Defensor de Granada*, además de ensalzar la figura de esta cantante, explica a sus lectores la idea surgida en el Casino Principal de Granada, la de organizar un concierto en beneficio de la joven soprano para contribuir a su vuelta a la formación musical, calificando esta propuesta, entre otros adjetivos, de “patriótica empresa” (1894, nº 7093).

Así, el 30 de noviembre de 1894 la representación llevada a cabo en el Teatro Principal de Granada, situado en la plaza del Campillo, obtuvo un apoyo masivo por parte de la ciudadanía granadina. La función fue finalizada con el aria del primer acto de *La Traviata* de Verdi, interpretación que comenzaba a ser habitual en los recitales de María Galvany (García López, 2016).



Figura 3: María Galvany (1909). Portada de *The Record Collector* nº12, publicada en 2012

Tras el concierto en beneficio de su formación, Galvany obtuvo un éxito en Granada aún mayor, lo que hizo que tuviese que retrasar su vuelta a los estudios para poder participar en diferentes veladas organizadas por personalidades de las altas esferas en Granada, los cuales rogaron su presencia, y actuar en conciertos organizados por la misma empresa con la que debutó, donde interpretó algunos de los fragmentos de la ópera *Carmen* de Bizet. Obtuvo críticas muy favorables, como la que le dedicó el musicólogo y crítico Francisco de Paula Valladar en *El Popular* de Granada (1895, nº 7170), cuya crítica de aquel concierto concluía afirmando que “el porvenir es suyo, si no se duerme en los brillantes laureles recogidos entre nosotros”.

La soprano también quiso agradecer el apoyo recibido a la sociedad granadina y a los medios de prensa que habían promocionado incansablemente sus actuaciones, por lo que escribió una carta al director del periódico *El Defensor de Granada* que acababa con estas palabras:

Acepten todos estas líneas como pobre homenaje de mi sincera gratitud, y sepa esta hermosa ciudad que siempre sus aplausos resonarán en mi corazón como la más dulce música, y que sea cualquiera la suerte en mi carrera artística Dios me depare, el nombre de Granada será pronunciado entre bendiciones por los labios de su agradecida hija (García López, 2016, p. 32).

María Galvany volvió a Madrid a continuar su formación como cantante. Sin embargo, no siguió estudiando ni en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid ni bajo la tutela del marqués de Alta Villa, al que más tarde dedicaría una carta dirigida al periódico *La Correspondencia de España* agradeciendo su labor docente con ella. En palabras de García López (2016), durante su segundo periodo en Madrid, María Galbán “no recibió una educación musical larga ni estructurada, proporcionada por un conservatorio, pero a cambio recibió un corto pero intenso periodo de formación como soprano de la mano de personas familiarizadas con las técnicas del siglo XIX”. Así, uno de sus principales profesores de canto durante esta nueva etapa en Madrid fue el tenor Napoleón Verger, con el cual formó parte de diversas veladas de la alta sociedad madrileña, como las organizadas por la marquesa de Villaseca, donde fue presentada a miembros del gremio, clase alta y élites intelectuales de la ciudad. En una de estas veladas, el 28 de febrero, cantó ante los invitados diversos fragmentos de óperas como *La Traviata*, *Dinorah* o *Fausto*. La prensa de la época presenció esta escena, y un periodista de *La Correspondencia de España* afirmaba que Galvany “por sus facultades está pidiendo el amplio escenario de nuestro Teatro Real” (nº 13538, 1895).

María Galvany continuó su formación en 1895 de forma intermitente con diferentes entendidos en el canto lírico en Madrid, utilizando para ello la ayuda económica recibida tras la velada benéfica en Granada y también ayudada por una beca concedida por la reina, quien le cedió una pensión de 1.500 pesetas, “con el objetivo de

que al finalizar su carrera debutase en Madrid con una compañía de ópera” (García López, 2016, p. 36).

1.4.3. Primeros conciertos y gira española

En 1896 María Galvany formó parte de la compañía dramática del tenor Emilio Giovannini, en sustitución de la soprano Ida Saraglia. Su primera actuación tuvo lugar en el Teatro Principal de Cartagena en junio de ese año, donde interpretó *Lucía de Lammermoor*, de Donizetti. El periódico *El Popular* recoge la crítica realizada en la revista local *El Eco de Cartagena* de aquella representación:

Lucía, cantada anoche en el Teatro Principal, sirvió para presentación de la tiple señora Galván. Esta artista, que como tal debe calificarse desde hoy a la mencionada señora, después de haber alcanzado ayer el *regium executur* del público, presentóse en el palco escénico con el temor natural de quien por primera vez lo pisa. No obstante, el aria de salida, dicha con notable afinación y buen gusto, le valió un nutrido y unánime aplauso. La concurrencia, que saludó a la debutante al aparecer en escena, le tributó después y en todo el curso de la partitura sus aplausos, dedicándole una verdadera ovación al finalizar el célebre rondó, pieza sembrada de dificultades de ejecución, que venció primorosamente la tiple, y que repitió, para ser nuevamente ovacionada. Cuanto puede hacerse por una tiple, ese número musical, hizo la señora Galván con perfección completa. Trinos, escalas picadas, grupetos y demás “fiorituras” que demuestran habilidad en la artista y dominio absoluto de la voz. Felicitamos a la señora Galván, cuyo primer paso en su carrera artística no olvidará que lo dio ante el público del Teatro Principal de Cartagena (cit. en García López, 2016, p. 37).

Tras este enorme éxito en Cartagena, la compañía contrató a María Galvany para realizar una gira en Cataluña, donde actuaría en teatros como el Teatro Gran Vía de Barcelona, interpretando papeles en las óperas *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *La Sonámbula* de Bellini, *La Africana* de Meyerbeer, *El Barbero de Sevilla* de Rossini, *Carmen* de Bizet, y *El vendedor de pájaros* de Carl Zeller, entre otras.

El periódico *La Tomasa* cubrió su periodo de conciertos catalán, describiéndola con líneas como “su garganta es un tesoro de brillantes y piedras preciosas”. También, gracias a esta publicación, podemos deducir el año de su boda con Carlos de Tejada Cañete, natural de Andújar (Jaén), pues aparecía mencionada por primera vez en estas publicaciones con el nombre de María Galbán de Tejada en ese mismo año, 1896 (García López, 2016).



Figura 4: Portada dedicada a María Galvany en el diario *La Tomasa* (nº 423, 1896). Fuente: García López (2016, p. 40).

En noviembre ese mismo año, Galvany se despide de la compañía de Giovannini y comienza con la compañía de ópera italiana que sería conocida como *Celebridad Galvani*, aprovechando su recién estrenada popularidad, dirigida por Güelfo Mazzi. Así, comenzaron una serie de representaciones en teatros de Cataluña, interpretando con éxito papeles de *Lucía*, *La Sonámbula* o *La Traviata*. Sin embargo, encontramos críticas no tan favorables de algunas de sus actuaciones, como en el caso de las palabras dedicadas a Galvany desde *El Diario del Comercio*, donde se afirmaba que “a María Galvani le falta completar su educación artística, pues mientras en algunos números

sorprende por la nitidez de las notas salidas de su garganta, en otros aparece vacilante y se confunde con cualquier tiple de escasa reputación”, y añade “la compañía de la señora Galvani se ha construido con toda habilidad para hacer resaltar la figura de esta” (nº 568, 1897).

Tras este comienzo en tierras catalanas, continuó su actividad en Valencia, gira llamada *Tournée Galvani*, comenzando en el Teatro Apolo de Valencia el 27 de febrero de 1897 interpretando de nuevo *Lucia*, además de *Los puritanos* de Bellini y la romanza del acto primero de *La Traviata* (García López, 2016). La gira terminó en Cartagena, obteniendo gran éxito tras la representación de *El Barbero de Sevilla*, el 9 de marzo de 1897.

Una vez acabada la gira levantina, la compañía dirigida por Mazzi, la compañía Güell, aunque comúnmente conocida como *Celebridad Galvani* o *Compañía Galvani*, comenzó el 23 de marzo de 1897 una gira por Andalucía, comenzando en el Teatro Novedades de Almería.

Tras una temporada interpretando *La Favorita* de Donizetti, *Dinorah*, *La Traviata* y *El Barbero de Sevilla*, el día 6 de abril la compañía Galvani realiza su última representación en Almería y se traslada a Málaga, donde solo consigue actuar en dos ocasiones, los días 10 y 11 de abril en el Teatro Cervantes de la capital, pues se encontraba ya en un momento avanzado de su embarazo, y decidió volver a su localidad natal y familiar, el pueblo de Pinos Puente en Granada, para dar a luz (García López, 2016).

Así, según el Registro Civil de Pinos Puente, el 4 de mayo de 1897 nace la primera hija de María Galvany, Juana Irene. Dos años después, también en la misma localidad, nace el segundo hijo del matrimonio Tejada Galbán, Carlos. Por desgracia, ambos hijos de la soprano fallecieron a muy temprana edad, dejando a Galvany sin descendientes directos. Mientras que Juana Irene falleció de tuberculosis a los 24 años en Pinos Puente, las condiciones de la muerte de su hijo Carlos, en 1932, continúan siendo una incógnita, debido a las extrañas circunstancias en las que fue encontrado. El periódico *La Vanguardia* describía el suceso con las siguientes palabras:

Se ha descubierto en una habitación de un hotel de París el cadáver del español Carlos de Tejada, bailarín mundano, herido de varios disparos de arma de fuego. La policía ha detenido a un grabador belga, cuya amiga había dirigido antes del supuesto crimen varias cartas a Tejada amenazándole de muerte (cit. en García López, 2016, p.54).

Poco tiempo después de su primer parto, María Galvany volvió a los escenarios, continuando su gira con la compañía Güell en Granada y volviendo a actuar en varios teatros de Málaga, donde meses antes había tenido que cancelar su gira, prometiendo

volver en cuanto le fuese posible. Tras actuar en diferentes teatros de las provincias andaluzas, como el teatro Eslava de Sevilla (*La Correspondencia de España*, nº 14422, 1897), el Teatro Principal de Cádiz y Córdoba, finalmente la compañía puso rumbo a Madrid.

1.4.4. Temporada en el Teatro Real de Madrid

Debido a unos retrasos en la organización de la temporada de actuaciones del Teatro Real de Madrid, quedó un hueco en el calendario tras las funciones de la célebre cantante Regina Pacini. Así, la empresa del Real decidió contratar a María Galvany, que, pese a las giras realizadas con su compañía dramática a lo largo de la geografía española, continuaba situada en un segundo plano de popularidad en el panorama del canto lírico en Madrid (García López, 2016).

El debut de la cantante en el Teatro Real de Madrid se produjo el 4 de enero de 1898, interpretando *Lucia di Lammermoor*, uno de los papeles más trabajados por Galvany, acompañada del tenor Beduschi, el barítono Buti y el bajo Verdaguer, acompañados de la orquesta dirigida por Juan Gola, según recoge *La Correspondencia de España*, cuya crítica del concierto incluía elogios a la desconocida soprano. “Posee una voz muy bonita, que, sin ser voluminosa, resulta extensa y bien timbrada; canta con exquisita escuela y tiene gran agilidad de garganta, además reúne excelente arte y singular habilidad para salvar las dificultades que la partitura ofrece” (nº14579, 1898).

Tras el éxito obtenido en su debut con *Lucía*, Galvany el Teatro Real continuó invitando a la soprano a actuar, de manera intermitente a lo largo de la temporada, pese a que no apareciese en las listas de abono originalmente. Así, participó en representaciones de *Rigoletto*, *Dinorah*, *Crispín y la Comadre* de los hermanos Ricci, *La Sonámbula*, *La Africana* y *La Traviata*, entre otras. Además, se tiene constancia de su aparición en una gala patriótica que organizó el Teatro Real tras la pérdida española de Puerto Rico, Filipinas y Cuba (*La Correspondencia de España*, nº 14668, 1898).

Encontramos una extensa crítica en el diario madrileño *El Globo*, donde relata su interpretación en *Lucía di Lammermoor*:

Por primera vez en esta temporada se cató anoche *Lucía di Lammermoor* en el regio coliseo. La ópera de Donizetti tuvo, por regla general, excelente interpretación. Pero no basta con decirlo así. Hay que detallar algo más, aunque solo sea en honor a la señora Galvany, que interpretó la parte de protagonista admirablemente. Para cuando le hemos oído *La Sonámbula*, después de haber cantado esta ópera la Pacini; para los que le hemos oído el domingo por la tarde en *Dinorah*, no podía ser una sorpresa el éxito, sincero, espontáneo entusiástico,

que debe de haber halagado a la simpática tiple, que a sus cualidades de cantante de *primo cartello*, tiene una modestia excepcional. Porque la señora Galvany puede compararse, en cuanto a méritos efectivos, con cualquiera de las notabilidades que hemos oído recientemente, y, sin embargo, ni se alucina ni se enorgullece con los aplausos. Siempre modesta y siempre excelente artista. ¡Ojalá fuesen así todos! No señalaremos los números de la obra en los que mereció los elogios del auditorio, porque no valdrá enumerar todos en los que interviene. Pero no debemos dejar de consignar que el rondó el inspirado y difícilísimo rondó del tercer acto, lo cantó como muy pocas veces hemos oído; con seguridad admirable, con precisión asombrosa, con una afinación de que no sabríamos de idea. Tales y tantos fueron los aplausos, que tuvo que repetirlo, y en la repetición logró nueva y estruendosa ovación. ¡Muy bien, pero muy bien, señora Galvany! (nº 8417, 1898, p.7).

María Galvany terminó su temporada de debut en el Teatro Real interpretando el papel de reina en *Los Hugonotes* el 26 de marzo de 1899 (García López, 2016).

1.4.5. Primeras giras en el extranjero y grabaciones

Tras el éxito en las actuaciones del Teatro Real, María Galvany fue invitada a realizar conciertos en otros teatros y ciudades españolas durante la siguiente temporada, 1899-1900, como el Teatro Moderno de Madrid, el Teatro Rosalía de Castro en Vigo, el Teatro Principal de San Sebastián y el Teatro Principal de Zaragoza, entre otros. En 1901 comienza su primera gira extranjera, empezando con el país vecino, Portugal, en el Coliseo Dos Recreios de Lisboa el día 8 de abril, interpretando su ya conocido papel de *Lucía*, además de *El Barbero de Sevilla*, *Los Hugonotes* y *Dinorah*.

Posteriormente, Galvany abandona la península para actuar en Italia, donde el diario *El Defensor de Granada* informa de conciertos en Milán, en el Teatro Dal Verme, representando *La Sonámbula* (nº 12247, 1901). Ese mismo año la carrera de Galvany da un salto llegando a actuar en Rusia, concretamente en la ciudad de Odessa, donde representó, al igual que meses antes en Italia, su papel en *La Sonámbula*, regresando a Italia a finales del mismo año para interpretar *Lucía* y *Rigoletto*, en el Teatro Politeame de Génova y el Teatro Vittorio de Turín, como recoge el periódico *El Imparcial* (nº 12406, 1901).



Figura 5: María Galvany. Actuación en Portugal (1901). Fuente: mulheresilustres.blogspot.com

Por otro lado, se tiene constancia de la llegada de los primeros fonógrafos a España a finales del siglo XIX, realizando diferentes grabaciones de los principales cantantes del país, donde, por supuesto, Galvany quedó incluida. Así, según García López (2016), la Galvany realizó sus primeras grabaciones en cilindros en torno al año 1901 en el laboratorio de Hugens y Acosta.

A mediados del año 1902 comienza la primera gira sudamericana de la soprano, empezando en Uruguay en junio de aquel año, actuando en el Teatro Solís de Montevideo, representando *La Sonámbula*, *el Barbero de Sevilla*, *Rigoletto* y *Lucía*. Más

tarde, el mes siguiente actuó en Argentina, en concreto en los teatros Victoria y Odeón en Buenos Aires, donde destacó en su papel de Gilda en *Rigoletto* (Ibneri, 1999) y añadió al repertorio antes mencionado la ópera *Los Puritanos*. Según García López (2016, p.79) varios diarios argentinos se hicieron eco de la grandiosidad de la soprano española, incluyendo críticas en célebres revistas especializadas como *Caras y Caretas*:

“María Galvany, una mujercita pálida y rubia, serena, casi triste, con una voz angelical y un supremo dominio de la escena, nos brindó una *Luccia di Lammermoor*, que, de golpe, no obstante la fama de que venía precedida, produjo en el público efectos de revelación, tan artística y deliciosamente cantó y representó el papel de la protagonista”

[...] desde luego, la Galvany no es solo una tiple, un raro y fino instrumento, una laringe prodigiosa o una mera fuente de arpegios y gorjeos. En la más notable acepción, es una artista. Sobria de gestos, concienzuda, posesionada de lo fundamental de su personaje, corporiza a Lucía, a la Elvira de *Lo Puritanos*, a Sonámbula; y con la divina entonación, con la flauta exquisita que la dio naturaleza, arrebate a su público, levanta y ergue, precipita al aplauso, tanto más merecido y justo cuando que en su además lírico no hay efectos rebuscados, adulaciones a los gustos populares o abusos de ave canora y consentida” (Ibneri, 1999, pp. 357 – 358).

Por otro lado, el periódico granadino que siguió su trayectoria desde el principio, *El Defensor de Granada*, reflejaba la crítica de otro diario argentino tras sus actuaciones:

“María Galbany es incomparable. Es ella, por su voz, deliciosamente velutata en ciertos momentos, cristalina siempre, maravillosamente afinada; ella por la seriedad de su arte ajeno a falsificaciones efectistas. A la manera de la Galvany podría aplicársele aquello que decía el prestidigitador famoso: sin resortes, ni cubileteos, a brazos descubiertos, sin trampas ni cartón” (nº 12504, 1902).

Esta primera gira latinoamericana terminó en octubre de 1902 en los teatros Victoria de Valparaíso y Teatro Municipal de Santiago en Chile, donde *El Defensor de Granada* informa de su vuelta a España el 12 de diciembre de aquel mismo año (García López, 2016). Entre 1903 y 1905 María Galvany realiza una serie de conciertos en diferentes países de Europa de manera intermitente, volviendo primero a Italia, donde actúa en el Teatro Regio de Parma y en el Teatro Vittorio de Turín, pero también volviendo a actuar en España, Portugal y Rusia, principalmente en los teatros donde ya había debutado años atrás. Un acontecimiento reseñable durante estos años de gira fue la grabación para la firma Gramophone en Milán, de sus primeros discos, donde interpretó, entre otras la ópera *Rigoletto* de Verdi, cuya copia podemos encontrar en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, en Granada. A finales de 1905 comenzó una breve gira de nuevo en Sudamérica, comenzando con la representación de *Rigoletto*

en Brasil, concretamente en el Teatro Lírico de Río de Janeiro. Poco más se conoce de esta breve gira, que terminó en diciembre de ese mismo año, actuando de nuevo en Argentina, en el Teatro Politeama (García López, 2016).

1.4.6. La gran gira europea: 1905-1909

A finales del año 1905, la soprano realizó una parada en Ámsterdam para interpretar *La Traviata* y *El Barbero de Sevilla* en el Paleis voor Volksvlijt, antes de comenzar la gira rusa, tres meses de conciertos a lo largo de su geografía que empezaron en el Nuevo Conservatorio de San Petersburgo, cantando en *El Barbero de Sevilla*, *La Traviata* y *Rigoletto*, pasando por el Teatro Imperial de Moscú, el Teatro Solovzov de Kiev, Odessa y el Teatro Municipal de Khrakov. La gira rusa terminaría con la grabación de varios duetos junto a la cantante Tita Ruffo, con la compañía Gramophone. Tras la gira rusa, la cantante volvió a España, concretamente a Barcelona, donde llevó a cabo varias representaciones interpretando a *Lucia en* el Teatro del Liceo, donde también se representó *El Barbero de Sevilla* y *Don Pascual* de Donizetti, siendo la representación de este último título, de manera desinteresada por parte de la soprano (García López, 2016). Durante la estancia en Barcelona, Galvany grabó con la compañía discográfica Aria Recordings, S. L., surgiendo los discos titulados *Nuestras voces recuperadas* donde la soprano cantó el aria de la Reina de la Noche de *La flauta mágica* de Mozart, por un lado, y por otro, el disco titulado *Voces históricas españolas*, cantando “Oh, resplandor de mi alma” de *Linda* de Chamounix.

Además de los anteriormente mencionados, durante este periodo María Galvany grabó diversos discos con varias compañías discográficas, como la compañía Victor, Gramophone y Pathé (García López, 2016).

En 1908 actúa en Venecia, en el teatro *La Fenice*, donde obtiene un gran éxito, interpretando el papel de Ofelia en la ópera *Hamlet* de Ambroise Thomas (Ibèrni, 1999).



Figura 6: Grabación de "La Flauta Mágica" de Mozart con Gramophone Concert Record. Fuente: García López (2016, p. 93).

Tras su estancia en España grabando, Galvany continuó con su gira europea, haciendo una parada en París. Actuó en el Teatro Lírico Municipal de La Gaité en enero de 1909, interpretando *La Sonámbula* y *El Barbero de Sevilla*. También visitó otros teatros del país galo, como Lille. Como crónica de este debut parisino encontramos una publicación del periódico que siguió de manera incansable su carrera, *El Defensor de Granada*, haciéndose eco de sus logros en el resto de Europa:

Es una soprano ligera que atrae y seduce a los públicos con las exquisiteces de su canto, la plasticidad riente de su cuerpo y con el gracejo encantador de la hija de esta buena tierra. [...] Lisboa, los teatros de Petersburgo, Montevideo, Buenos Aires, Santiago, Valparaíso, Milán, Río de Janeiro, San Pablo, Kiev y París, han formado cada uno con su flor, la hermosa corona artística que ciñe grandes periódicos de las capitales que ha visitado.

Además, al ver los retratos de la soprano el periodista granadino en la prensa francesa, observó “cierta nostalgia en sus ojos porque tal vez añore a esta su patria chica, a la que a buen seguro envía los suspiros que escapan de su alma de artista, embelesada por los triunfos. Mirando su retrato, parece lo que parecía: la sencilla y monísima muchacha de Pinos Puente” (nº 14699, 1909, p.30).

Antes de volver a la península tras su gira francesa, María Galvany recibió una invitación muy especial, de la Casa Real Británica, y en concreto de la reina Alejandra, esposa de Eduardo VII, quien la citaba para cantar en el Palacio de Buckingham. La soprano aceptó la invitación y el concierto tuvo lugar el 24 de febrero, acompañada al piano por José Brath, según la circular que anunciaba el concierto (García López, 2016, p.97).

De regreso a la península, y tras volver a realizar varias actuaciones en Portugal, la cantante debutó en el Teatro Price de Madrid, el 10 de septiembre de 1909, interpretando *La Sonámbula*. El periódico *El País* publicó una extensa crítica de la tan esperada actuación de la Galvany, de vuelta en Madrid:

Lo que caracteriza y avalora el trabajo de María Galvani, es que une a las agilidades y mecanismos más extraordinarios de la lengua *leggera*, con facultades exuberantes de flexibilidad y extensión, el sentimiento y la expresión dramática más recomendables, de modo que, dicho de un modo gráfico, a la Galvani se le encuentra en los *kikirikis* más aterradores de la misma manera que en el andante sentido, el dramático acento, sirviendo a la situación y al personaje. Inútil es decir que anoche se apreció este doble aspecto de la eminente artista y el público. Ocioso es señalar momentos: la Galvani está siempre en escena, tanto en el dúo del primer acto, de sentidísimo andamiento, como en el doliente lamento del concertante, cuando en la frase *Ah, non credera mirarte*, descontando el rondó revolucionario, donde todas las demasías tienen su asiento, marcan distintos cambiantes de su selectísimo trabajo (nº8066, 1909).

1.4.7. Última gira en el extranjero y regreso a España

Desde finales del año 1909 hasta 1912 comenzó una nueva gira que comenzó en Alemania, donde el diario *La Correspondencia de España* (nº 18906, 1909) recogió los elogios recibidos y el gran éxito que la Galvany obtuvo en Berlín. Aquella nueva gira tuvo también paradas en teatros de Bélgica, Polonia e incluso Egipto, donde triunfó con su interpretación en *El Barbero de Sevilla* y *Lucía di Lammermoor*, representadas en El Cairo, donde surgieron varias críticas favorables que también recogió el periódico *La Correspondencia de España* en el número anterior.

Durante este periodo Galvany también actuó en varias ciudades españolas, para más adelante retomar sus conciertos en el extranjero, volviendo a Portugal, Bélgica, Grecia, Inglaterra, Rusia y hasta varias ciudades de Asia (García López, 2016).

En octubre de 1912 María Galvany viajó a Norteamérica donde se disponía a realizar una gira por varias ciudades. Sin embargo, solo encontramos publicidad o noticias de la actuación en el teatro Orpheum de Oakland, San Francisco, encontradas en el periódico *The San Francisco Call*.

Tras el año 1912 pocas son las apariciones en la prensa de la soprano, por lo que se puede intuir un parón en su actividad o al menos un descenso en la cantidad de conciertos realizados tras volver a España. Durante la temporada 1913 -1914 solo hay información que anuncia diferentes conciertos a lo largo de la Península Ibérica, actuando en el *Coliseo Dos Recreios* de Lisboa, en el Teatro Principal de Valencia y en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, donde encontramos una de las últimas críticas publicadas en la prensa sobre su interpretación en la revista *Arte Musical*, que decía de ella “estuvo a la altura de su fama, admirable como cantante y artista” (nº 33, 1916).

Podemos interpretar que es en el año 1916 cuando María Galvany decide retirarse de los escenarios, a la edad de 42 años, e instalarse en Madrid, abriendo una academia privada de canto (en la calle Zurbano 20, 1º), guiándonos por la publicidad encontrada por García López (2016).

Pese a las diferentes versiones que se encontraron sobre la muerte de la soprano nacida en Mancha Real, la oficial queda reflejada en el certificado de defunción del Registro Civil de Madrid, que indica que el día 3 de agosto del año 1927, fallece Doña María Galbán y Martínez.

El periódico *El Defensor de Granada*, que dejó constancia de su muerte, le dedica, días después, una emotiva despedida:

La eminente tiple ligera que con el pseudónimo italianizado de la Galvani recorrió de triunfo en triunfo, aclamada por todos los públicos, los grandes teatros de Europa; nuestra paisana, la gran artista y humilde hija de Pinos Puente, María Galván, ha muerto en Madrid, donde disfrutaba del bienestar que su genio incomparable le había labrado, y era el regocijo de su familia.

El fallecimiento de esta ilustre cantante de ópera ha casado en todos los círculos artísticos honda impresión, porque María Galván, con sus virtudes su modestia y su carácter bondadoso, gozaba de la estimación y del afecto, no solamente de sus admiradores, sino de los profesionales de su arte y de cuantas personas tuvieron la fortuna de conocerla.

El recuerdo de María Galván tiene también hondos raíces en *El Defensor*, pues fue este diario quien tuvo el acierto de presentir su genio, cuando la voz de la gentil muchacha solo era conocida en las tertulias familiares de Pinos Puente. Entonces *El Defensor*, comprendiendo que sus facultades y su talento artístico, bien cultivados, podrían llevar el nombre de Granada a las cumbres de la gloria,

organizó, con el concurso del inspiradísimo poeta Jurado de la Parra, un beneficio que produjo importante suma, con la que se le costearon los estudios de canto y se le facilitó su salida a la escena, donde alcanzó, al presentarse, éxito clamoroso, que no hubo de interrumpirse jamás en toda su gloriosa carrera artística.

Reciban su esposo, el distinguido abogado Don Carlos de Tejada, y su hijo, nuestro pésame más sincero por esta desgracia que aflige a los admiradores de la gran tiple española y llena de luto el arte lírico-dramático nacional (nº25157, 1927, p.23).

2. La ópera en el contexto educativo

2.1. ¿Por qué trabajar la ópera en los centros?

La formación de los jóvenes en criterio y conocimientos musicales como futuro público que disfrute acudiendo a los teatros o auditorios ha sido un objetivo común de numerosas instituciones musicales en todo el mundo. Existen innumerables proyectos llevados a cabo por orquestas, compañías de ópera o teatros que incluyen la educación de niños y adolescentes como potencial público, intérpretes o consumidores de música. Un ejemplo es el *Metropolitan Opera Guild* de Nueva York, proyecto que, entre otras cosas, involucra a los niños de diferentes colegios para crear una ópera en el su centro educativo y la lleva posteriormente al teatro. Otro ejemplo lo encontramos en la Red Europea para la Educación de Danza y Ópera, que comprende un conjunto de teatros en toda Europa que organiza conciertos didácticos para el público joven, o el proyecto de la institución australiana *Victorian Opera* llamado *VOYCE Youth Opera*, en el que forman a jóvenes de secundaria para formar parte de los coros de numerosas óperas representadas.

Estos son ejemplos de instituciones musicales, teatros o compañías con proyectos cuyo objetivo es expandir la cultura musical entre los más jóvenes, atraer a los niños y adolescentes a la ópera desde su lugar de origen, los teatros y auditorios, creando nuevas generaciones de ciudadanos que participan de las expresiones artísticas y culturales de su sociedad.

En este trabajo indagaremos en otra manera de conseguir esta meta: llevar la ópera a los centros educativos, trabajarla desde las aulas, persiguiendo el objetivo de desarrollar los elementos del currículum del segundo curso de la ESO relacionados con el tema de la ópera. Al mismo tiempo, se educa y forma en valores, respeto a los demás y a la cultura, se conocen diversas herramientas de expresión artística y emocional y se forma en los alumnos una perspectiva más amplia del contexto artístico y social de cada

época. Además, a través de la ópera, los alumnos trabajarán, de manera transversal, aspectos como Literatura, con la lectura de libretos, y el análisis y crítica de estos textos. Por otro lado, Historia y Cultura, al contextualizar las obras y las características del periodo donde se enmarcan.

Así, analizando los ejemplos de proyectos de las instituciones anteriormente citadas, la relación de la educación musical con la ópera y los contenidos pertenecientes a este tema en el currículum vigente, las razones por las cuales incluir la ópera en los centros educativos son innumerables, si nos basamos, además, en las ventajas de este tipo de educación que indican autores como Campbell (2000) donde, basándose en autores como Kodaly, enumera los beneficios de la enseñanza musical, tales como la mejora del razonamiento lógico – hipotético y matemático, el aprendizaje de idiomas, desarrollo de la inteligencia emocional, control de la atención y la concentración, razonamiento inductivo – deductivo o la mejora de habilidades físicas como la motricidad fina, la relajación o las técnicas vocales y de respiración

2.2. Proyectos sobre ópera en la Educación Secundaria

2.2.1. Proyecto LÓVA

El primer y más destacable proyecto de formación musical en Secundaria a través de la ópera en España lo encontramos en el Proyecto Lóva. Surgido en el curso académico 2007/08 en Madrid, ya ha sido aplicado en más de 500 centros de 15 Comunidades Autónomas de España. El germen de la idea lo encontramos en Gregory Pliska y Bruce Taylor (director de la Washington Nation Ópera), los cuales plantearon utilizar la ópera como vehículo de aprendizaje. La adaptación y aplicación del proyecto a nuestro país la realizó Mary Ruth McGuinn, quien afirma que “a través del proceso de crear un proyecto, los niños descubren quiénes son como estudiantes y como seres humanos en el mundo” (Olcina, 2019).

El proyecto plantea la creación de una compañía de ópera en el colegio, integrando la colaboración de múltiples materias, lo que supone un proyecto interdisciplinar que integra a gran parte de la comunidad educativa. Además, al crear una compañía, se fomenta la sensación de equipo en el aula, se les da un objetivo común, y esto genera mayor implicación en el alumnado.

La compañía debe realizar, en horario lectivo, todas las tareas que comprende la creación y representación de una ópera, tarea que ocupará todo el curso académico, y que incluye creación del logotipo de la compañía, publicidad, manualidades, maquillaje, vestuario, escenificación, iluminación, decorado, preparación del espectáculo en sí

mediante talleres de canto, actuación y danza, tanto con los profesores del centro como con profesores invitados a los talleres, profesionales de la materia.

El proyecto incluye cursos de formación para el profesorado que decida sumarse, un libreto y arreglos para la creación de la ópera, una selección de dinámicas y juegos para desarrollar en el aula y que contribuyen a la creación de equipo y a incrementar las relaciones sociales y de compañerismo entre los alumnos, materiales para el profesorado, e incluso podcast.

Así, se pretende acercar la música, y en concreto la ópera, a los centros de Educación Primaria y Secundaria. Los alumnos son los protagonistas, tienen voz y voto en las decisiones que se tomen durante el proceso, desarrollan competencias sociales, se enfrentan a una audiencia, colaboran entre sí y participan de manera activa, encontrando su lugar en el proyecto, que como producto final se llevará a cabo la representación de una ópera en un teatro, preparada e interpretada por los alumnos al final del curso académico, con la ayuda de la comunidad educativa.

2.2.2. Ópera XXI

Otra manera de incrementar el interés y acercar la ópera a niños y adolescentes es a través de aplicaciones móviles. En este caso destacan dos apps, presentadas por la Asociación de Teatros, Festivales y Temporadas Estables de Ópera, con las que se pretende el acercamiento y la difusión de este tipo de contenidos a todos los públicos, dando a conocer el apasionante mundo de la ópera a los más jóvenes, constituyendo, además, una herramienta más para el profesorado. Este proyecto ha sido llevado a cabo con la colaboración del Ministerio de Cultura del Gobierno de España y desarrollado por la editorial Dada Company, y se encuentra disponible en español, inglés, catalán, gallego y euskera (Teatro Real, 2020).

- *Play Ópera*: Esta aplicación la encontramos disponible para Tablet y móvil, tanto para iOS como Android. Incluye la presentación audiovisual, mediante interesantes ilustraciones, narración y música, de las óperas *La Flauta Mágica*, *Turandot*, *La Cerentola*, *Rigoletto* y, incluyendo zarzuela, *Luisa Fernanda*, de F. Moreno. Esta experiencia digital pretende presentar los personajes, la trama, las emociones y el drama de cada ópera a los niños, integrando elementos atrayentes de cada área artística.

- *Vamos a la Ópera*: Recomendada para escolares entre 6 y 12 años y disponible para ambas plataformas y sistemas operativos, acompaña al aprendizaje de los elementos que conforman la ópera, pues incluye una guía sobre el funcionamiento del teatro y de

todo lo que conforma una representación, géneros operísticos, cantantes, orquesta, escenografía, tramoya, etc. Todo esto bajo una presentación atractiva y animada.

2.2.3. Más que Ópera: Proyecto Educa

La asociación Más que Ópera, cuyos orígenes se encuentran en Italia, pretende acercar la ópera a la población de todas las edades. Su proyecto Más que Ópera Educa tiene como principales protagonistas a niños desde Educación Infantil a Secundaria, que son formados mediante talleres y seminarios, tanto para profesores como para el alumnado. Este proyecto, parecido al Proyecto LÓVA en cuanto a preparación de una obra, de vestuario, implicando a la comunidad educativa y asistiendo a talleres impartidos por cantantes líricos, tiene como principal diferencia el producto final. En este caso, tras la preparación de los arreglos ayudados con el material que facilita la asociación, los niños asistirán a la representación de la obra preparada al teatro, donde se llevará a cabo la interpretación, con la intervención tanto de cantantes profesionales, que actuarán como solistas, como de los propios niños a modo coral, acompañados de una orquesta real.

Así, además de dedicar el curso a la preparación del espectáculo, trabajando en equipo y desarrollando competencias tanto sociales como propias de la especialidad de Música, vivirán la experiencia de la ópera en directo, acompañados de verdaderos profesionales de la escena (Más que Ópera, 2021).

La inscripción incluye la formación del profesorado, talleres con cantantes líricos para alumnado y profesorado, arreglos corales y resto del material audiovisual para la preparación del espectáculo y la entrada al teatro de los alumnos. En las ediciones recientes se han interpretado óperas como *Carmen*, *La Traviata*, *La Flauta Mágica* y *L'Elisir d'amore* entre otras.

2.2.4. L'opéra à l'école

Este proyecto es llevado a cabo por diversos colegios e institutos en Francia y con la colaboración de la compañía lírica francesa *Artiflexprod*. La financiación se consigue a través de la plataforma de colaboración ciudadana *Trousse à projets* (Estuche de Proyectos), donde, por medio de donaciones a través de Internet, los centros adscritos a este proyecto recaudan los fondos necesarios para llevar a cabo esta idea.

Los principales objetivos que se persiguen en este proyecto son la sensibilización ante el fenómeno operístico, el descubrimiento, memorización y aprendizaje del léxico propio de la ópera, la aproximación a las obras, historias y contexto de cada ópera, el

conocimiento de los personajes y sus características, la relación con la historia del arte en general, y, además, el trabajo interdisciplinar, incluyendo las materias de música, artes plásticas o literatura (Trousseaprojects, 2020).

L'opéra à l'école parte de un planteamiento similar a los proyectos anteriores, desarrollado durante los meses de febrero a junio en horas lectivas, uniendo tanto el proyecto escolar como la posterior representación en un teatro, en este caso, acompañados por una compañía profesional de ópera. A través de talleres de educación vocal, preparación de arreglos y coro, los alumnos trabajan una ópera y al mismo tiempo desarrollan habilidades sociales y sensibilidad artística.

2.2.5. EducOpera

Incluido dentro del programa Erasmus + desde el año 2017, combina la colaboración tanto de una orquesta y compañía lírica como de un centro de enseñanza. Desarrollado por la Orquesta de Massy en Francia en 2018 a modo de proyecto piloto, promueve la creación de una metodología destinada a enseñar, tanto a alumnos de conservatorio como a Enseñanza Primaria y Secundaria. Aprenderán la utilidad de la ópera en el trabajo tanto de adquisición de habilidades sociales como de conocimientos musicales, a través de visitas a la ópera, talleres con cantantes líricos profesionales y músicos de la orquesta, clases de coro, etc. (France Music, 2018).

Este proyecto busca, a través de la educación musical, desarrollar en el alumno su capacidad cognitiva, emocional, física y social, dotándolos de otro recurso expresivo más.

Durante los meses del curso académico, los alumnos y profesores formarán parte de ensayos, talleres y preparación de una ópera, interviniendo en aspectos como el vestuario, maquillaje, preparación de la escenografía y escenario, e interpretando fragmentos corales, que finalmente representarán en una actuación, junto a la orquesta y compañía de ópera a final de curso (EducOpera, 2017).

Este proyecto, de origen francés, también ha sido puesto en práctica por parte de instituciones en España, como es el caso de la Ópera de Cámara de Navarra en colaboración con cinco centros educativos, donde se montaron, de manera colaborativa con el alumnado, obras como *Bastian y Bastiana* de Mozart o *Dido y Eneas* de Purcell, con excelentes resultados.

2.2.6. Ópera en la escuela

Además del proyecto anterior, la Ópera de Cámara de Navarra lleva desarrollando desde el año 2012 un proyecto propio llamado Ópera en la escuela. Esta iniciativa se sustenta bajo tres pilares fundamentales: una guía didáctica para que el profesorado de Primaria y Secundaria la aplique en el aula y prepare adecuadamente con el alumnado la visita a la ópera, el segundo sería la propia visita a la ópera, pudiendo disfrutar de una experiencia más enriquecedora tras conocer aspectos de la obra anteriormente trabajados, y, por último, la asistencia a talleres en el propio centro escolar, existiendo un tipo de taller específico en función de la obra que vayan a presenciar. El material didáctico incluye arreglos instrumentales y de voz, audiciones y actividades interactivas (Ópera Navarra, 2021).

PROYECCIÓN DIDÁCTICA

1. Introducción y justificación

En esta Unidad Didáctica, titulada Ópera Prima, se plantea el estudio de la ópera como contenido perteneciente al currículum de 2º de ESO, desarrollada en el tercer trimestre del curso, momento en el cual los alumnos ya han trabajado periodos históricos y artísticos anteriores y diferentes estilos, por lo que podrán comprender e interiorizar mejor los conceptos propios del género operístico.

Además, proponemos un acercamiento a la figura de la soprano María Galvany (1875 - 1927), por dos motivos fundamentales:

- 1) Por un lado, se trabajará el género operístico planteado en esta Unidad a través de las mujeres, destacando, en este caso, a una célebre y virtuosa intérprete, lo que ayuda a ampliar la visión en el alumnado sobre la presencia de mujeres en el arte a lo largo de la historia, cambiando su perspectiva y ayudando a desarrollar una actitud crítica y reflexiva sobre las diferencias de género a lo largo del tiempo y en nuestros días. Además, puede constituir un ejemplo o inspiración para los alumnos y alumnas, pues superó ciertas barreras sociales y roles que en aquel momento le impuso la sociedad, formando parte de las altas esferas artísticas e intelectuales de la época, ámbito reservado al género masculino.
- 2) Por otro lado, la recuperación de intérpretes, compositores, obras o algún otro elemento artístico con origen en nuestra comunidad y, concretamente, en la provincia de Jaén, contribuye al enriquecimiento de nuestra cultura y un

acercamiento al alumnado al patrimonio cultural andaluz, elemento que, al mismo tiempo, aparece como objetivo en la legislación andaluza, dentro de los objetivos que añadía el Decreto 111/2016, en torno a conocer y apreciar los elementos específicos de la historia y cultura andaluza.

Así, acercaremos los elementos propios de la ópera a través de los grandes papeles interpretados por María Galvany a lo largo de su carrera. Cada sesión representará uno de sus papeles en las diferentes óperas y, al mismo tiempo, nos pondremos en la piel de un crítico musical, personaje de gran importancia en este periodo, realizando una crítica y posteriormente llevando a cabo el proyecto de grabar un podcast.

2. Contextualización

El centro educativo elegido para llevar a cabo esta Unidad Didáctica está situado en el centro y casco antiguo de Jaén, ciudad de unos 115.000 habitantes. Se trata de un Centro Concertado de carácter religioso, cuya oferta educativa comprende desde Educación Infantil, Primaria hasta Secundaria, sin incluir Bachillerato.

Los alumnos que estudian en este centro provienen de familias trabajadoras con un nivel socioeconómico medio, con un nivel de estudios de los padres medio o superior, y, de manera general, el alumnado de este centro es católico. El edificio es compartido por el alumnado de los cursos que ofrece el centro, dividido en diversas alas. Igualmente, el centro consta de diferentes patios y terrazas situadas en varias plantas, que son utilizadas como zonas de recreo para los alumnos. Cada patio o terraza está destinada al uso de un solo curso, favoreciendo el distanciamiento social entre los diferentes grupos.

Respecto al equipamiento tecnológico, cada aula cuenta con un equipo, de sobremesa o portátil, que utiliza el profesor, un proyector y un sistema de altavoces. Además, cuentan con un conjunto de ordenadores portátiles que pueden utilizar, que van rotando entre diferentes clases, para que todos los alumnos puedan hacer uso de ellos en clase cuando el profesor lo solicite previamente. En este centro, asimismo, está permitido el uso de dispositivos móviles en ciertos momentos de la clase, siempre y cuando sea a petición expresa del profesor, como herramienta de trabajo en el aula. El Colegio cuenta, además, con un modesto equipo de micrófonos inalámbricos y altavoces, que los profesores pueden utilizar ocasionalmente para presentaciones o eventos dentro del centro.

En el centro se llevan a cabo celebraciones, proyectos y actividades altamente ligados a las festividades católicas y actos vinculados a la Institución Teresiana, en los cuales se implica no solo al alumnado sino también a las familias y al profesorado.

También se realizan proyectos benéficos y misiones católicas en diferentes países y de intercambio de alumnado con el proyecto europeo Erasmus +.

3. Aspectos psicológicos y pedagógicos

Esta Unidad Didáctica está dirigida a los alumnos del 1º ciclo de Educación Secundaria Obligatoria, concretamente el curso de 2º, formado por alumnado cuya edad está comprendida entre 13 y 14 años. La clase de 2º de ESO en el centro elegido está formada por un grupo de 25 alumnos, de los cuales hay dos con ACI no significativa, por lo que no será necesario adaptar los contenidos, pero siempre se tendrá en cuenta los diferentes ritmos de aprendizaje. En el aula también hay un alumno con Altas Capacidades en la asignatura de Música, debido a que se encuentra cursando estudios musicales en el Conservatorio Profesional (violín).

En este curso, el alumnado se encuentra en plena adolescencia, experimentando una serie de cambios que afectan a sus características cognitivas, físicas y psicológicas. Se encuentran en plena búsqueda de su identidad, dando especial importancia a su entorno social y afectivo. En este estado, la conciencia social está más desarrollada y pueden trabajarse aspectos como la igualdad de género desde un punto de vista más completo. Por otro lado, la capacidad de escucha activa, interpretación, investigación y uso de las NNTT es más avanzada, por lo que la complejidad de los contenidos a trabajar puede ser mayor y enriquecer su formación.

Si consultamos el orden de las etapas evolutivas establecidas por Jean Piaget, encontramos que los adolescentes con esta edad se encuentran en la etapa de *operaciones formales*, lo que implica que en este momento de su evolución son capaces de llevar a cabo un razonamiento de carácter hipotético-deductivo y operaciones de introspección más complejas.

Por otro lado, según Kohlberg, célebre psicólogo que estableció su teoría acerca del desarrollo del juicio moral, el alumnado de esta edad se encuentra en una etapa llamada *postconvencional*, cuya principal diferencia con la anterior consiste en la aceptación de los principios morales de la sociedad que lo rodea, interiorizando estas normas y principios, analizándolos de manera consciente, lo cual no ocurría en etapas evolutivas anteriores, donde su conducta estaba regida por la obediencia a las normas paternas, el conductismo o la necesidad de aprobación (Hers *et al.*, 2002).

4. Vinculación con el currículum

La Unidad Didáctica presentada en este Trabajo de Fin de Máster tiene como base y marco legal la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, de mejora de la calidad educativa (LOMCE), desarrollada a nivel nacional a través del Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la ESO y Bachillerato.

A nivel autonómico, la Junta de Andalucía, a través de la Consejería de Educación y Ciencia, desarrolla, bajo el marco de la legislación nacional, el Decreto 111/2016 del 14 de junio, por el que se establece la ordenación y el currículo de la Educación Secundaria en Andalucía, y, debido a que esta Unidad Didáctica está destinada al curso de 2º de la ESO, también la sustentamos bajo la Orden del 14 de julio de 2016, por la que se desarrolla el currículo correspondiente a la ESO en Andalucía, se regulan determinados aspectos de la atención a la diversidad y se establece la ordenación de la evaluación del proceso de aprendizaje del alumnado.

5. Elementos curriculares básicos

5.1. Objetivos

A continuación, se presentan los Objetivos didácticos propios de esta Unidad Didáctica, dispuestos en relación con los Objetivos de Materia reflejados en la Orden del 14 de julio de 2016, con los Objetivos de Etapa, presentes en el Real Decreto 1105/2014, y finalmente con los Objetivos de Etapa en Andalucía, añadidos en el Decreto 111/2016.

Objetivos didácticos	Objetivos de Materia (Orden 14 julio 2016)	Objetivos de Etapa (R.D 1105/2014)	Objetivos de Etapa (Decreto 111/2016)
Conocer el género operístico y sus principales características y contexto	3, 4, 8, 9	G, J, L	
Analizar la temática de diferentes libretos de ópera y reflexionar sobre su	11, 12, 13	C, D, G, J, L	

relación con el contexto social de la época y el papel de la mujer en estos			
Interpretar arreglos corales de fragmentos de melodías operísticas y reconocer obras mediante la escucha	1, 2, 3, 5, 7	B, F, G, J, L	
Apreciar la figura de María Galvany como intérprete representativa en nuestra región	3, 4, 5, 9, 13	C, J, L	B
Obtener y seleccionar información utilizando Nuevas Tecnologías, transmitirla de manera coherente y colaborando con los compañeros	5, 6, 9, 12	B, D, E, F, G, H, J, L	

Tabla 1: Relación objetivos didácticos con los de materia y de etapa. Elaboración propia.

5.2. Contenidos

Los contenidos de la asignatura de Música correspondientes a 2º de ESO vienen divididos en cuatro bloques, Interpretación y creación, Escucha, Contextos musicales y culturales y Música y tecnología. Por ello, hemos dividido los contenidos propios de esta Unidad Didáctica en función de su pertenencia a estos diferentes bloques.

Bloque 1: Interpretación y creación	- Acercamiento a la técnica vocal para interpretar fragmentos corales. - Creación de contenido y grabación de un podcast de manera colaborativa.
Bloque 2: Escucha	- Escucha y apreciación de fragmentos operísticos representativos del género. - Audición activa y comparativa entre diferentes versiones de una misma aria.
Bloque 3: Contextos musicales y culturales	- La ópera y su contexto. Obras más representativas. - Argumentos y libretos de óperas y su contexto social. La crítica musical.

Bloque 4: Música y tecnología	- Uso de las NNTT para investigar, elaborar e interpretar información de manera coherente y colaborativa.
--------------------------------------	---

Tabla 2: Contenidos de la UD. Elaboración propia.

5.3. Competencias

A continuación, se proponen las competencias que se desarrollarán a lo largo de la realización de esta Unidad Didáctica, es decir, los aprendizajes útiles, aplicación práctica de capacidades, conocimientos, destrezas, etc.

- a) Comunicación lingüística (CL): Trabajarán el lenguaje a través de las diferentes actividades propuestas en la Unidad Didáctica, como son la lectura de libretos operísticos y críticas, y la realización de un pequeño trabajo de investigación que culminará con la creación de un podcast.
- c) Competencia digital (CD): Desarrollaremos esta competencia a través del contacto continuo con material audiovisual, la utilización de Nuevas Tecnologías para realizar una pequeña investigación y finalmente trabajaremos con instrumentos de grabación y apps para la creación de un podcast.
- e) Competencias sociales y cívicas (CSC): A lo largo de la Unidad se trabajará esta competencia de manera transversal en la mayoría de las actividades llevadas a cabo, desde el momento de interpretación de un arreglo coral (trabajo en grupo), la realización de debates y puestas en común en el aula, hasta la realización del trabajo final de investigación y grabación de un podcast, lo cual se plantea como trabajo colaborativo.
- f) Sentido de iniciativa y espíritu emprendedor (SIEE): A través de las actividades y el proyecto de grabación del podcast los alumnos podrán desarrollar sus propias ideas e incrementar su autoestima.
- g) Conciencia y expresiones culturales (CEC): Esta competencia se desarrollará a lo largo de toda la Unidad, a medida que se trabajen los aspectos relacionados con la ópera y sus características.

5.4. Metodología

La metodología que se empleará se basará en la Teoría del Aprendizaje Significativo de Ausubel, según el cual, el nuevo contenido que se presente al alumno debe estar siempre relacionado con conocimientos y habilidades ya adquiridas, de

manera que la nueva información se acomode de forma correcta, relacionada con la que ya cuentan en su estructura cognitiva. En el caso de esta Unidad basada en la ópera situada en el tercer trimestre del curso, los alumnos de 2º de ESO ya cuentan con conocimientos básicos de Historia de la Música y de Lenguaje Musical, lo que les permitirá interiorizar los contenidos y trabajar los arreglos sin gran dificultad.

Por otro lado, en el momento de la interpretación vocal planteada en esta Unidad, partiremos del Método de Willems, que propone la práctica vocal como recurso para la consecución de una mayor comprensión musical, de las formas, las melodías, las frases y las notas. “Cuanto más clara tenga el alumno la música en su interior más fácil le resultará reproducirla y más efectivo será el camino hasta llegar a una interpretación comprendida, personal, sensible y fidedigna” (Mier Pérez, 2012, p. 3).

Así, durante esta práctica se seguirá el orden establecido por Willems, el cual se desarrolla a través de los siguientes pasos:

1. Audición. Aprovechamos el momento en el que mayor es su nivel de concentración, en el inicio de la clase, cuando suelen estar más perceptivos y atentos para plantear la escucha activa del arreglo que vamos a interpretar, ayudando así a su interiorización.
2. En un segundo momento se trabajará el ritmo, desarrollando así la atención y concentración. Si es posible, acompañados de movimientos que les permitan interiorizar de manera más eficiente la rítmica del arreglo planteado.
3. En tercer lugar pasaremos al canto, la interpretación del arreglo, haciendo hincapié en la melodía y su interiorización.
4. Por último, integraremos el movimiento, en este caso, a modo de percusión corporal, con el fragmento que vamos a interpretar.

Para presentar parte de los contenidos recogidos en esta Unidad, en ocasiones se utilizará el Método Expositivo, a través del cual el docente propondrá a los alumnos, de forma lógica, secuencial y motivadora, ciertos elementos a trabajar durante la Unidad. No obstante, este método también será participativo, pues los alumnos deberán participar en los momentos de debate, reflexión y análisis que se planteen, además de poder presentar dudas o ideas a lo largo de los breves momentos de explicación por parte del profesor.

Sin embargo, la metodología que más se utilizará durante esta Unidad Didáctica será la Metodología de Aprendizaje Invertido: *Flipped Classroom*, en la cual se plantea la participación activa del alumno a lo largo de su proceso de aprendizaje, desarrollando las habilidades de aprender a aprender, analizar y sintetizar la información de manera crítica, y poder expresarla de manera coherente y organizada. Asimismo, la tecnología se convierte en un elemento fundamental en este nuevo modelo de *Flipped Learning*

(Calvillo et al., 2016). Por supuesto, siguiendo una guía y directrices previas propuestas por parte del profesor. Así, se plantea esta estrategia dentro de un proyecto de colaboración y cooperación entre todos los alumnos, lo que contribuye a que, además de la asimilación de conceptos y habilidades, el alumnado trabaje en grupo, desarrolle aspectos como el respeto por sus iguales, la empatía, el autoconcepto y la capacidad de expresar sus ideas.

Esta metodología de *Flipped Classroom* se planteará, en este caso, a través del uso de las Nuevas Tecnologías, guiando al alumno en todo momento durante su utilización, creando grupos de trabajo heterogéneos donde deberán realizar investigaciones sobre diferentes aspectos de la ópera, y posteriormente sintetizar y ordenar esa información para expresarla a través de la grabación de un podcast. Así, serán ellos los protagonistas de su propia formación, y a la vez, se formarán a través de la escucha de los podcasts de los compañeros, adquiriendo el papel de profesores durante este proyecto.

Por supuesto, toda la metodología utilizada a lo largo de esta Unidad Didáctica es de carácter abierto y flexible, sujeta a cambios en función de las necesidades y ritmos de aprendizaje del alumnado. Podrá ser modificada en el caso de existir alumnos que presenten dificultades en el proceso de aprendizaje, pudiendo, también elaborar nuevo material, tanto de repaso y apoyo como de ampliación, para alumnado con altas capacidades.

5.4.1. Temporalización y secuenciación

Esta Unidad Didáctica comenzará la penúltima del mes de abril, en el tercer trimestre del curso. Estará formada por diez sesiones, de una duración de 60 minutos cada una. En cada sesión se trabajarán diferentes ámbitos dentro de la Unidad de la ópera, abordándolo desde diferentes perspectivas, actividades y métodos. El hilo conductor de estas 10 Unidades serán los principales papeles y óperas que llevaron a María Galvany a la fama durante su trayectoria profesional. Así, en cada Unidad se incide en una obra o papel diferente de su repertorio. Hacia la mitad del desarrollo de la Unidad Didáctica se planteará, además, el proyecto *Divos del Podcast*, cuya preparación y posterior realización ocupará las últimas sesiones de esta Unidad.

Estas sesiones y su orden están sujetas a cambios en función del ritmo de aprendizaje de los alumnos y al desarrollo del proyecto final, resolviendo posibles dudas o problemas técnicos que pudiesen surgir durante el proceso de grabación.

Abril

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19 Sesión 1	20	21	22 Sesión 2	23	24
25	26 Sesión 3	27	28	29 Sesión 4	30	

Tabla 3: Calendario de las sesiones UD previstas para el mes de abril

Mayo

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
						1
2	3 Sesión 5	4	5	6 Sesión 6	7	8
9	10 Sesión 7	11	12	13 Sesión 8	14	15
16	17	18	19	20	21	22

	Sesión 9			Sesión 10		
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

Tabla 4: Calendario de las sesiones de UD previstas para el mes de mayo

5.4.2. Desarrollo de actividades

Sesión 1: Diseccionando *La Traviata*

1. Brindemos. Actividad de Motivación (15 min.) Escucha del dúo *Libiamo ne'lieti calici* (Brindisi) de la ópera *La Traviata* de Verdi. Tras la escucha activa de este fragmento, los alumnos deberán reflexionar sobre lo escuchado, el carácter de la música, el tipo de personajes que pueden aparecer en esta escena, o el contexto que la rodea. Se realizará una puesta en común o tormenta de ideas que reflejen sus impresiones tras esta primera escucha.

2. ¡A escena! (25 min.): A continuación, realizaremos una pequeña representación, eligiendo a varios alumnos para leer en voz alta la parte de cada uno de los personajes de un fragmento de la Escena II del primer acto de *La Traviata*. Los personajes serán: Gastón, Violetta, Flora, El Marqués, Alfredo y Todos. (Ver libreto traducido de la escena en Anexo 7.1.).

Tras llevar a cabo esta interpretación, los alumnos expresarán sus impresiones tras la representación de la escena en cuanto a temas tratados y carácter de los personajes, y a continuación, la profesora hablará sobre el argumento de esta ópera, de manera general.

Finalmente, dedicaremos unos minutos a reflexionar y debatir sobre la relación de este tipo de temas con los utilizados en la música, literatura, cine o televisión. *La Traviata*, basada en *La dama de las camelias* del autor Alexandre Dumas, trata cuestiones como el amor, en el papel de un personaje trágico femenino, el hedonismo, la utilización de alcohol y fiestas para evadirse de los problemas, la enfermedad y la muerte, elementos tan presentes en obras literarias y cinematográficas actuales.

A continuación, se utilizarán 20 minutos para comenzar la explicación de la ópera y sus principales características, de forma breve por parte de la profesora, acompañada de ejemplos audiovisuales.

Sesión 2: Reescribiendo *Carmen*

Para comenzar esta sesión, nos meteremos de lleno en el bloque de Interpretación y Creación:

1. Cantamos (25 min.): Interpretación del arreglo vocal de “El Toreador” de la ópera *Carmen* de Bizet (ver Anexo 7.2.), proponiendo el siguiente orden para conseguir un mejor resultado final: comenzaremos con una escucha del fragmento operístico, utilizando como guía de escucha el propio arreglo. En segundo momento trabajaremos el ritmo de la partitura, utilizando la sílaba “Ta” y, si es posible, lo acompañaremos con percusión corporal simple, para ayudarnos a interiorizar la rítmica de este fragmento. En tercer lugar, trabajaremos la melodía, primero a una velocidad lenta, hasta que se interiorice. Finalmente, llevaremos a cabo la interpretación vocal del arreglo uniendo tanto ritmo como melodía, integrando, además, la percusión corporal.

En el caso de existir alumnado con dificultad para llevar a cabo la interpretación de ciertas notas, o presenta problemas con la tesitura, se podrá llevar a cabo la interpretación del arreglo con la flauta, pues la complejidad de este fragmento es adecuada al nivel del curso en el que se encuentran.

2. Somos letristas (20 minutos): Dedicaremos este momento de la sesión a hablar sobre el argumento de la ópera *Carmen*, que la profesora expondrá a los alumnos de manera breve, para, a continuación, proponer a los alumnos que escriban una letra propia para el arreglo, inspirados en la historia del libreto de Carmen y añadiendo un toque personal. Mi versión de la letra se encuentra en el Anexo 7.3.

Los últimos 15 minutos de la sesión escucharemos las propuestas de letras que han escrito los alumnos para el arreglo, escogiendo una de ellas, que será compartida con el resto de la clase y leída en casa para ser cantada en sesiones posteriores.

Sesión 3: Una ópera, dos reinas.

Comenzamos la sesión dedicando 20 minutos a presentar la figura de María Galvany, soprano nacida en Mancha Real. Hablaremos de sus principales papeles en ópera y los grandes teatros donde actuó.

1. Encuentra las diferencias (15 min.): Audición crítica y comparativa entre dos grabaciones de la misma aria: “Der Hölle Rache in meinem Herzen”, más conocida como el “aria de la Reina de la Noche” de la ópera *La flauta mágica* de Mozart. La primera versión será la grabada en 1906 por María Galvany, y la segunda será la famosa interpretación de Diana Damrau, mucho más actual. En el ejercicio de comparación pondremos en común aspectos como la diferencia de velocidad de ambas interpretaciones, el vibrato de cada cantante o el carácter de cada versión.

2. Dedicaremos 15 minutos a continuar con la explicación sobre la ópera, centrándonos esta vez en intérpretes representativos: María Callas, Luciano Pavarotti, José Carreras o Monserrat Caballé.

3. Visitando Cármenes (10 minutos): Para finalizar, utilizaremos los últimos 10 minutos para recordar e interpretar el arreglo de *El Toreador* de la ópera *Carmen* de Bizet, con la letra elegida en la sesión anterior, y que los alumnos tuvieron que trabajar ligeramente en casa.

Sesión 4: Somos críticos

1. La sesión comenzará con 15 minutos dedicados a explicar en qué consiste la crítica musical y sus elementos, acercando este concepto al alumnado y resolviendo dudas que puedan surgir.

2. ¿Qué es la crítica? (20 min): A continuación, se presentará al alumnado una crítica de la actuación de María Galvany en Buenos Aires, publicada en julio del año 1902 en la revista especializada *Caras y caretas* (ver Anexo 7.4.). Tras su lectura, comenzaremos una tormenta de ideas donde indicarán sus impresiones en cuanto al lenguaje utilizado, los valores que resaltan en la cantante y las características del ideal estético de la época. A continuación, debatiremos sobre las semejanzas y diferencias de estos ideales estéticos, ideológicos o musicales a principios del siglo XX, en comparación con los existentes hoy en día.

3. CriticÓpera. Actividad (25 min.): Para finalizar, el alumnado se pondrá en la piel de un crítico musical. Con la ayuda de sus dispositivos móviles, deberán seleccionar un fragmento de ópera o zarzuela a su elección, y a continuación redactar una breve reseña que incluya los elementos que forman parte de una crítica musical, explicados al inicio de la clase y repasados durante la lectura de la crítica a Galvany. Tras hacerla, podrán ponerla en común con el resto de la clase.

Sesión 5: Operamos con zarzuela

1. Aires nacionales. (10 min.): Comenzamos la sesión con el bloque de Escucha, con dos audiciones: la primera de ellas será la grabación de María Galvany en 1907 del aria “Al pensar” del segundo acto de la zarzuela *Las hijas de Zebedeo* de Ruperto Chapí. La segunda será un fragmento de la zarzuela *La verbena de la Paloma* de Tomás Bretón. Tras estas audiciones activas, se pondrán en común las impresiones, ideas u opiniones del alumnado que estos fragmentos les hayan inspirado.

2. Tema (15 min): Así, pasaremos a introducir brevemente el tema de la Zarzuela y sus principales características, contexto y compositores.

3. Machismo y música (35 min): Continuando con el tema de la música en España a principios del siglo XIX se presentará a los alumnos un artículo escrito por el compositor Joaquín Turina, publicado en 1914 en la *Revista Musical Hispano – Americana*, llamado *Feminismo y Música* (ver Anexo 7.5.), donde expresa su opinión sobre las intérpretes y compositoras de la época.

Tras proceder a su lectura en la clase, de manera colaborativa en voz alta, pasaremos a abrir un debate sobre las opiniones ahí expresadas, el paternalismo en las primeras líneas y la amplia crítica en relación con la participación de las mujeres en el mundo de la música, ridiculizando a instrumentistas y compositoras.

Sesión 6: Locura con Lucía

1. Lucía en el Teatro. Actividad de motivación (20 min): Visualización del vídeo del *youtuber* de divulgación musical Jaime Altozano, *Me cuelo en la ópera*, donde, por un lado, nos introduce en el Teatro Real y sus secretos, y, por otro lado, aborda el argumento de la ópera *Lucía di Lammermoor*. Resaltaremos, además, que el papel de Lucía es uno de los que llevó a María Galvany a adquirir su fama internacional durante su trayectoria profesional, pues el papel de soprano en esta ópera contribuye a la expresión y muestra de gran virtuosismo por parte de la cantante que la interprete.

Esta visualización nos servirá de introducción a presentar el proyecto que nos ocupará las últimas sesiones de la unidad. Se planteará el viaje a visitar el Teatro Real de Madrid en el mes de junio, a presenciar la obra *La flauta mágica* de Mozart.

2. ¿Vamos al teatro? (15 min): Para preparar esta visita al teatro, y poder disfrutar de la experiencia de la ópera en su totalidad, llevaremos a cabo el proyecto *Divos del Podcast* (ver Anexo 7.6.), donde el alumnado, por grupos, investigará a lo largo de las sesiones en clase, con la ayuda y recursos de la profesora, sobre diferentes temas: *La flauta mágica*, W. A. Mozart, la ópera y su contexto, el Clasicismo Musical y el Teatro Real de Madrid. Una vez realizada la investigación por grupos, de estos temas, llevaremos a cabo la redacción y grabación de diferentes podcasts, de 15 minutos de duración cada uno, sobre el tema asignado a cada grupo. Utilizaremos para ello el material tecnológico del Colegio, como son los micrófonos y dispositivos de grabación que posee el centro, y los equipos portátiles para realizar las investigaciones en clase. Se informará al alumnado de que esta redacción y posterior grabación del podcast será, además, un instrumento de evaluación de la Unidad Didáctica para la profesora.

3. ¿Qué es un podcast? (20 min): Breve explicación de la plataforma y app Ivoox, que será la utilizada para subir nuestros podcasts al finalizar el proyecto y el formato y duración de estos. Resolución de posibles dudas sobre el proyecto, recordando la importancia del trabajo en equipo y la colaboración, cooperación y coordinación entre

todos los pertenecientes a cada grupo. Seguidamente, se procederá a la división del alumnado en grupos de trabajo, asignando a cada grupo o equipo uno de los objetos de estudio planteados anteriormente. La clase está formada por 25 alumnos, por lo que serán divididos en 5 grupos heterogéneos de 5 cada uno.

4. Nos relajamos. (5 min): Dedicaremos los 5 últimos minutos de clase a llevar a cabo ejercicios de respiración y relajación, propios de la técnica vocal. Para los ejercicios de respiración utilizaremos dos prácticas propuestas en el Método *Breathing gym*. (Pilafian y Sheridan, 2002).

7. Sesión: Investigamos a ritmo de Mozart

1. Entramos en la radio (15 min): Escuchamos un fragmento del podcast *El Barbero de Sevilla*, del programa *Operando* de Radio Nacional de España, de Pepa Fernández y Ramón Gener, como ejemplo de lo que buscamos con el proyecto *Divos del Podcast*.

2. Manos a la obra (45 min.): Dedicaremos el resto de la sesión a la resolución de posibles dudas y puesta en marcha del proyecto, comenzando con la investigación sobre los diferentes elementos planteados para los podcasts. Utilizarán los equipos informáticos portátiles del centro para indagar sobre los diferentes temas, utilizando los recursos digitales (blogs, páginas oficiales, webs especializadas, libros electrónicos, etc.) proporcionados previamente por la profesora a cada grupo, y a través de los cuales podrán adquirir la información necesaria, para posteriormente sintetizarla en un guion, que finalmente interpretarán en la grabación del podcast.

La profesora actuará de guía, resolviendo dudas durante el proceso de investigación y posterior creación por parte del alumnado, siendo ellos los auténticos protagonistas de este proyecto.

8. Sesión: Divos del Podcast

Repaso (20 min.): Comenzaremos la sesión con un pequeño repaso, por parte de la profesora, de los contenidos tratados a lo largo de la Unidad sobre la Ópera, a modo de preparación y resolución de dudas previo al Kahoot que se realizará en la última sesión de la Unidad (ver Anexo 7.7.), que tendrá un cierto porcentaje de peso en la evaluación, junto al proyecto *Divos del Podcast*.

Seguidamente, el resto de la sesión se continuará trabajando en el proyecto de investigación y creación de los podcasts, asegurándonos de que la mayoría de los grupos están ya en el último paso del proyecto, la redacción del guion del podcast, y ayudando, en el caso de que hubiese algún grupo rezagado, a continuar y terminar con su investigación sobre el tema asignado.

Posteriormente, se procederá a la revisión por parte de la profesora de los guiones que cada grupo ha redactado, asegurándonos de que todos los alumnos de cada grupo participan en su preparación y posterior exposición.

9. Sesión: 3, 2, 1...ON AIR!

En esta sesión comenzamos las grabaciones de los podcasts, realizando una instalación en el aula a semejanza de un estudio de radio: Colocaremos las sillas de los “tertulianos” alrededor de dos mesas al principio de la clase, y prepararemos el material tecnológico, colocando los micrófonos del centro en las mesas y conectándolos al equipo portátil de la profesora, que utilizará un programa de grabación para registrarlo.

Esta grabación durará dos sesiones, pues al ser 5 grupos que deben grabar un podcast de 15 minutos, no dará tiempo a realizarlo en una sola sesión, contando, además, con las tomas falsas, errores o problemas técnicos que pudieran acontecer.

Comenzará uno de los grupos que ya tenga terminado y revisado el guion. Se realizarán, igualmente, varias fotografías del proceso para colgarlas posteriormente, junto a los podcasts, en la página oficial del Colegio y en sus redes sociales. El Colegio cuenta con el permiso para el uso de la imagen de los alumnos en estas cuentas oficiales, a modo de promoción de las actividades que allí se realizan.

El resto del alumnado actuará de público, y al final de cada grabación podrá plantear preguntas a los “tertulianos” de cada grupo. De esta manera, el resto de la clase se formará sobre los diferentes temas asignados a los demás equipos, lo que contribuirá a su preparación para la asistencia a la representación en el Teatro Real.

10. Sesión: Compartimos nuestra creación.

En esta última sesión de la Unidad Didáctica, dedicaremos entre 20 y 30 minutos a grabar los podcasts de los grupos que no lo pudieron llevar a cabo en la sesión anterior, realizando el mismo procedimiento: Instalación de mesas y sillas a modo de estudio de radio y preparación del material de grabación. El resto de los alumnos actuará de público y podrá realizar preguntas al final de la exposición del equipo de “tertulianos”. También se captarán fotografías del proceso, al igual que en la sesión anterior.

¡Compartimos! (15 min.): A continuación, una vez grabado todo el material, procederemos a su divulgación. A través del equipo portátil de la profesora, y utilizando el proyector para que todo el alumnado sea partícipe del proceso, crearemos el perfil de “2º ESO” con el nombre del Centro en la plataforma Ivoox, y a continuación, con ayuda del alumnado, colgaremos los podcasts, creando, un pequeño párrafo descriptivo del contenido, que redactaremos a través de una tormenta de ideas en clase. Seguidamente, compartiremos este contenido en la página oficial del centro y en las

diferentes cuentas en redes sociales de las que dispone el Colegio, animando al alumnado a compartirlas también en sus cuentas personales si lo desea.

Kahoot. (15 min.): Para finalizar la sesión, llevaremos a cabo el ejercicio de Kahoot (véase Anexo 7.7.), sobre el cual se realizó un repaso en sesiones anteriores, y que se centra en los contenidos trabajados sobre Ópera a lo largo de las sesiones de esta Unidad, que servirá, junto al proyecto *Divos del Podcast*, como instrumento de evaluación.

5.4.3. Atención a la diversidad

Esta Unidad Didáctica está sujeta a modificaciones y flexibilidad en cuanto a metodología y actividades, en función del ritmo de aprendizaje del grupo en general, el nivel previo en la asignatura y también en función de las capacidades y necesidades individuales de cada alumno.

Al no existir en este grupo de alumnos ningún caso de necesidad de Adaptación Curricular Significativa, se proponen Adaptaciones No Significativas para conseguir que todos los alumnos, independientemente de su ritmo de aprendizaje a lo largo de la Unidad, adquiera las competencias y conocimientos esperados al final de esta.

La primera adaptación consistirá en modificar la actividad incluida dentro de la Unidad 2: “Reescribiendo Carmen”, en la cual se interpreta un arreglo para canto de dicha ópera. Se planteará la opción de ser interpretada con la flauta en el caso de que algún alumno presente dificultades en la utilización de su voz, problemas con el registro, etc.

De la misma forma, para los alumnos que puedan presentar dificultades en cuanto a lectura de partituras al interpretar el arreglo, se les propondrá una ficha de repaso de Lenguaje Musical, tanto de las figuras como de las notas musicales, previa a abordar la lectura del arreglo. Se planteará también otra representación visual de la partitura, añadiendo colores o formas en sustitución de las figuras y notas, para adaptar el acceso a la partitura si fuese necesario.

En cuanto al proyecto “Divos del Podcast”, la metodología se adaptará a las competencias en investigación, uso de Internet y soportes informáticos de los que dispongan los alumnos, modificando la temporalización y realizando pequeños talleres de formación en cuanto al uso de los dispositivos en las sesiones si fuese necesario. Además, incluiremos la metodología de agrupamientos y trabajo en equipo, por lo que aprovecharemos la tutorización entre iguales, que contribuirá a la mejora del aprendizaje a través de la ayuda y apoyo de los propios compañeros.

En la actividad propuesta en la Sesión 4, en la que se propone el uso de los dispositivos móviles para seleccionar un fragmento y hacer una crítica musical, se podrá

realizar en grupos de dos personas, en el caso de que algunos de los alumnos no posean un dispositivo móvil o Tablet. Así, lo podrán realizar por parejas, uniendo a aquellos que no dispongan del material u otros que sí lo tengan.

Por otro lado, al existir un caso de Altas Capacidades en el aula, un alumno del Conservatorio, le plantearemos, como actividad de ampliación, la ejecución del arreglo de *Carmen* con su propio instrumento, el violín, y la búsqueda de algún otro fragmento operístico e interpretarlo en clase.

5.5. Materiales y recursos didácticos

Para llevar a cabo las sesiones de esta Unidad Didáctica necesitaremos:

- Recursos del profesor: Materiales: Mesa del profesor, silla, pizarra electrónica o proyector, ordenador o Tablet, conexión a Internet, altavoces, equipo de micrófonos y cableado de conexión con el ordenador del aula.

Didácticos: Libreto y traducción del Acto 1 Escena 1 de la ópera *La Traviata* y libro de texto con la Unidad de la Ópera, características y principales representantes desarrollado. También necesitará el arreglo para voces de *El Toreador*, de la ópera *Carmen* y material biográfico sobre María Galvany, incluyendo el artículo utilizado en la Sesión 4.

- Recursos del alumnado:

Mesas, sillas, dispositivo móvil (cuando la actividad lo requiere), uso de los ordenadores portátiles del centro, y flauta (en el caso de realizarse la adaptación del arreglo vocal).

5.6. Evaluación

5.6.1. Criterios de evaluación:

- Conocer y valorar el género operístico y sus principales características.
- Escuchar y analizar la temática de diferentes libretos, reflexionando sobre el contexto social y el papel de la mujer en ellos.
- Conocer la figura de María Galvany y sus principales papeles, apreciando su importancia dentro de la cultura andaluza.
- Obtener y seleccionar información a través del uso de Nuevas Tecnologías, transmitiéndola con coherencia y colaborando con los compañeros.

- Interpretar arreglos corales de fragmentos de melodías operísticas y reconocer obras mediante la escucha.

A continuación, expongo la relación entre los Criterios de evaluación con los Criterios específicos de los Bloques de Contenidos y con los Estándares de aprendizaje, ambos indicados en el Real Decreto 1105/2014:

Conocer y valorar el género operístico y sus principales características	
Criterios de evaluación	Estándares de aprendizaje
Bloque ESCUCHA 1. Identificar y describir los diferentes instrumentos y voces y sus agrupaciones. 5. Identificar y describir, mediante el uso de distintos lenguajes, algunos elementos y formas de organización y estructuración musical.	Bloque ESCUCHA 1.1 Diferencia las sonoridades de los instrumentos de la orquesta, así como su forma, y los diferentes tipos de voces. 4.2 Reconoce y sabe situar en el espacio y en el tiempo músicas de diferentes culturas.
Bloque CONTEXTOS 2. Demostrar interés por conocer músicas de distintas características, épocas y culturas, y por ampliar y diversificar las propias preferencias musicales, adoptando una actitud abierta y respetuosa.	Bloque CONTEXTOS 2.1 Muestra interés por conocer los distintos géneros musicales y sus funciones expresivas, disfrutando de ellos como oyente con capacidad selectiva. 4.1 Distingue los periodos de la historia de la música y las tendencias musicales.

Tabla 5: Relación criterios 1. Elaboración propia

Escuchar y analizar la temática de diferentes libretos, reflexionando sobre el contexto social y el papel de la mujer en ellos	
Criterios de evaluación (Bloques de contenidos)	Estándares de aprendizaje
Bloque ESCUCHA 2. Leer distintos tipos de partituras en el contexto de las actividades musicales del	Bloque ESCUCHA 2.1 Lee partituras como apoyo a la audición.

aula como apoyo a las tareas de audición. 5. Identificar y describir, mediante el uso de distintos lenguajes, algunos elementos y formas de organización y estructuración musical de una obra interpretada en vivo o grabada.	4.1 Muestra interés por conocer músicas de otras épocas y culturas. 4.2 Reconoce y sabe situar en el espacio y en el tiempo músicas de diferentes culturas. 6.1 Toma conciencia de la contribución de la música a la calidad de la experiencia humana, mostrando una actitud crítica ante el consumo indiscriminado de música
Bloque CONTEXTOS 1. Realiza ejercicios que reflejen la relación de la música con otras disciplinas. 2. Demostrar interés por conocer músicas de distintas caract., épocas y culturas, y por ampliar y diversificar las propias preferencias musicales, adoptando una actitud abierta y respetuosa.	Bloque CONTEXTOS 1.1 Expresa contenidos musicales y los relaciona con periodos de la historia de la música y con otras disciplinas. 1.3 Distingue las diversas funciones que cumple la música en nuestra sociedad. 4.2 Examina la relación entre los acontecimientos históricos, el desarrollo tecnológico y la música en la sociedad.

Tabla 6: Relación criterios 2. Elaboración propia

Conocer la figura de María Galvany y sus principales papeles, apreciando su importancia dentro de la cultura andaluza	
Criterios de evaluación (Bloques de contenidos)	Estándares de aprendizaje
Bloque CONTEXTOS 2. Demostrar interés por conocer músicas de distintas características, épocas y culturas, y por ampliar y diversificar las propias preferencias musicales, adoptando una actitud abierta y respetuosa.	Bloque CONTEXTOS 4.1 Distingue los periodos de la historia de la música y las tendencias musicales. 5.1 Valora la importancia del patrimonio español.

5. Aprender la importancia del patrimonio cultural español y comprender el valor de conservarlo y transmitirlo.	5.2 Practica, interpreta y memoriza piezas vocales, instrumentales y danzas del patrimonio español.
---	---

Tabla 7: Relación criterios 3. Elaboración propia

Obtener y seleccionar información a través del uso de Nuevas Tecnologías, transmitiéndola con coherencia y colaborando con los compañeros.	
Criterios de evaluación (Bloques de contenidos)	Estándares de aprendizaje
Bloque CONEXTOS 6. Valorar la asimilación y empleo de algunos conceptos musicales básicos necesarios a la hora de emitir juicios de valor o “hablar de música”.	Bloque CONTEXTOS 6.1 Emplea un vocabulario adecuado para describir percepciones y conocimientos musicales. 6.2 Comunica conocimientos, juicios u opiniones musicales de forma oral o escrita con rigor y claridad.
Bloque MÚSICA Y TECNOLOGÍAS 1. Utilizar con autonomía los recursos tecnológicos disponibles, demostrando un conocimiento básico de las técnicas y procedimientos necesarios para grabar, reproducir, crear, interpretar música y realizar sencillas producciones audiovisuales. 2. Utilizar de manera funcional los recursos informáticos disponibles para el aprendizaje e indagación del hecho musical.	Bloque MÚSICA Y TECNOLOGÍAS 1.2 Participa en todos los aspectos de la producción musical demostrando el uso adecuado de los materiales relacionados, métodos y tecnologías. 2.1 Utiliza con autonomía las fuentes y los procedimientos apropiados para elaborar trabajos sobre temas relacionados con el hecho musical.

Tabla 8: Relación criterios 4. Elaboración propia

Interpretar arreglos corales de fragmentos de melodías operísticas y reconocer obras mediante la escucha.	
Criterios de evaluación (Bloques de contenidos)	Estándares de aprendizaje
Bloque INTERPRETACIÓN CREACIÓN 1. Reconocer los parámetros del sonido y los elementos básicos del lenguaje musical, utilizando un lenguaje técnico apropiado y aplicándolos a través de la lectura o la audición de pequeñas obras o fragmentos musicales. 6. Mostrar interés por el desarrollo de las capacidades y habilidades técnicas como medio para las actividades de interpretación, aceptando y cumpliendo las normas que rigen la interpretación en grupo y aportando ideas musicales que contribuyan al perfeccionamiento de la tarea común. 8. Participar activamente y con iniciativa personal en las actividades de interpretación, asumiendo diferentes roles, intentando concertar su acción con la del resto del conjunto, aportando ideas musicales y contribuyendo al perfeccionamiento de la tarea en común.	Bloque INTERPRETACIÓN 1.2 Reconoce y aplica los ritmos y compases a través de la lectura o la audición de pequeñas obras o fragmentos musicales. 6.3 Practica la relajación, respiración, la articulación, la resonancia y la entonación. 8.1 Practica, interpreta y memoriza piezas vocales, instrumentales y danzas de diferentes estilos y culturas, aprendidas por imitación y a través de la lectura de partituras con diversas formas de notación, adecuadas al nivel. 8.4 Practica las pautas básicas de la interpretación: silencio, atención al director y a los otros intérpretes, audición interior, memoria y adecuación al conjunto, mostrando espíritu crítico ante su propia interpretación y la de su grupo.
Bloque ESCUCHA 4. Reconocer auditivamente y determinar la época o cultura a la que pertenecen distintas obras musicales, interesándose por ampliar sus preferencias.	Bloque ESCUCHA 4.2 Reconoce y sabe situar en el espacio y en el tiempo músicas de diferentes culturas.

Tabla 9: Relación criterios 5. Elaboración propia

5.6.2. Instrumentos de evaluación

La evaluación se realizará de manera continua a través de diferentes actividades a lo largo de la Unidad Didáctica, y cada una supondrá un valor porcentual diferente en cuanto a la nota final de la Unidad.

La primera de ellas será la interpretación en grupo del arreglo *El Toreador*. Se tendrá en cuenta la actitud, participación, cooperación grupal e implicación en la actividad, ya que es un ejercicio que no se evaluará de manera individual, sino que la interpretación del arreglo se realizará en grupo. Esta actividad supondrá un 10 % de la nota final.

El segundo instrumento de evaluación y más significativo en esta Unidad, debido a que recoge muchos de los objetivos, contenidos y criterios de la Unidad será el proyecto *Divos del Podcast*, cuya evaluación estará basada en la siguiente rúbrica, y cuyo peso en la nota final será de un 60%.

Esta evaluación se llevará a cabo a través de la observación a lo largo del proceso de investigación y redacción del guion del podcast y en el momento de grabación en las sesiones dedicadas a ello.

CATEGORÍA	Sobresaliente (4)	Notable (3)	Aprobado (2)	Insuficiente (1)
Participación y colaboración	Han participado todos los miembros de forma activa, en trabajo y exposición	Han participado todos en el trabajo, pero no en la misma proporción	Han participado todos los miembros, pero con mayores diferencias a nivel de implicación	Participación nula o grandes diferencias en nivel de implicación en el trabajo o exposición

Fluidez de la exposición	Exposición fluida demostrando el dominio de los temas presentados por cada grupo. Expresión clara y adecuada	La exposición es fluida pero alguna expresión no es clara o el tono no es adecuado	Exposición poco fluida o poco control de los temas presentados	Poco o nulo control del tema trabajado o baja fluidez de la presentación
Seguimiento de los puntos a desarrollar	Seguimiento de los puntos a desarrollar planteados por la profesora para cada grupo y resolución de todos ellos.	Se siguen los puntos a tratar, pero algunos no son profundizados o bien contestados	Faltan varios puntos a tratar de los planteados por la profesora	No se siguen los puntos a trabajar fijados por la profesora
Organización del contenido y coherencia en el trabajo	Estructuración y organización del contenido y coherencia de las ideas presentadas.	El trabajo es coherente y está estructurado casi en todas sus partes	El trabajo está poco estructurado y las ideas no siguen orden coherente	El trabajo no tiene los datos estructurados de manera coherente
Ortografía y gramática	Correcta ortografía y gramática en todo el trabajo	Aparece algún error ortográfico o gramatical	Aparecen varios errores ortográficos o gramaticales	Aparece un gran número de errores gramaticales u ortográficos

Tabla 10: Rúbricas trabajo podcast

Como última herramienta de evaluación y con un peso en la nota final del 30%, se realizará un ejercicio de Kahoot (Anexo 7.7.) con elementos pertenecientes al tema de la ópera, trabajados a lo largo de todas las sesiones, y presente, además, en su libro de texto. Esta actividad se realizará en la última sesión de la Unidad.

6. Bibliografía

- Bernabé Villodre, M. (2012). *Importancia de la música como medio de comunicación intercultural en el proceso educativo*. Departamento de Didáctica, Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Valencia.
- Biblioteca Virtual de Andalucía. Hemeroteca. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de Andalucía. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es>
- Bunyard, R. (2012). María Galvany. *The Record Collector*, vol. 57 nº1.
- Calvillo, A. et al., (2016). Flipped Learning como motor del cambio y como revolución didáctica. En A. Calvillo (ed.), *Educación musical: de la investigación a la práctica* (pp. 106 – 107). Procompal Publicaciones.
- Campbell, D. (2000). *El Efecto Mozart para niños*. Barcelona. Ediciones Urano S.A.
- Casares, E. y Alonso, C. (1995). *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo.
- Educ Opera. (2017). *The Project*. <http://www.educopera.eu/>
- Esteve, E. y Pliego de Andrés, V. (2019). *Galería de Directores y Directoras del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1831-2019*. Real Conservatorio de Música de Madrid.
- France Music. (2018). *Quand l'opéra aide à renouer avec l'école: le projet EducOpera à l'Opéra de Massy*. <https://www.francemusique.fr/savoirs-pratiques/l-opera-un-outil-pedagogique-contre-le-decrochage-scolaire-avec-le-projet-educopera-61770>
- Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España <http://hemerotecadigital.bne.es>
- Hernández Girbal. (1994). *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela. Siglo XIX y XX*. Ediciones Lira, Madrid.
- Hernández Romero, N. (2011). *Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX. El Conservatorio de Música de Madrid*. Universidad de Alcalá de Henares.
- Hersh, R., Reimer, J. y Paolito, D. (2002). *El crecimiento moral. De Piaget a Kohlberg*. Narcea S. A Editores.
- Ibneri, Luis G. (1999). "Galvany, María", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, vol. 5 pp. 357-358.
- Limansky, N. (2004). María Galvany, *The Opera Quarterly*, vol. 20, n.3.

- Loizaga Cano, María (2005). Los estudios de género en la Educación Musical. Revisión Crítica. *Musiker. Cuadernos de Música* (nº14, pp. 159 –172).
- Martínez Beltrán, Z. (2019). ¿De qué está «compuesto» el olvido? El caso de las sopranos coloratura españolas de la Edad de Plata y su planteamiento historiográfico. En Martínez Beltrán (ed.), *Mujeres en la música: una aproximación desde los estudios de género*. Sociedad Española de Musicología. SEDEM (en prensa).
- Martínez Beltrán, Z. (2019). *“La Generación Coloratura”: Divas de la ópera en la Edad de Plata consagradas en el canon musical*. Universidad Complutense de Madrid.
- Mainer, J.C. (1983). *La Edad de Plata (1902 -1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Cátedra.
- Más que Ópera. (2021). *Educa más que Ópera*. <https://masqueopera.com/escuela/>
- Mier Pérez, P. (2012), *Aplicaciones prácticas del método Willems a la enseñanza instrumental al formal especializada: Una mirada desde los estilos de aprendizaje*. Universidad de Cantabria.
- Morales Villar, M. C. (2019). Alumnas, maestras y cantantes: La formación vocal de las mujeres en el siglo XIX en España. Revista electrónica *Leeme*, n. 44, 2019.
- Olcina, J. (2019). *Crear para crecer*. Proyecto LÓVA [Documental]. Fundación SaludArte. <https://proyectolova.es/>
- Ópera de Cámara de Navarra. (2021). *Ópera en la escuela*. Consultado el 5 de mayo de 2021. <https://www.operanavarra.com/opera-en-la-escuela>
- Pardo Bazán, E. (1907). *La mujer española*. Ed. Blanco y Negro.
- Pilafian, S. y Sheridan, P. (2002). *The breathing gym. Daily workouts*. Ed. Focus on Music.
- Rutherford, S. (2006). *The Prima Donna and Opera, 1815-1930*. Cambridge University Press.
- Sánchez López, M. V. (2013). *Jaén y la música del siglo XIX. La vida musical en una provincia española a través de la prensa*. [Tesis doctoral]. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Didáctica Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Jaén.
- Sopeña, F. (1967). *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes.
- Teatro Real, Noticias (2020). *Ópera XXI presenta dos apps dirigidas al público infantil*. Consultado el 15 de mayo de 2021. <https://www.teatroreal.es/es/noticia/opera-xxi-presenta-dos-app-dirigidas-al-publico-infantil>

Touriñán López, J. M., & Longueira Matos, S. (2011). La música como ámbito de educación. Educación «por» la música y educación «para» la música. Teoría De La Educación. *Revista Interuniversitaria*, pp. 151-181.

Trousse à projects. (2020). *L'opéra à l'école*. Consultado el 15 de mayo de 2021. <https://trousseaprojets.fr/projet/2536-l-opera-a-l-ecole>

Turina, J. (1914) Feminismo y Música. *Revista Musical Hispano – Armericana*. N.14 p. 8.

7. Anexos

7.1. Libreto de *La Traviata*. Fragmento de la escena II del primer acto.

ESCENA SEGUNDA

la amistad se une al placer.

(Los criados han acabado de servir la comida.)

GASTONE

(Entra con Alfredo)

Alfredo Germont, señora,
uno más de los tantos que os honran;
hay pocos amigos como él.

VIOLETTA

(A los criados)

¿Está todo preparado?

(Un criado asiente con la cabeza)

VIOLETTA

(Violetta le da la mano a Alfredo, que se la besa)

Sentaos, queridos míos:

En el banquete se sinceran los corazones.

Vizconde mío,

os agradezco el regalo.

TODOS

Dices bien, las penas secretas

ahuyenta el amigo licor.

(Se sientan de modo que Violetta queda entre Alfredo y Gastone, enfrente Flora entre el Marqués y el Barón, los otros se sientan

ALFREDO

Marqués...

(Se dan la mano.)

a su gusto. Un momento de silencio,

se pasan las fuentes y Violetta y Gastone hablan en voz baja entre ellos).

GASTONE

(A Alfredo)

Ya te lo dije:

GASTONE

(En voz baja a Violetta)

Alfredo siempre piensa en vos.

VIOLETTA

¿Bromeáis?

GASTONE

Estabais enferma, y vino cada día
con mucho esfuerzo a saber de vos.

VIOLETTA

Dejadlo,
yo no soy nada para él.

GASTONE

No os engaño.

VIOLETTA

(A Alfredo)

¿Es cierto, pues? ¿Y eso?
No lo entiendo.

ALFREDO

(Suspirando)

Sí, es verdad.

VIOLETTA

(A Alfredo)

Os doy las gracias.
Vos, Barón, no hicisteis lo mismo.

EL BARÓN

Os conozco hace apenas un año.

VIOLETTA

Y él, apenas un minuto.

FLORA

(En voz baja al Barón)

Más te valdría haberte callado.

EL BARÓN

(En voz baja a Flora)

Me irrita ese joven.

FLORA

¿Por qué?

A mí me resulta simpático.

GASTONE

(A Alfredo)

¿Y tú no abres la boca?

EL MARQUÉS

(A Violetta)

Es cosa de la señora.

VIOLETTA

(Sirve vino a Alfredo)

Seré Hebe, la escanciadora.

ALFREDO

(Galante)

Ojalá seáis inmortal, como ella.

TODOS

¡Bebamos!

GASTONE

Barón, ¿no diréis un verso o una loa
en este momento dichoso?

(El Barón se niega)

Entonces, tú.

(Señala a Alfredo)

TODOS

Sí, sí, un brindis.

ALFREDO

Me falla la inspiración.

GASTONE

¿No eres poeta?

ALFREDO

(A Violetta)

¿Os agradaría?

VIOLETTA

Sí.

ALFREDO

(Se levanta)

¿Sí? Ya está en mi corazón.

EL MARQUÉS

Atentos pues.

TODOS

Sí, atentos al cantor.

ALFREDO

Bebamos del cáliz gozoso

que la belleza adorna,

y las fugaces horas

de placer se embriagarán.

Bebamos del dulce temblor

que el amor provoca, pues esos ojos

(Señalando a Violetta)

al corazón tocan.

Bebamos, y el amor con vino

besos más ardientes traerá.

TODOS

Bebamos, y el amor con vino

besos más ardientes traerá.

VIOLETTA

(Se levanta)

Con vosotros sabré compartir

mis momentos de dicha;

todo en el mundo es locura,

todo menos el placer.

Gocemos, rápido y fugaz

es el gozo del amor;

nace y muere esa flor

que nunca más se puede oler.

Gocemos, una voz fervorosa

nos anima lisonjera.

TODOS

¡Gocemos! El vino, las risas

y el canto adornan la noche;

que el nuevo día nos sorprenda

en este paraíso.

VIOLETTA

La vida está en la voluptuosidad...

ALFREDO

(A Violetta)

Cuando no se conoce al amo

7.2. Arreglo "El Toreador", ópera *Carmen*. Fuente: Piñeiro Garrosa (2015)

"El Toreador" - ópera *Carmen*

G. Bizet



7.3. Arreglo “El Toreador”, ópera *Carmen* con ejemplo de letra (elaboración propia):

“El Toreador” - ópera *Carmen*

G. Bizet

Es - ta es la histo - ria de nu es tra Car - men,
es - pa - ño - la de Se - vi - lla.
es la his - to - ria de un a - mor
y un dra - ma de ho - rror!
por - que e - lla si - gue a su co - ra zón
y to - do sa - le mal.

Nueva letra:

Esta es la historia de nuestra Carmen,

española, de Sevilla.

Es la historia de un amor

¡y un drama de horror!

Porque ella sigue a su corazón

Y todo sale mal.

7.4. Artículo sobre María Galvany "Galvany Íntima" en el periódico argentino *Caras y caretas* (nº 197, 12 de julio de 1902).

FIGURAS TEATRALES



Se necesitaba audacia!... La Opera con una compañía de primer orden, apenas se dignaba saber que había otra escena lírica en Buenos Aires, desde el principio de la actual temporada. Y en cuanto al Politeama ¿era posible que alguien, muy osada por cierto, soñara en disputar á *l'enfant gatée* de las divas, su trono imperial, su corte, sus ap'ausos?... Ah! estaría loco ese señor empresario? Y he aquí que un buen día, demasiado reciente para que debamos señalarlo, el prodigio surgió en el Océano. María Galvany, una mujercita páida y rubia, serena, ca-i triste, con una voz angelical y un supremo dominio de la escena, nos brindó una Lucia de Lammermoor,

que de golpe, no obstante la fama de que venía precedida, produjo en el público efectos de revelación, tan artística y deliciosamente cantó y representó el papel de la protagonista. Desde luego, la Galvany no es sólo unatiple, un raro y fino instrumento, una laringe prodigiosa ó una mera fuente de arpeggios y gorjeos. En la más noble acepción, es

tanto más merecido y justo cuanto que en su ademán lírico no hay efectos rebuscados, adulaciones á los gustos populares ó abusos de ave canora y consentida. Es la primera, con adorable sencillez, en la crítica de lo que sale del arte para convertirse en agua del propio molino.

Al cabo de ciento catorce representaciones impecables de Lucia (desde su debut en Cartagena el 4 de junio de 1896) tiene el rasgo,—valeroso en una cantante de su fuste,—de seguir creyendo que sería un pecado, un crimen, agregar una nota á la partitura del maestro.

Y esta diva, tan inteligente en las tablas, es una sencilla, una perfecta señora en el seno de su hogar, ese hogar que va y viene á través de Europa y América, conforme á los vientos de las contratas teatrales. Madre de dos preciosas criaturas, casada desde hace seis años con el apreciable caballero español don Carlos



LEYENDO

una artista. Sobria de gestos, concienzuda, poseionada de lo fundamental de su personaje, «corporiza» á Lucia, á la Elvira de Los Puritanos, á Sonámbula; y con la divina entonación, con la flauta exquisita que la dió naturaleza, arrebata á su público, levanta, y ergue, precipita al aplauso,



EN EL BALCÓN



ESCRIBIENDO



JUGANDO AL «TIDDLEY WINKS» CON LA COLOMBINI

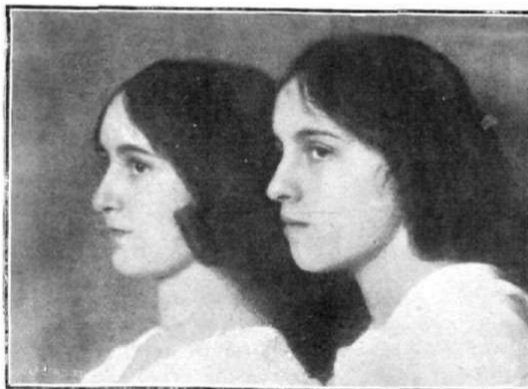
7.5. Artículo escrito por el compositor Joaquín Turina, publicado en la *Revista Musical Hispano – Americana*, llamado *Feminismo y Música*, (nº 2, febrero de 1914, p.8)

EL FEMINISMO Y LA MÚSICA

YO no sé si habrás notado, amigo lector, la grande desproporción que existe entre el número de mujeres que practican la Música y las que se dedican á la Pintura, á la Escultura y á la Poesía. Y es que en estas otras Bellas Artes, entrar significa crear, y en la Música no es precisa esta condición para entrar en ella. Y realmente, debiera existir cierto límite ó separación entre el compositor, que si merece este nombre debe estar dotado de condiciones especiales y casi divinas, y el instrumentista ó cantante, que hacen su carrera á fuerza de puños, de machaqueo ó de gritos. El caso es que no existe tal separación, y tan músico se le llama á Kubelik como á Beethoven.

Bueno, pues todo este exordio no tiene otro objeto que presentar esta gran rama de la Música en que, descartada la condición casi divina, y que no hay Conservatorio que la enseñe, puede abordarla todo aquel que tenga buen gusto, disposición natural y sentido común. Ahora bien; la mujer posee estas tres cualidades en mayor cantidad que el hombre. De ahí procede la enorme afluencia de ellas á los Conservatorios y el gran número de excelentes instrumentistas femeninas, capaces de desterrar al hombre más templado, no sólo ya de las Salas de Conciertos, sino también de los atriles de la orquesta. La mujer tiene además el don de asimilarse las más difíciles interpretaciones, por poco que se les haga conocer el estilo y estructura de una obra musical, ya proceda de los clásicos, de los antiguos ó de los románticos. ¿Para qué presentar ejemplos? Los nombres de las Carreño y Landowska, en el piano; de las Caponsachí, en el violoncello, y tantas otras, son de todos conocidos, aun sin internarse en el dominio del canto, en que tantas de ellas han brillado. Todo esto es banal y no merecía la pena de escribir dos líneas sobre ello, si el batallón femenino no intentara escalar regiones que deben estarle vedadas, si no en nombre de la Música, al menos en nombre de la estética. Porque, en efecto, nada hay más bonito que unir la impresión auditiva con la impresión visual, si se trata de instrumentos como el violín, el piano ó el arpa; y nada puede perder la Música, si Cuartetos femeninos como el Lerroux-Réboul, de París, interpretan los Cuartetos de Mozart ó de Beethoven, con la finura y precisión con que interpretaron mi *Escena andaluza* cuando la estrenaron en la *Salle Gaveau*.

Pero ya los instrumentos de cuerda les parece poco á estas hijas de Eva, y la Orquesta de la U. F. P. C. (*Union de femmes professeurs et compositeurs*), contaba con una flauta y un clarinete, tocados por señoritas, sin contar con la batería. ¡Y era de ver, lector, una jovenzuela de quince años,



Las Señoritas Rey Colaxo.
Hijas del célebre pianista portugués del mismo apellido, que después de
brillantísima *tournee* por su país,
se darán á conocer del público madrileño en un concierto
de piano y *lieder*.

encaramada en la plataforma del órgano y completamente rodeada de cacharros: platillos, tam-tams, triángulos, pandéretas!...

¡Qué ajeteo el suyo, cogiendo uno y soltando otro! ¡Y qué de platillazos á destiempo!

Aún hay más. Una malhadada tarde de invierno, apareció en la Orquesta de la *Schola* una alumna de fagot. Bien es verdad que aquella mujer hubiera podido ponerse pantalones muy seriamente, y, con seguridad, pasar por hombre; pero había que ver el grupo formado por ella y el fagot, y había que oír el sonido de aquel pobre instrumento que sonaba como los piporros usados hace algunos

años en nuestras Catedrales. Y por último, y para colmo de horrores, baste decir que en un lugar de recreo de París, llamado *Magie City*, he visto, con la mayor estupefacción, una banda formada por señoritas tocando trombones y cornetines, muy mal, eso sí, pero, ¡qué efecto de estética! Porque para mayor calamidad, estas damiselas estaban bien conformadas y no se parecían en nada á la del fagot.

He dicho al principio que la mujer puede abordar el estudio de los instrumentos, y que en ocasiones puede hasta aventajar al hombre en finura y refinamiento; mas niego en absoluto que la mujer tenga condiciones para la composición. Afortunadamente, en España se desconoce aún esta terrible plaga de compositoras y eruditas; en París, ¡qué horror, Dios mío!... estudian la composición con mucho más ahínco que el hombre, y con la facilidad de memoria de que son capaces, amontonan fechas sobre fechas, nombres sobre nombres, cual si fueran diccionarios vivientes, y cuando llegan al fin de su carrera, y cuando su pluma casi siempre remisa, no logra trazar más que contornos banales y elucubraciones complicadas, cual si fuesen hechas *con doce bolillos*, entonces en la mayor de las rabietas, deciden ser eruditas y hacer críticas, analizando las obras ajenas en una disección sangrienta, como si se tratara del mal corte de una falda *entravée*. Y es que la mujer, como ciertas aves, vuela á ras de la tierra, sin que sus alas les permitan remontarse alto, como es necesario, para crear una obra de arte en que el artista debe elevarse á regiones inaccesibles, como suben las águilas.

Pero estas eruditas, ¿son realmente mujeres? Yo estoy por dudar, pues á fuerza de estudios empiezan á secarse, y ya pálidas y macilentas, con los sempiternos lentes y los enormes cartapacios llenos de partituras con anotaciones, más parecen escribanos que representantes del bello sexo. Para convencerte de ello, lector amigo, penetra en la *Schola* y allí, en el Gran Salón, verás á d'Indy atiborrándolas de técnica y dejando luego pasar carros y carretas en los

7.6. Actividad Divos del Podcast.

Este trabajo se lleva a cabo con motivo de la próxima visita que realizará la clase de 2º ESO al Teatro Real de Madrid, para asistir a la representación de la ópera de W.A. Mozart *La flauta mágica*.

Sabemos que Mozart es un gran compositor, sin embargo, ¿qué sabemos sobre sus óperas? ¿Qué diferencia una ópera del resto de música clásica? ¿Cuál es el argumento de la obra que vamos a presenciar? Y, por último, ¿por qué en el Teatro Real de Madrid?

Tras realizar este trabajo de investigación, tendremos una visión global de la obra que vamos a presenciar y de su contexto, pudiendo seguir su argumento y disfrutando de una experiencia inolvidable en la ópera.

A través de esta actividad descubriremos el formato podcast, archivo de audio que puede ser escuchado en cualquier lugar y en cualquier dispositivo, y cuyo contenido es tan extenso y variado que podrá acercar al alumno a nuevos conocimientos en numerosas áreas, que descubrirá por sí mismo y que podrá aplicar tanto en el ámbito educativo como en el personal, representando una puerta a la cultura y, en el caso de la asignatura de Música, una puerta a nuevos contenidos musicales, estilos, géneros, épocas, orígenes, etc. Todo esto, además, a través del entretenimiento y del uso de medios digitales.

Al mismo tiempo, con la grabación de un podcast, se plantea a los alumnos una nueva herramienta de expresión de ideas, emociones o sentimientos, motivando su espíritu emprendedor y su capacidad creativa, poniéndose en la piel de un periodista, tertuliano o experto en la materia a tratar.

Por último, esta actividad incrementará sus competencias en el ámbito digital, pues deberán utilizar estos recursos para llevar a cabo la investigación previa, visitando páginas web y seleccionando la información, descargar la app en sus dispositivos para escuchar algún podcast en busca de inspiración, realizar la grabación con el material tecnológico del centro, y finalmente subir este podcast a la plataforma Ivoox y compartirlo en sus redes sociales.

Tarea

Este proyecto se llevará a cabo por grupos o equipos, y consta de dos etapas principalmente. La primera de ellas es la parte de investigación, donde cada equipo indagará sobre el tema que les ha sido asignado, seleccionando la información y sintetizándola. Esta actividad se realizará en el aula, utilizando los equipos portátiles de los que dispone el centro, y se trabajará con los recursos web facilitados por la profesora, la cual, además, estará presente durante todo el proceso de investigación para solventar eventuales problemas o resolver dudas. Tras la investigación, deben redactar un guion

en el que sintetizen las ideas principales del tema en cuestión, el cual será revisado por la profesora. El segundo paso de este proyecto es la grabación, por equipos, del podcast, que se llevará a cabo en el aula en las últimas sesiones de la Unidad, utilizando los dispositivos de grabación disponibles en el centro y el ordenador de la profesora.

Dividiremos la clase en 5 grupos o equipos heterogéneos. Al ser una clase de 25 alumnos, cada grupo será de 5 personas. Cada uno de estos grupos tiene una misión diferente, un ámbito distinto en el que investigar, redactar un guion y posteriormente presentarlo en un podcast de 15 minutos de duración, siguiendo una guía dada por la profesora.

Cada grupo deberá exponer este trabajo al resto de la clase, dando como resultado que todos tengamos una visión global de la obra y su contexto en nuestra próxima experiencia en la ópera. Los temas de cada podcast serán:

- *La flauta mágica*
- W. A. Mozart
- La Ópera
- El Clasicismo Musical
- Teatro Real de Madrid

De esta manera, conoceremos la obra que vamos a escuchar, el género de esta obra, el contexto artístico en el que se enmarca, su autor y por último el teatro en el que se representa.

Proceso **Equipo 1: *La flauta mágica***

Este equipo debe utilizar las fuentes de información dadas por la profesora para investigar sobre la obra *La flauta mágica* de Mozart. Esta serie de puntos deben ser tratados en el podcast que se grabará en las últimas sesiones.

- Año y lugar en el que se compuso
- Idioma original de la obra
- Personajes principales de esta ópera
- ¿De quién es el libreto?
- Argumento de la obra
- Actos en los que se divide esta ópera y duración

Equipo 2: W. A. Mozart

El Equipo 2 investigará, con ayuda de los recursos de información dados por la profesora, sobre la vida y obra del compositor W. A. Mozart, ya que es el autor de la ópera que van a presenciar. En el podcast deben aparecer esta serie de puntos y será expuesto por este grupo para formar al resto de la clase sobre el compositor de la obra que van a presenciar, *La flauta mágica*.

- Pequeña biografía
- Producción musical: Géneros y formas musicales en las que compuso
- Óperas compuestas
- Papel en el panorama musical mundial e influencia

Equipo 3: La Ópera

Este equipo contestará a la pregunta ¿Qué es la ópera? Para ello realizará un trabajo de investigación, con ayuda de los recursos dados por la profesora, sobre la forma musical de la Ópera (tema que, además, habremos trabajado a lo largo de la Unidad). Con la grabación de este podcast, conseguiremos que todos conozcan la forma y el estilo musical en el que está compuesta la obra que van a presenciar en el teatro. El guion debe seguir los siguientes puntos fundamentales:

- Origen y antecedentes de la Ópera
- Características generales de la Ópera
- Tipos de Ópera existentes más destacados
- Tipos de voces existentes en este género

Equipo 4: El Clasicismo Musical

Para enmarcar históricamente y contextualizar la obra *La flauta mágica* el Equipo 4 tiene como misión investigar sobre este estilo musical y periodo en la historia de la música. Para ello utilizarán los recursos dados por la profesora y realizarán un trabajo que más tarde expondrán al resto en formato podcast, para ayudar a la mejor comprensión de la obra que presenciarán en el teatro. En el guion deben aparecer los siguientes puntos fundamentales:

- Diferencia entre “Clasicismo musical” y “Música clásica”
- Contextualización histórica
- Características generales
- Principales compositores

- Principales formas musicales

Equipo 5: El Teatro Real de Madrid

Para que la experiencia en la ópera sea completa, debemos conocer el lugar en el que se representa. En este caso, el Teatro Real de Madrid es una institución que debemos conocer. La misión del Equipo 5 es realizar una investigación sobre este emblemático lugar, basándose en los recursos que da la profesora y exponiendo el resultado en el podcast. El guion debe tocar los puntos siguientes:

- Ubicación
- Historia del Teatro: Construcción e inauguración
- Óperas más representadas y grandes estrenos
- Características arquitectónicas destacables
- Características de la caja escénica

7.7. Kahoot. Elaboración propia.

Enlace a la actividad de evaluación y repaso *Kahoot*:

<https://create.kahoot.it/share/opera/6292fa8c-e32c-4e5d-9b8e-149aa2c66050>