



Estudios transfronterizos Galicia-Portugal: migración, exilio, cultura y música (siglos XVI-XX)

Editado por:

Carlos Pazos-Justo, María Jesús Botana Vilar,
F. Javier Garbayo Montabes, Domingo L. González Lopo.

Coordinadora de la edición:

María del Carmen Lorenzo Vizcaíno



I+D+i: *Españoles en Portugal (1715-1868): emigración laboral y exilios políticos.*
 Ref: PID2021-123476NB-100



I+D+i: *Galia-América: música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1800-1950).*
 Ref: PID2020-115496RB-I00



unesco

Cátedra 226 sobre Migraciones (USC)



Estudios transfronterizos Galicia-Portugal:
migración, exilio, cultura y música (siglos XVI-XX)

Estudios transfronterizos
Galicia-Portugal: migración, exilio,
cultura y música (siglos XVI-XX)

Editado por:

Carlos Pazos-Justo, María Jesús Botana Vilar,
F. Javier Garbayo Montabes, Domingo L. González Lopo.

Coordinadora de la edición:

María del Carmen Lorenzo Vizcaíno

Diseño e maquetación
Fundación USC

Edita
Cátedra UNESCO 226 sobre Migraciones (USC)

ISBN 978-84-09-77496-8
D.L.: C 1637-2025

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	7
--------------	---

BLOQUE 1: Emigración laboral

La emigración gallega a Portugal (1500–1850): un estudio bibliométrico.....	17
<i>Silvia Sierra Rolle, Paula Barbero Russo</i>	

Vicente José Carvalho. Um pedreiro galego em Guimarães na segunda metade do séc. XVIII.....	31
<i>Eduardo Pires de Oliveira</i>	

Metodoloxía e resultados da análise xeohistórica da emigración laboral galega a Lisboa nos séculos XIX e XX.....	57
<i>Juan López Bedoya, José Ramón Pérez Salgado</i>	

BLOQUE 2. Exilio y destierro.

Justicia y emigración forzosa en la Edad Moderna. Gallegos condenados en las colonias penales del Imperio portugués (siglos XVI-XIX)..	87
<i>Hortensio Sobrado Correa</i>	

La rebelión liberal de Oporto (1828): exiliados portugueses en tránsito por Galicia.....	137
<i>Paula Barbero</i>	

El levantamiento gallego de 1846: derrota y exilio de los «perdedores» en Portugal.....	155
<i>Camilo Fernández Cortizo, Aurora B. Rego</i>	

BLOQUE 3: Emigración y cultura

De *El Gallego a Galicia ó lonxe*. Contributo para a fixación e análise da
imprensa da emigración galega em Portugal (1881-1999).....187
Carlos Pazos-Justo

Os galegos no primeiro cinema portugués. Unha aproximación a partir
de cinco produtos cinematográficos205
María Jesús Botana Vilar, Carlos Pazos-Justo

BLOQUE 4: Emigración y música

Rutas líricas del siglo XIX: un viaje musical entre Galicia y Portugal229
María del Carmen Lorenzo Vizcaíno

De tránsitos líricos por el Atlántico: grandes cantantes gallegas de
ópera y zarzuela en los circuitos lusoamericanos (1830-1970).....261
F. Javier Garbayo Montabes

BLOQUE 5: Emigración y Salud

Passar para o outro lado: o impacto das epidemias na mobilidade das
populações na fronteira galaico-minhota (séc. XIX e inícios do século XX)....291
Alexandra Esteves, Sílvia Pinto

DE TRÁNSITOS LÍRICOS POR EL ATLÁNTICO: GRANDES CANTANTES GALLEGAS DE ÓPERA Y ZARZUELA EN LOS CIRCUITOS LUSOAMERICANOS (1830-1970)¹

F. Javier Garbayo Montabes

Universidade de Santiago de Compostela (USC-CISPAC)

Resumen: Este estudio examina la trayectoria de destacadas cantantes líricas gallegas que actuaron en los principales teatros de Portugal, Brasil y América Latina entre los siglos XIX y XX. A través de un enfoque histórico-cultural, se analiza la circulación transnacional de estas intérpretes en el contexto de la expansión de la ópera y la zarzuela en el espacio atlántico, con especial atención a sus repertorios y a las redes profesionales y sociales que posibilitaron su movilidad. Desde una perspectiva de género, el trabajo considera a estas mujeres como agentes culturales activas que negociaron espacios de visibilidad, prestigio y autonomía artística en un entorno marcado por la migración, el intercambio artístico y las dinámicas patriarcales de la industria musical. La investigación se basa en fuentes hemerográficas, iconográficas y documentales para reconstruir sus trayectorias y valorar su contribución a la internacionalización del arte lírico gallego, así como al empoderamiento femenino en la escena musical transatlántica.

Palabras clave: Cantantes líricas gallegas, Circulación transatlántica, Ópera y zarzuela, Circuitos lusoamericanos, Mujeres artistas, Agencia femenina.

De tránsitos líricos pelo Atlântico: grandes cantoras galegas de ópera e zarzuela nos circuitos luso-americanos (1830–1970)

Resumo: Este estudo examina a trajetória de destacadas cantoras líricas gallegas que atuaram nos principais teatros de Portugal, Brasil e América Latina entre os séculos XIX e XX. Através de uma abordagem histórico-cultural, analisa-se a circulação transnacional dessas intérpretes no contexto da expansão da ópera e da zarzuela no espaço atlântico, com especial atenção aos seus reper-

¹ Este trabajo es resultado de las investigaciones llevadas adelante en el marco del I+D+i (Retos 2020) de la AEI con ref PID2020-115496RB-I00.

tórios e às redes profissionais e sociais que possibilitaram sua mobilidade. Sob uma perspectiva de gênero, o trabalho considera essas mulheres como agentes culturais ativas que negociaram espaços de visibilidade, prestígio e autonomia artística em um ambiente marcado pela migração, pelo intercâmbio artístico e pelas dinâmicas patriarcais da indústria musical. A investigação baseia-se em fontes hemerográficas, iconográficas e documentais para reconstruir suas trajetórias e valorizar sua contribuição para a internacionalização da arte lírica galega, bem como para o empoderamento feminino na cena musical transatlântica.

Palavras-chave: Cantoras líricas galegas, circulação transatlântica, ópera e zarzuela, circuitos luso-americanos, mulheres artistas, agência feminina.

On lyrical transits across the Atlantic: Great galician women singers of ópera and zarzuela in the luso-american circuits (1830-1970)²

Abstract: This study examines the careers of prominent Galician lyrical singers who performed in major theaters across Portugal, Brazil, and Latin America between the 19th and 20th centuries. Through a historical-cultural approach, it explores the transnational circulation of these performers within the context of operatic and zarzuela expansion in the Atlantic space, focusing on their repertoires and the professional and social networks that enabled their mobility. From a gender perspective, the research considers these women as active cultural agents who negotiated spaces of visibility, prestige, and artistic autonomy within a framework shaped by migration, artistic exchange, and the patriarchal dynamics of the musical industry. Drawing on hemerographic, iconographic, and documentary sources, the study reconstructs their trajectories and assesses their contribution to the internationalization of Galician lyrical art, as well as to female empowerment in the transatlantic musical scene.

Keywords: Galician lyrical singers, Transatlantic circulation, Opera and zarzuela, Luso-American circuits, Women artists, Female agency.

² This work is the result of a research conducted under the Spanish Government I+D+i Program (Retos 2020), funded by the State Research Agency (AEI), project reference PID2020-115496RB-I00.

1. Introducción

A lo largo de este trabajo daremos cuenta de un número destacado de cantantes de ópera y de zarzuela nacidas en Galicia o muy vinculadas a esta tierra por motivos familiares y/o culturales, que, más allá de España, fueron estrellas líricas en los escenarios de Portugal y América. Nos detendremos especialmente en el caso de Brasil, país que desde la última etapa del Imperio se había convertido en meta para las grandes compañías líricas europeas debido a la actividad tan importante que se desarrollaba en sus teatros. Esta tradición cultural de origen europeo y la actividad que conllevaba, se mantuvo durante el imperio y se potenció tras la llegada de la República (1889), apoyada por las nuevas oligarquías comerciales y empresariales que vieron en ello un potente elemento para exhibir su status dentro de una sociedad compleja y periférica musicalmente como era la brasileña. Así, se renovaron los antiguos teatros, adaptándose a construcciones más seguras y operativas siguiendo el dictado de los modelos que venían de Europa, combinados con elementos visuales y decorativos de gran originalidad que derivaron en una interesante arquitectura marcada por el eclecticismo.

Como punto de partida, consideraremos el riesgo empresarial que suponía montar una compañía de ópera para cruzar el Atlántico, contratando para ello a algunos de los más cantantes y directores de orquesta que triunfaban entonces en los escenarios del viejo continente. Fuera de ello, la presencia de colectividades importantes de italianos instalados en países sudamericanos de los que el caso de Argentina es sin duda el más destacado, era un aliciente más a la hora de acometer esta empresa, algo que ha sido señalado por Aníbal E. Cetragnolo en su monografía dedicada al melodrama y su relación con la migración en Argentina entre 1880 y 1920 (Cetragnolo: 2015, 17-26).

Los epígrafes generales y epítetos reseñados en este trabajo son perfectamente transferibles desde un punto de vista metodológico al conjunto de cantantes gallegas que nos ocupa. Entre ellas encontramos casos muy destacados en los que en el contexto de largas giras americanas, artistas como Asunción R. Lantes, Dorinda Rodríguez o las hermanas Nieto-Ottein, realizaron estancias detenidas en los lugares donde había asentadas grandes colonias de gallegos; Argentina, Uruguay, México o Cuba y particularmente en sus capitales. También Brasil, un país emergente donde ciudades como Salvador de Bahía, Río de Janeiro, São Paulo o Santos, albergaban a millares de naturales de Galicia que reunidos bajo diferentes asociaciones, se habían convertido en actores significados de la vida social, política y cultural del país (Soutelo, 1998).

2. Cristina y Carlota Villó, hermanas pioneras

El elenco de destacadas cantantes líricas gallegas que transitaron por Portugal durante los siglos XIX y XX se inaugura en el segundo tercio del siglo XIX con las hermanas Cristina y Carlota Villó Montesinos. Pertenecientes a una familia donde el padre era músico militar y empresario de ópera y zarzuela, mantuvieron una estrecha vinculación con Galicia: Cristina nació en A Coruña en 1818 (Barcia, 1880, pp. 518-519),³ mientras que Carlota, natural de Valladolid, actuó en diversas ocasiones en los teatros de A Coruña y Santiago de Compostela, residiendo sus últimos años junto a su hermana Matilde en Pontevedra y emparentado con la familia del poeta Enrique Labarta.⁴

Disponemos de referencias indirectas sobre el paso de las dos hermanas por los teatros de Lisboa aunque hasta el momento no hemos podido precisar con mayor exactitud la veracidad de los datos recogidos por el diario *El Español*, en una breve nota aparecida entre sus páginas que la noche del 8 de marzo de 1836. En ella se informa que esa noche, las dos hermanas habían debutado en el Teatro de Granada “procedentes de Portugal” y siendo “alumnas del Real Conservatorio de María Cristina”, recibiendo por ello grandes ovaciones y reconocimientos.⁵

Esta noticia menciona de una manera muy genérica el término “corte de Portugal”, pero posteriormente, aunque ya en el siglo XX, hallamos otra referencia en el diario lucense *La Provincia*, que concreta el paso de Cristina por la ciudad de Lisboa.⁶ Esto nos lleva a plantearnos como hipótesis de trabajo, que ambas pudieron haber actuado en el Real Teatro de San Carlos, aunque, tras revisar la obra de Mario Moreau dedicada a dicho coliseo, donde se documentan todos los artistas que pasaron por allí desde su fundación, no hallamos registros de ninguna de las dos. Hemos de plantear entonces,

3 Escogemos esta fecha de una manera convencional, ya que, en ausencia de su acta bautismal, son varios los documentos oficiales encontrados en diferentes archivos españoles relativos a sus matrimonios y defunción, donde se la cita como nacida en años diferentes comprendidos entre 1812 y 1819. 1818 es la fecha que ofrece Roque Barcia en su Diccionario de 1880, seguramente tomada a su vez del *Diccionario Universal de Historia y de Geografía*, de 1848 (t. 7: 418-419). Su fallecimiento se produjo en Valencia en 1884, como ha corroborado la documentación localizada a en los archivos Civil y Municipal de Valencia, a pesar de que hay numerosos trabajos que citan su muerte prematura hacia mediados de siglo.

4 Así lo sabemos por medio de un documento procedente del Fondo Perfecto Feijóo del Museo de Pontevedra (Perfecto Feijoo, 4-11), en el que su hijo, Carlos, tras copiar una biografía de Cristina aparecida en la revista *La esfera* en 1924, comenta como *esta eminente cantante dejó una sobrina que contrajo matrimonio con el gran poeta Enrique Labarta*. Se trata de Felipa Genovés Villó, hija de otra hermana, también cantante, Elisa y del compositor Tomás Genovés. En el registro civil de Pontevedra se custodia el acta matrimonial, donde figura la fecha de 7 de diciembre de 1903, describiendo brevemente las curiosas circunstancias en que se celebró este matrimonio.

5 *El español. Diario de las doctrinas y de los intereses sociales*, n. 134. Madrid, 13 de marzo de 1836.

6 *La Provincia*, año 2, n.º 214. Lugo, 9 de febrero de 1924.

la posibilidad de que su actuación hubiese tenido lugar en otro teatro de la capital donde por entonces se representaba ópera.

Respecto al repertorio para el que fueron llamadas durante esta estancia lisboeta, también nos movemos en terreno de conjeturas; en esos años, las dos jovencísimas hermanas destacaban en los escenarios españoles y especialmente en los de Madrid, como intérpretes de Rossini, Bellini y Donizetti y es común encontrarlas actuando juntas, cantando dúos de óperas célebres. Si a ello unimos el éxito que habían alcanzado en su presentación en el madrileño *Café de las Cortes* el 27 de noviembre de 1834, nos permite barajar si esta salida para cantar en Portugal, hubiese sido para interpretar *Norma*, uno de los títulos favoritos por entonces en los teatros europeos.⁷

Conservamos programas y crónicas de las dos actuando en funciones, interpretando los roles de las dos sacerdotisas galas protagonistas de la ópera de Bellini, *Norma* y a *Adalgisa*.⁸ Además, en los años sucesivos, Cristina alcanzaría gran notoriedad con este papel, llegando a ser reconocida como una de las grandes *Norma* del XIX. Tras su paso por Turín y Milán, lo cantó en numerosas ocasiones, abordándolo con un rotundo éxito en los teatros de Ámsterdam y Bruselas. Un precioso grabado conservado en la Biblioteca Nacional de España, publicado en 1839 como suplemento a *El entreacto*, da fiel testimonio de la fama alcanzada.⁹

Por su parte, Carlota (1828-1903)¹⁰ fue una artista pionera en la internacionalización de la zarzuela, embarcándose en 1856 hacia La Habana y desde allí a la ciudad de México, formando parte de una compañía de teatro, ópera y zarzuela que había llegado poco antes a la isla desde España (Ramírez, 1891, p. 261; UNAM, 1979, pp. 394, 409). Tenía voz de mezzo¹¹ y en sus actuaciones interpretaba fragmentos de Rossini, Bellini, Verdi y zarzuelas de Gaztambide como *Catalina de Rusia* o *El valle de Andorra* y de Barbieri como *Mis dos mujeres* o *Los diamantes de la corona*, estrenadas poco tiempo antes en Madrid.¹²

7 *Diario de avisos de Madrid*, 27 de noviembre de 1834.

8 *La esperanza. Periódico literario*, n. 2, 14 de abril de 1839; *Gazeta de Madrid*, n. 1620, 23 de abril de 1839.

9 BNE, signatura IH/9878/1.

10 Se conocen muy pocos datos biográficos de esta cantante, nacida en Valladolid en 1828 y fallecida en Pontevedra en 1903.

11 Los documentos a menudo se refieren a ella como contralto.

12 *El siglo XIX*, México, 12 de mayo de 1856.

3. Carolina Casanova de Cepeda: una *prima donna* gallega en los dos lados del Atlántico

Carolina Casanova, conocida tras su matrimonio como Carolina Casanova de Cepeda (1847-1910), fue una de las grandes *prime donne* europeas de la segunda mitad del siglo XIX. Nacida en Ferrol, muy joven se incorporó a la compañía de ópera italiana del Teatro Real de Madrid, en un momento en que comenzaba a destacar el célebre tenor navarro Julián Gayarre. De él recibió valiosos consejos, manteniendo una buena relación que los llevaría a compartir cartel en múltiples ocasiones dentro y fuera de España (Puyol, 2011, pp. 67-87; Pereyra, 2018).

Su carrera fue realmente vertiginosa e intensa tanto en lo artístico como en lo personal recorriendo en varias ocasiones los principales escenarios europeos desde Londres hasta Nápoles y desde Lisboa hasta San Petersburgo, pasando por París, Varsovia, Gotemburgo y buena parte de Italia, así como por numerosos teatros de América del sur y Centroamérica. Todo ello conciliando maternidad, familia, viajes, ausencias, actuaciones, clases y manteniendo un nivel artístico alto, prácticamente hasta su retirada de los escenarios. En 1872 se estableció provisionalmente en Montevideo, donde se convirtió en estrella indiscutible del Teatro Solís. Esta ciudad, con gran presencia gallega, le sirvió como plataforma para sus giras continentales, con actuaciones en los teatros de Argentina, Brasil, Chile, Costa Rica y Perú.

Según recoge Mario Moreau (1999 [1], pp. 98-99), Carolina Casanova debutó en Lisboa durante la temporada de ópera italiana del Teatro de San Carlos 1877-1878. Así, entre noviembre y marzo, interpretó los papeles principales en *La juive* de Halévy, *Maria di Rohan* de Donizetti, *Il trovatore* y *Un ballo in maschera* de Verdi, y *Fausto* de Gounod. No obstante, el acontecimiento más destacado de esa temporada fue su participación en la *premiere* absoluta en Portugal de la ópera *Aida* de Verdi que tuvo lugar en marzo de 1878 (Moreau, 1999 [1], p. 98).

Esta nueva obra de Verdi, con libreto de Antonio Ghislanzoni, se había estrenado en la Ópera Real de El Cairo en 1871, recorriendo como una mecha encendida los principales teatros europeos pues suponía un nuevo concepto para melodrama italiano. En ella, la genialidad y madurez verdianas, unían al más puro belcantismo la suntuosidad colosal de la *grand ópera* francesa. En España, *Aida* se estrenó en el Teatro Real de Madrid en diciembre de 1874 y más adelante, en diciembre de 1876, tras pasar por el Teatro Principal de Barcelona, en el Liceu, teniendo como protagonista absoluta precisamente a Carolina Casanova.

El estreno en Portugal venía precedido de una notable expectativa y el impacto que tuvo sobre el público aficionado de Lisboa, fue notable, de modo que la prensa publicó previamente el argumento en coleccionables para animar a asistir a su representación. Conservamos un precioso testimonio visual de este evento en las páginas de la revista *O Occidente*, que publicó los retratos de los cuatro protagonistas de la velada: Carolina Casanova como Aida, Marieta Biancolini como Amneris, Luigi Boites como Radamés y Gottardo Aldighieri como Amonasro. Se reprodujeron también dos de las escenografías que Rambois y Cinatti habían diseñado para los actos tercero y cuarto del melodrama.¹³ En ellas se representaban una escena a las orillas del Nilo del acto tercero y el templo de Vulcano del acto cuarto. El articulista destacaba para la ocasión cómo «a sr^a Casanova é uma cantora notavel já e das melhores esperanças, a quem de certo estao reservados grandes triumphos na sua carreira artística, tendo sido no papel de Aida applaudida sempre com entusiasmo, da mesma maneira que já o tinha sido na Maria de Rohan», para seguir con un detenido comentario de las magníficas escenografías.¹⁴

Moreua indica también cómo el estreno de *Aida* había tenido lugar dentro de las funciones extraordinarias del Teatro y no dentro de las que componían el turno ordinario, lo que levantó la ira del público. Así, durante una representación de *Il barbiere di Seviglia*, protagonizada por la mezzo Biancolini, una sonora pateada interrumpió la función en sonora protesta contra la empresa y su política.

Aida continuó representándose con éxito en temporadas sucesivas, aunque con otro cartel. Pero el interés del público lisboeta siguió siendo tan grande que su estética egipcia fue aprovechada en el terreno de la sátira, siendo objeto de caricaturas y comentarios en *O António Maria*. Desde ella, Rafael Bordalo Pinheiro retrató los argumentos, las escenografías y a los cantantes, para hacer crítica social y política desde el humor. En diciembre de 1879, la revista publicó un extraordinario grabado de Bordalo a doble página representando un gran pórtico en estilo egipcio, donde junto al nombre del Teatro, aparecían los retratos de los nuevos intérpretes y bajo ellos, la representación de la nobleza enmarcada por sendos obeliscos, acompañada en los extremos por el clero y el pueblo, todos en diferentes estados de obesidad. Seguían otras viñetas sueltas comentadas, con diferentes personajes de la actualidad portuguesa, mezclados con referencias egipcias.¹⁵

En la temporada 1881–1882, Casanova regresó al Teatro de San Carlos, tras la visita de los reyes de España a la capital por la inauguración de la nueva

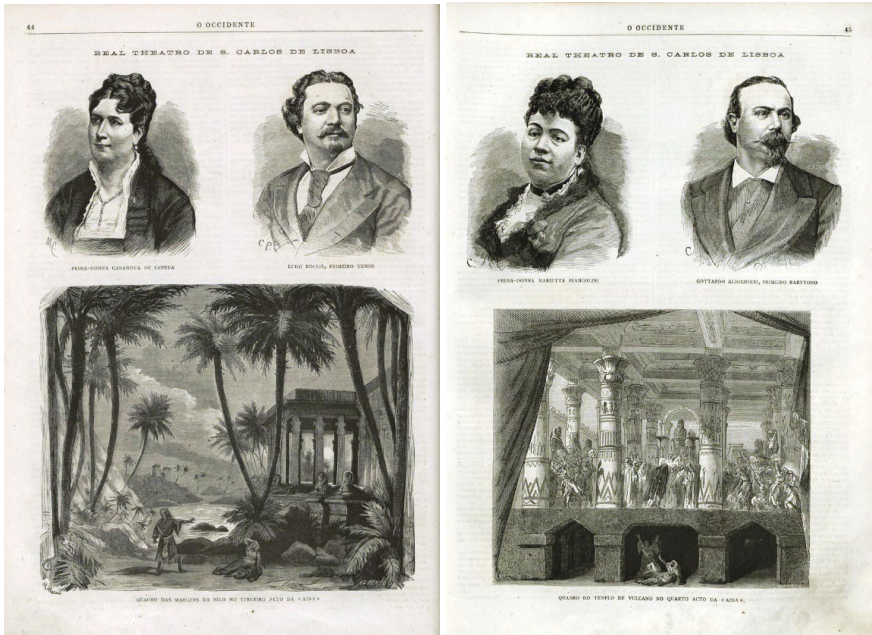
13 *O Occidente Revista Ilustrada de Portugal e do Extranjeiro*, vol. 1, núm. 6, Lisboa 15 de marzo de 1878, pp. 44–45, 46. Ver imagen I.

14 *Idem*, 46.

15 *O António Maria*, Lisboa, 4 de decembro de 1879, 211–215. *Vid* Rocha, 2010.

línea férrea que la unía con Madrid. Abordó esta vez un repertorio plenamente belcantista: *Les Huguenots* (Meyerbeer), *Beatrice di Tenda* y *Norma* (Bellini), y *Lucrezia Borgia* (Donizetti).

Imagen 1. Intérpretes y escenas del estreno de *Aida* en el Teatro S. Carlos de Lisboa. O *Occidente*. Revista *Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, Lisboa 15 de marzo de 1878.



En la temporada 1890–1891, fue primera soprano dramática absoluta en la compañía que actuó en el Teatro São João de Oporto, debutando con *Lucrezia Borgia* y ofreciendo veinte representaciones de títulos como *Les Huguenots*, *Robert le diable*, *La Juive* y *Fausto*.

Por otro lado, la trayectoria de Carolina Casanova en Brasil estuvo favorecida por el notable incremento de la actividad operística en este país y la continua demanda de grandes figuras en los escenarios, un fenómeno directamente relacionado con el establecimiento de la corte portuguesa tras su huida de la península y las aspiraciones imperiales del nuevo estado.

Durante estos años, Brasil se consolidó como un importante centro lírico, destino artístico de referencia para cantantes de ópera italiana y francesa, fundamentalmente. Este contexto propició además la creación de una “escuela nacional” de compositores de óperas italianizantes de estilo, pero con temáticas autóctonas, como es el caso de *Il Guarany* de Carlos Gomes, estrenada

en Río de Janeiro en 1870, previo paso por la Scala de Milán. Ciudades como Bahía, São Paulo o Río de Janeiro se convirtieron en núcleos fundamentales de representación operística, siendo dotadas de grandes teatros que fueron renovados y modernizados con el tiempo y que atrajeron tanto a empresarios como a los grandes divos europeos.

Carolina Casanova no fue ajena a este fenómeno y durante los años en que residió en Montevideo, recorrió esta red de teatros con una acogida muy favorable. El análisis de la prensa brasileña remite a numerosas notas breves sobre sus actuaciones, aunque su localización resulta dificultosa por limitaciones de disponibilidad. A pesar de ello, se ha recuperado un documento de excepcional importancia, procedente de los fondos digitalizados de la Biblioteca Nacional de Brasil. Se trata de un manuscrito peculiar, no directamente musical, pero que nos ayudará a valorar el grado de estima que la artista gallega había alcanzado en los círculos de la corte. El documento contiene una poesía de Joaquina Navarro da Cunha e Meneses, hija del Barón de Río Vermelho, un destacado militar, escritora y gran aficionada a la música.¹⁶

Fecha el 15 de julio de 1868, la pieza lleva por título *Homenagem ao mérito da distincta prima donna a Excelentíssima Senhora D^a Carolina Casanova*. En el texto, la autora evoca a la cantante gallega como una heroína siempre dispuesta para afrontar el peligro con decisión. Reconstruye su personalidad a partir de los personajes operísticos que la habían hecho célebre; reconoce en la soprano la inocencia y valentía de Gilda frente al duque de Mantua en *Rigoletto*, la bondad y resignación de Violetta en *La traviata*, la picardía y suspicacia de Anina en *L'elisir d'amore*, o la humildad y resignación de Leonora en *Il trovatore*. También parece hacer referencia a otras piezas “de recital” que seguramente la ferrolana interpretaba fuera de los escenarios con ocasión de otro tipo de veladas: *Vals, Habanera, Canzoneta spagnola...*¹⁷ Toda una reseña de repertorio para una gran voz lírica, muy versátil, como se desprende de los personajes femeninos citados y de su caracterización musical. La califica además como intérprete sublime y le aconseja perseverancia «pois o caminho da gloria é espinoso e os teus pés ha de ferir», deseándole el coraje y la determinación necesarios para cumplir su destino y llegar a alcanzar el panteón de la fama.

16 https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss_I_07_12_040/mss_I_07_12_040.pdf.

17 El manuscrito presenta problemas de interpretación en su lectura, aunque cremos que posiblemente se refiera al famoso vals de Arditi *Il baccio*, muy popular en este momento, en el repertorio de las cantantes líricas, al igual que lo haga a alguna de las habaneras y canciones españolas que circularon con gran éxito en América del sur, como es el caso de las composiciones de Iradier. Sobre la recepción y éxito de las habaneras y canciones españolas en Brasil en esta época. *Vid;* Martins, 2020: 40, 53-59, *passim*.

4. Dorinda Rodríguez, de la zarzuela al reconocimiento en América y Portugal

Dorinda Rodríguez Nóvoa (1862-1955) nació en Ourense y fue una destacada tiple de zarzuela. Sabemos que se formó en el entorno del Liceo Recreo de Ourense, donde realizó su presentación como cantante. Gracias al apoyo de los socios de esta institución, muy joven dio el salto a Madrid, debutando en el Teatro de la Zarzuela, género al que dedicaría toda su carrera (Adrio, 1935, pp. 169-171; Piñeiro, 2021). Aunque participó en producciones de gran zarzuela, su trayectoria se desarrolló principalmente en el género chico que en aquellos años desplazaba progresivamente a la zarzuela grande, mucho más costosa. Dotada de un talento natural para la interpretación cómica, Dorinda supo adaptarse con éxito a esta evolución del gusto popular, haciendo de ello vocación artística y un modo de vida.

En 1885 se documenta su presencia en los teatros de La Habana, ciudad donde se integró plenamente en la colectividad gallega. Allí comenzó a interpretar canciones en galego compuestas por José Castro Chané, dentro de las representaciones teatrales, convirtiéndose, con el tenor de Malpica de Bergantiños Ignacio Varela, en pioneros del canto gallego en América.¹⁸ A su regreso a España, realizó actuaciones en diversas ciudades y en 1890-91 la hallamos en Barcelona, actuando en teatros menores y en el Teatro-circo. Su belleza y simpatía le granjearon gran popularidad, llegando a ser portada en revistas de carácter sicalíptico como *La Tomasa* (1890) y *La Saeta* (1891).¹⁹ En ambos casos, aparece caracterizada interpretando de manera seductora el papel de colegiala en la zarzuela breve del mismo nombre, compuesta por Juan Molberg en 1861.

En 1892 se estableció en Madrid y, en 1893, emprendió un segundo viaje a La Habana que se prolongó durante dos años, visitando también México y otras repúblicas centroamericanas. En esta ocasión fue recibida ya como una estrella y se implicó con afán en las actividades culturales de la emigración gallega, participando en festivales de afirmación patriótica, cantando canciones gallegas, recitando poesías y representando zarzuelas. En 1894 protagonizó en el Teatro Payret la función en honor al Apóstol Santiago, en la que estrenó el *Apropóseto gallego Non máis emigración*, con música de Felisindo

18 Ignacio Varela fue un emigrante gallego que partió hacia Cuba en 1876, donde descubrió sus cualidades vocales que, como tenor lírico, que le llevarían a triunfar en los teatros españoles, italianos (la Scala) e incluso rusos (Sagarmínaga, 2020, 133-139). En 1885 lo encontramos cantando con Dorinda durante el festival gallego que se celebró en el Teatro Tacón de La Habana, donde interpretaron obras y piezas breves, entre ellas *Unha noite n'a eira do trigo* de Curros y Chané (*Diario de la Marina*, Habana, 25 de julio de 1885).

19 *La Tomasa, setmanari catalá*, Barcelona, 18 de abril de 1890; *La saeta*, Barcelona, 12 de marzo de 1891.

Rego, hoy perdida y texto de Ramón Armada Teixeira (Chumín de Céltegos) Esta obra es considerada como la primera zarzuela en gallego de la historia, donde Dorinda cantó dos papeles, el de Marica, una paisana, y el mucho más simbólico de Beneficencia Gallega, idea institucionalizada como Sociedad de Beneficencia de Naturales de Galicia en el entorno de la emigración gallega, hasta la actualidad (Mosquera, 2009, pp. 51-77; Garbayo, 2008, pp. 167-169).

Su relación con Portugal fue muy significativa, como pasamos a indicar. Actuaba en el Teatro da Trindade de Lisboa, cuando el 21 de agosto de 1887, tras una función de *La Gran Vía* de F. Chueca, su primer marido y violinista de la compañía, José Rodrigues, fue asesinado durante una reyerta con una «turba de fadistas» que habían proferido obscenidades contra las mujeres. El suceso, conocido como “o crimen do Rossío”, ampliamente recogido en la prensa, incluyendo el semanario *Ilustração Portuguesa*, donde se publicaron los retratos de Dorinda y de su marido, acompañados de una sentida crónica:

Dorinda Rodriguez, a graciosa tiple comica da companhia que actualmente se exhibe no theatro da Trindade, é a desolada e misera viuva de D. José Rodriguez y Gonzalez, o infeliz violinista barbaramente assassinado na praça de D. Pedro, por Gabriel Archanjo dos Santos, um faquista infamissimo e covarde.

A graça adoravel de Dorinda Rodriguez, o salero com que canta todas as operas do seu vasto repertorio, fez com que se tornasse a artista querida do nosso público. Debutou Dorinda Rodriguez no theatro «Recreos Matritenses», revelando desde logo a maior vocação para a scena. Inteligente, graciosa e muito viva, foi conquistando as sympathias, não só dos seus mestres, como do publico perante o qual se apresentava.

Tempos depois da sua estreia, foi escripturada para um dos theatros da Havana, e alcançou ali um tal successo, que o empresario teve de renovar a escriptura da gentil artista, então primeira tiple da companhia.

O «Atheneu» da Havana concedeu-lhe, por essa ocasião, o titulo de socia honoraria. Quando a actual companhia que canta na Trindade esteve no Porto, Dorinda teve ali um sympathico acolhimento, e era rara a noite em que o palco se não juncava de flores e a platéa se não convertia em um vulcão de entusiasmo.

O sr. Cyriaco Cardoso, empresario do theatro Baquet, accedendo aos desejos do publico portuense, escripturou a distincta artista para a próxima epocha

theatral. Publicando hoje o retrato de Dorinda Rodriguez, associamos do coração ao profundo golpe que ella acaba de soffrer, e sentimos que a fatalidade se tenha encarregado de lhe avigorar a réclame, roubando-lhe em poucos dias os tres entes que lhe eram mais queridos: marido e dois filhos .

O nome de Dorinda Rodriguez tornou-se, nos últimos dias, o assumpto de todas as conversações; Lisboa inteira sentiu, como nós, a magoa porque está passando aquelle coração de esposa digna e mãe carinhosa.

O publico, que já sympathisava muito com a graciosa artista, pelo seu formoso talento e pelas finas qualidades do seu carácter, estima-a hoje duplamente, pela desgraça que a feriu e teima em perseguil-a d'um modo implacavel.²⁰

Imagen 2. Retratos de Dorinda Rodríguez y de su marido, el violinista José Rodríguez. A *Ilustração Potugueza Semanario Revista litteraria e artística*. Lisboa, 21 de agosto de 1887.

A ILLUSTRACÃO PORTUGUEZA

5



DORINDA RODRIGUEZ



D. JOSÉ RODRIGUEZ Y GONZALES

Una versión más detallada del suceso puede leerse en la *Revista Illustrada O Occidente*, en los números del 21 de agosto y 1 de septiembre de 1887.²¹

Dorinda vivió en primera persona el trágico incendio del Teatro Baquet de Oporto, ocurrido el 20 de marzo de 1888 y donde perecieron más de cien

²⁰ *A Ilustração Portuguesa. Semanario. Revista Literaria e artística*, año 4, núm. 6. Lisboa, 22 de agosto de 1887.

²¹ *O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Extranjeiro*, año X, vol. 3, nº 312. Lisboa, 21 de agosto de 1887 y en el número siguiente, año X, vol. 3, nº 313, de 1 de septiembre de 1887.

personas (Filinto, 1888) Participaba en una función benéfica junto a Amalia Gayarro, cuando, al final de *La Gran Vía* de Chueca y Valverde,²² el maestro Cyriaco Cardoso advirtió que el telón había comenzado a arder. En nada el incendio se propagó por todo el escenario, desatando una situación caótica. Dorinda en medio de caos, perdió el conocimiento, teniendo que ser evacuada en brazos por una puerta lateral. La repercusión en la prensa portuguesa, española e internacional de este luctuoso suceso fue muy grande, señalando todas las crónicas que Dorinda había salvado su vida milagrosamente, como sin duda aconteció.

En 1898 contrajo matrimonio en Lisboa con Luís Maria Álvaro da Costa Sousa de Macedo, cuarto Conde de Mesquitela, aristócrata del círculo cercano al rey Carlos I de Portugal. Desde entonces su integración en la vida portuguesa fue total, apodándola la prensa como la *tipler condesa*. Se retiró definitivamente de los escenarios, participando en actos oficiales y recepciones propias de su nueva y noble condición, una situación contrastante con su vida anterior, donde tanto había trabajado y tantas tragedias había sufrido.

5. Las hermanas Ofelia Nieto y Ángeles Ottein, embajadoras de Galicia en América

Las hermanas y Ofelia Nieto y Ángeles Ottein nacieron en realidad en Algete (Madrid), pero estuvieron siempre muy vinculadas a Galicia por motivos familiares y afectivos. Santiago había sido el hogar de su padre, el notario José Nieto, que había inspirado al estudiante de Derecho y componente de la Tuna compostelana, apodado «Nietiño», que aparece en la novela de Alejandro Pérez Lugín, *La casa de la Troya* (Pérez Lugín, 1915). De hecho su presencia en Galicia y en la ciudad de Santiago fue constante, pues ellas mismas se consideraron siempre gallegas e hicieron gala de ello.

Con su hermana mayor, Ramona, estudiaron canto en Madrid con el célebre Lorenzo Simonetti (Simonetti) y accedieron al éxito siendo muy jóvenes. En 1914, debutaron las dos en los teatros de Madrid, adquiriendo un gran renombre tras el estreno en el Teatro Real de la égloga gallega, *Maruxa* de Luis Vives que llegarían a registrar en disco. A partir de aquí Ofelia (1898-1931) fue vuelta a llamar por el Teatro Real para intervenir como valquiria en el drama lírico wagneriano y el éxito fue tan notable que poco tiempo después

²² Adrio indica que cuando se declaró el incendio se estaba representando la obra *Los dragones de Villiers*. (Adrio, 1935, 170).

el Liceu de Barcelona la contrató para cantar el papel protagonista de Siglinda de esa misma obra.

Comenzó entonces una breve e intensa carrera que la llevó a cantar en los mejores teatros de España, Italia, incluyendo la Scala de Milán, la Pergola de Florencia, San Carlo de Nápoles y América, viajando a este continente en varias ocasiones y llegando a cantar en la ópera de Chicago. En 1927 anunció su retirada de los escenarios por contraer matrimonio con el conocido abogado sevillano Felipe Cubas, trasladándose a vivir a la ciudad desde donde realiza algunas apariciones esporádicas en funciones y actos benéficos.

El 1931, con solo 36 años de edad muere inesperadamente en Madrid por complicaciones de la anestesia tras una operación de vesícula, dejando tras de sí un impresionante legado; innumerables testimonios de su grandeza artística, a través de las crónicas y críticas de sus éxitos y viajes por Europa y América y un importante elenco de grabaciones discográficas de arias de ópera y de zarzuela y también de canción gallega de concierto para la Compañía Francesa de Gramófono y para Odeón (Henig, 2011, pp. 170-179; Mason, 2011, pp. 190-191).

Ofelia Nieto debutó en Lisboa, en el *Coliseu dos Recreios* en mayo de 1917, cantando *Manon* de Massenet y *Tosca* de Puccini, en dos ocasiones, con el barítono Mariano Stabile y con el célebre Tito Schipa, el tenor de *voce morbida*, como lo calificaba Magda Olivero (Sturrock, 1998). Más de 10 años después, en 1930, ya retirada, volvería a la capital lusa para colaborar en un festival benéfico organizado por un comité de «ministras e emabixatrizes» de diversos países de Europa y América, en el *Teatro do Gymnasio*, para recaudar fondos para los enfermos de tuberculosis. En esta ocasión apareció ya como Ofelia Nieto de Cubas, al lado de un nombre tan importante en la música portuguesa como fue el director de orquesta Pedro Freitas Branco, de quien volveremos a hablar más adelante.

Sus viajes a América fueron numerosos en tan poco intervalo de tiempo: uno ese mismo año de 1917 visitando Argentina, Chile, Perú e Cuba y otro, mucho más largo entre 1920 y 1921, cantando en Brasil, Argentina, Chile, Perú, Cuba y México. Con su hermana, Ángeles Ottein, recorrió la isla de Caribe y en La Habana fueron recibidas como las más destacadas artistas gallegas y verdaderas embajadoras del país. Volvió a América en 1922 y, tras cantar en Argentina, lo hizo nuevamente en Brasil. Por último, y tras una etapa madrileña, en diciembre de 1923, volvió a actuar en La Habana, ya por última vez, comenzando después un intenso periplo por los grandes teatros italianos.

Imagen 3. Retrato de Ofelia Nieto aparecido en *Ritmo*, con motivo de su fallecimiento. (Junio 1931).



En Brasil, dentro del contexto de gira americana de su primer viaje, se integró en la Compañía Walter Mocchi, donde figuraban también dos grandes tenores del momento: Beniamino Gigli y Bernardo de Muro. Con ellos actuó en los teatros de Rio de Janeiro (Municipal) y São Paulo (Colombo, Municipal), haciendo un repertorio plenamente lírico: la poco conocida ópera *Loreley* de Alfredo Catalani y *Lohengrin* de Richard Wagner. En São Paulo cantó el rol protagónico de Leonora, en *Il trovatore* de Verdi y nuevamente *Lohengrin*, alcanzando con este título un éxito tan grande que pronto fue llamada para cantarlo en la Scala de Milán.

Durante el segundo viaje a Brasil, cantó en Río *Isabeau*, un título poco interpretado de P. Mascagni, basado en la leyenda inglesa de Lady Godiva y *Tosca* de Puccini, repitiendo la primera con mucho éxito en São Paulo. En *Tosca* la acompañó el aragonés Miguel Fleta uno de los tenores en alza del momento, al que Toscanini escogería para cantar en 1926 en la Scala de Milán el papel de Príncipe Calaf durante el estreno absoluto de *Turandot*, ópera inconclusa de G. Puccini, terminada por su discípulo Franco Alfano.

Con ocasión de su debut en Río, Benjamín Costallat, crítico del diario *O Imparcial*, escribía:

A sra. Ofelia Nieto que hontem estreava, e un soprano completo, malleavel, apto a todas as tessituras e a todos os estylos. Timbre de rara beleza, susceptível a todas as colorações, da tonalidade mais lirica á tonalidade mais dramática, quente e voluminosa, extensa e segura, pastosa e sonora, sua voz pode ser utilizada com garantia de sucesso nas mais diversas partes, das mais diversas óperas, dos mais diversos compositores. De ahí seu éxito em Wagner, apexar de vivelmente nao ser uma especialista no genero [...] Assim o seu typo de voz, que tao ben se soube amoldar ao typo ingenuo da 'Elsa' wagneriana, poderá, quasi paradoxicamente, adaptar-se a outras óperas e a outros personagens, como a 'Manón' de Massenee, por exemplo. (Santiago, 1994, pp. 90-91).

Ángeles Ottein (1895-1981), era tres años mayor que Ofelia y desde los inicios de su carrera, había cambiado su apellido original, Nieto, escribiéndolo al revés y doblando la "t", parece que inspirándose en su maestro, el célebre baritono mallorquín Simonetti. También debutó en Lisboa en el *Coliseu dos Recreios* y lo hizo con la Compañía de Ópera Italiana Casal Santos, de la que era primera soprano, sólo unos meses antes de la llegada de Ofelia, en enero de 1917. A diferencia del lirismo y la dulzura de la voz de su hermana, Ángeles tenía voz de soprano ligera, con facilidad natural para la coloratura, lo que determinó también los papeles que interpretó a lo largo de su vida.

Conservamos su diario autógrafa, un documento manuscrito verdaderamente excepcional donde ella misma detalló las actuaciones que realizó durante su carrera. Indica además las compañías con las que contrató, los artistas que la acompañaron e incluso los emolumentos que recibió en cada caso. En ocasiones deja escritos pequeños comentarios relativos a cada una de las representaciones, lo que, considerando que fue escrito en una etapa comprendida entre 1919 y 1933 para su uso personal, convierte a este documento en una fuente de extraordinario valor para conocer los detalles de su carrera artística. Es por ello que en este apartado nos ceñiremos casi exclusivamente al documento, pues los datos que ofrecemos a continuación son inéditos en su mayoría.²³

Siguiendo su relato directo, el día 24 de enero de 1917 se presentó en Lisboa con *Il barbiere di Siviglia*; el 29 de ese mes cantó *Lucia di Lammermoor*, el 31 *La sonámbula*, en este caso con Tito Schipa. El 3 de febrero *Rigoletto*, también con Schipa, el 8, *I Puritani* con el barítono Mariano Stabile y, además, *Los Hugonotes*, repitiendo en varias ocasiones los títulos anteriores. En total fueron dos meses de intenso trabajo en el *Coliseu* lisboeta y también de residencia en la capital. El diario recoge cómo se despidió de la ciudad el primero de marzo con una *Lucia*, en la que obsequió al público cantando un fado portugués durante uno de los intermedios. Esta despedida fue oficial, pero no real, ya que al día siguiente cantó el 4º acto de *Rigoletto* en la función en beneficio de Schipa.

Y añade en el margen: *Sueldo: 2.000 pesetas mensuales españolas.*

Volvería a Lisboa en 1923, pero esta vez con un proyecto propio: la Compañía de Ópera de Cámara Ottein-Crabbé, formada por Ángeles Ottein y el barítono belga Armand Crabbé, en la que estaba integrado también su cuñado, el tenor Carlos del Pozo, marido de Ramona, su hermana mayor y padre de Marimí del Pozo, una soprano madrileña que Simonetti en numerosas ocasiones en Portugal años después. La empresa, como indicaremos a continuación, era novedosa y contaba con la dirección orquestal del maestro Pedro Blanch, un violinista aragonés que se acabó instalando en la ciudad del Tajo, desde donde hizo carrera fundando la *Orquesta Sinfónica Portuguesa* y dirigiendo numerosos conciertos.

23 Dietario manuscrito de Ángeles Ottein. Fondo particular.

Imagen 4. Programa de una de las últimas apariciones de Ofelia Nieto en concierto (*Theatro do Gymnasio*, Lisboa, 1931). (Santiago, 1994, pág. 257)

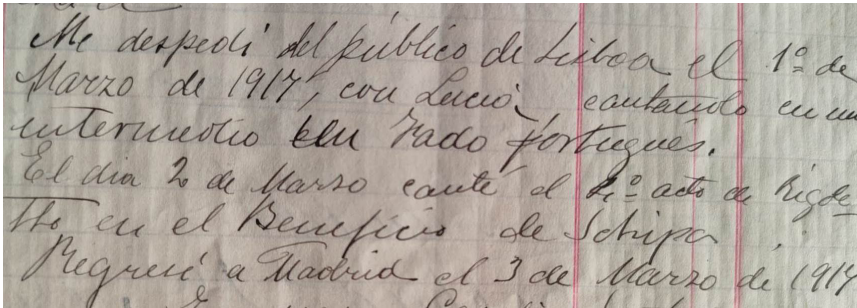


El 26 de noviembre la nueva compañía debutó en el *Theatro de São Luiz* de la capital con un repertorio diferente, adaptado a las circunstancias de la nueva propuesta: pocos intérpretes en escena, una pequeña orquesta para los acompañamientos y un despliegue escénico mucho menos ambicioso, que ponía su acento en diferentes recursos teatrales que se conjugaban en las representaciones como, por ejemplo, introducción en escena del guiñol o las vestimentas, de corte clásico pero estética renovada. El 26 de noviembre de 1923 se presentaron con *Il Maestro di Capella* de letra de Sofía Gay y música de F. Paer y *Bodas de oro*, letra del propio Crabbé y música de M. Maurege. Siguieron *La serva padrona* de Pergolesi, *Il segreto di Susanna* de Wolf-Ferrari y *Fantochines* música de Conrado del Campo y letra de Tomás Borrás, siendo todas ellas representadas en varias ocasiones.

El día 10 de diciembre siguiente, la compañía presentó su Proyecto en el *Teatro de São João* de Oporto, cantando el mismo repertorio y ofreciendo también alguna función de concierto. Permanecieron allí hasta el día 16.

La más importante de las obras que se interpretaron en este nuevo periplo, fue la de Conrado del Campo y Tomás Borrás. Entre 1923 y 1935 esta ópera de cámara se interpretó en muchas ciudades, tanto en España, como en el extranjero (Lisboa, Buenos Aires, Bruselas, Tournai, Malinas), siendo la obra traducida al francés y al inglés. Aunque no faltos de polémica, los estrenos de la obra fueron exitosos en general, ligados a la figura del barítono belga Armand Crabbé, para quien había sido escrita. Tras el periplo peninsular, la nueva compañía llevó *Fantochines* hasta Buenos Aires, donde la ópera recibió una acogida bastante favorable.

Imagen 5. Fragmento del dietario autógrafo de Ángeles Ottein, donde se refiere a la interpretación de un fado en portugués como despedida del público de Lisboa (1 de marzo de 1917).



La nueva compañía había debutado en América presentándose en el Teatro Municipal de Bahía Blanca el día 5 de junio de 1923, pero el estreno americano de esta obra tuvo lugar en el Teatro Odeón de Buenos Aires el 30 de junio, siendo acompañado de otras obras de cámara en los días siguientes. Vuelta a Bahía Blanca y desde allí, al Teatro Argentino de La Plata, nuevamente el Teatro Odeón bonaerense, Paraná, Santa Fe, Rosario, Mendoza y de ahí a Santiago de Chile, Valparaíso, Habana y México. La gira incluyó también beneficios y conciertos, donde el repertorio nuevo se combinaba con grandes éxitos de *Lucia*, *Traviata* o *Rigoletto*²⁴, e incluso otro tipo de piezas más ligeras como la célebre canción *Clavelitos*, la romanza *Marinela* de *La canción del olvido* y *Adios a Mariquiña*, de Castro Chané.²⁵

Como también había pasado en España, los críticos argentinos censuraron la variedad de estilos musicales que se conjugan en la partitura, tachando de superficial el modernismo literario del libreto. Además, se preguntaron dónde estaba el españolismo de la partitura, cuando *Fantochines*, cuya temática veneciana estaba ligada a la *Comedia dell'Arte*, había sido

24 En alguna ocasión, la ópera completa. También *Manon*, *Tosca* y *D. Pasquale*.

25 Datos obtenidos del dietario autógrafo de A. Ottein citado anteriormente.

presentada como «ópera española», un concepto muy propio del XIX que no había llegado a resolverse tras los intentos de Ruperto Chapí, Tomás Bretón y otros compositores.²⁶

Partiendo de sus estancias en Lisboa, Ángeles Otteín, al igual que su hermana, emprendieron viajes a América en varias ocasiones, formando parte de las mismas compañías y alternándose como *prime donne* en las actuaciones, de manera acorde a las características de sus instrumentos. Así, en 1918, Ángeles actuó en Argentina y Uruguay, llegando a Brasil en septiembre: debutó el día 20 de septiembre en el Teatro Municipal de Río de Janeiro con *Il barbiere di Siviglia*, a la que siguió *Mignon* de Massenet.

El 11 de octubre se presentó en el Teatro Municipal de São Paulo, nuevamente con *Il barbiere*. El día 13 cantó *Rigoletto*, que se repitió hasta el 28 de octubre, cuando se dio por cerrada esta gira con la Compañía Mocchi da Rosa. Además de su hermana, tuvo como compañeros de cartel a la soprano argentina Ida Canassi, al tenor Aureliano Pertile -otro de los grandes tenores líricos de la primera mitad del siglo XX- y al barítono Luigi Montesanto.

Por esa gira americana recibió 6.000 francos oro al mes, una cantidad verdaderamente importante.

El año siguiente, 1919, supuso un retorno a los escenarios americanos con la misma compañía: Argentina, Uruguay y, obviamente, Brasil. Volvió a interpretar *Il barbiere* y *Rigoletto* en Río y São Paulo, pero ahora con Tito Schipa, el barítono Armand Crabbé y el barítono-bajo Nazzareno de Ángelis. Abordó también un título casi olvidado dentro del repertorio, alejado de lo que habitualmente cantaba: el drama sacro de Rossini *Moisés*, demostrando el interés que la empresa tenía por ofrecer al público obras nuevas de calidad, como ya vimos que había sucedido con las funciones de su hermana.

Monto total de toda la gira: 56.000 francos oro.

Aún emprendería una tercera gira americana en 1921, parando nuevamente Río y São Paulo, con *Il barbiere* y *Rigoletto* y compañeros de reparto, en este caso el extraordinario tenor Giacomo Lauri Volpi, Iago Cirino, Arman Crabbé y Carlos del Pozo.

El 4 de julio de ese mismo año encontramos en su dietario una curiosa nota en la que cuenta cómo la invitaron a cantar en la embajada de los Estados Unidos de Norteamérica en São Paulo, invitación a la que no asistió. Pero lo más importante de esta nueva *tournee* fue sin duda la interpretación de un título casi desconocido de Carlos Gomes, el célebre compositor brasileño y autor de *Il Guarany*. La ópera en cuestión era *Condor*, que fue cantada con

26 Estos párrafos referidos a la recepción de *Fantochines* en España, Europa y en Argentina, están tomados de las notas al programa editadas por la Fundación Juan March con motivo de la reposición de la obra en marzo de 2015. Vid, March, 2015, 45-46.

la soprano brasileña Zola Amaro, el tenor Giovanni de Muro y «Pinheiro», realizándose de ella tres representaciones.

Por la parte de la gira que la llevó desde Río a Lima, Ángeles Ottein recibió 115.000 pesetas, una cantidad muy considerable para el momento.

Imagen 6. Escena de *Fantochines*, ópera de cámara de Conrado del Campo, aparecida en *Mundo Gráfico* en enero de 1924, tras su estreno en el Teatro Real de Madrid.



6. Lola Rodríguez Aragón, nexo de la mejor tradición lírica hispana

Aunque Lola Rodríguez Aragón (1910-1984) nació en Logroño y entre finales de 1925 y 1928 residió en A Coruña con motivo del traslado de su padre a la ciudad. Allí comenzó sus estudios musicales de mano de Bibiana Pérez «La Perecita», una reputada soprano nacida en Ávila, mujer de Ignacio Varela con quien se había instalado en la ciudad a inicios de siglo abriendo una academia de música que alcanzaría gran fama (Navas, 2018, pp. 115-116).

Aunque esta etapa fue breve, marcó profundamente a la joven artista ya que de su profesora aprendió «*la técnica antigua española, el ataque del sonido, la manera de respirar y la colocación de la garganta*». Fueron clases de canto que jamás olvidaría y que a su vez transmitiría a sus alumnas, como gran maestra que llegó a ser. (Higueras, 2004, pp. 27-28)

En la primavera de 1927, con 16 años, Lola se presentó en un concierto de alumnos de la clase de La Perecita, celebrado en el Teatro Rosalía de Castro, obteniendo un gran éxito que preludiaba su futuro artístico. Su brillante paso por los exámenes en el Conservatorio de Madrid y el nombramiento de su padre como representante de la casa Domecq para Galicia y Portugal, marcarían una nueva etapa, en la que tuvo lugar su presentación en París (1935), la Guerra civil (1936-1939) y el inicio de Segunda Guerra Mundial (1939), llevándola a residir nuevamente de manera temporal en A Coruña.

Durante esos duros años, la cantante prácticamente no apareció en público, hasta que en 1941 reanudó su actividad artística. Es la etapa en que se va a convertir en una gran intérprete de música española y especialmente de la de Manuel de Falla, creando el personaje de *Trujumán* de *El Retablo de Maese Pedro*, por el que es mundialmente reconocida (Higueras; 2004: pp. 50-51).

Su relación con Portugal estuvo marcada por el trabajo realizado con el discípulo de Falla, Ernesto Halffter, que residió en Lisboa entre 1928 y 1945 y de quien estrenó sus *Canciones Portuguesas* en Madrid (1943). En junio de 1942 acudió por primera vez al país, cantando en el Instituto Español de Lisboa con la Orquesta Sinfónica de la Emisora Nacional, bajo la dirección del maestro Halffter. Unos días después ofreció un recital, acompañada al piano por Regina Cascaes, en el *Sindicato dos Músicos*, con obras de Mozart, Guridi, Halffter, Falla Turina y Rodrigo. Con esa ocasión conoció a Fernando López Graça que le dedicará el manuscrito de su *Canção de beira* (Higueras, 2004, p. 56).

Imagen 7. Programa de la interpretación de *La vida breve* de Manuel de Falla en el Teatro Coliseo de Oporto, dirigida por Pedro de Freitas Branco, con Lola Rodríguez Aragón cantando el papel de Salud (Mayo 1949).

O drama lírico em 2 actos e 4 quadros de Fernandez Shaw, música de MANUEL DE FALLA

A VIDA BREVE

Direcção do maestro **PEDRO DE FREITAS BRANCO**

PERSONAGENS

Salud	LOLA RODRIGUEZ DE ARAGON
Paco	EDUARDO ORDOÑEZ
A Avó	ELENA LUCCI
O Tio Salvador	CANUTO SABAT
Manuel }	MANUEL AUSENCI
O Cantor }	
Carmela	IRENE SERVAIS TIAGO
Uma voz interna	JOSÉ TEIXEIRA
1. ^a vendedora	MARIA PIRES MARINHO
2. ^a »	IRENE TIAGO
3. ^a »	CECÍLIA CORREIA
Um vendedor	SALVADOR COSTA

Convidados, Bailarinas, Tocadores de viola, etc. — A acção passa-se em Granada - Actualidade
Primeira Bailarina Mestra de Coreografia
MANUELA DEL RIO
Coreografia de GARCIA ROS — Maquetas de VIUDES E BURGOS

O bailado em 1 acto, com canto, argumento de Martinez Sierra, música de MANUEL DE FALLA

O AMOR BRUXO

Direcção do maestro **PEDRO DE FREITAS BRANCO**

PERSONAGENS

Candelas	MANUELA DEL RIO
Lucia	PEPITA ROSA
Uma velha	FRANCISCA GONZALEZ
Carmelo	SEBASTIÃO CASTRO
Espectro	HERNANDEZ DE ALBA

Coplas cantadas por LUCIA CABRERA e câro
Ciganos e Ciganas—A acção passa-se em Cadiz
Coreografia de **MANUELA DEL RIO** — Indumentária de Peris Hermanos de Madrid

ORQUESTRA SINFÓNICA NACIONAL
ESCOLA DO CORPO CORAL DO TEATRO DE S. CARLOS (50 vozes)

En 1945 participó en las temporadas oficiales de Ópera de Lisboa y Oporto, actuando en el Teatro de San Carlos y en el Teatro Coliseo respectivamente. Bajo la dirección de Pedro Freitas Branco, intervino con el papel de Salud en *La vida breve*, única ópera de Manuel de Falla, siendo su interpre-

tación elogiada por destacados críticos del momento como José María Franco y Joaquín Turina en Madrid (*Ya*) o Antonio Vianna (*República*), Francine Benoit (*Diario de Lisboa*) Santiago Kastner (*Jornal do comercio*) desde Lisboa.

Este último destacaba el 18 de mayo que

o seu lindissimo órgao vocal, sem agudos guturais, modêlo de cultura e de moderação [...], encontrou os justos dolorosos acentos e soube integrar dentro da sua escola a voz violenta da raça espanhola, voz que reflecte alma e congosa, mas que forçosamente não pode considerar a higiene vocal. Só a arte e técnica duma Lola Rodríguez Aragón pode compatibilizar duas modalidades tam opostas.

La interpretación, junto a su intervención como Susana en *Las bodas de Fígaro* de Mozart con la Orquesta Sinfónica Nacional y el cuerpo coral del teatro, bajo la batuta de Napoleone Annovazzi, se repetirían con igual éxito en Oporto, como destacan las notas de los diarios *A tarde*, *O comercio do Porto*, *Journal de negocios* y *O primeiro de Janeiro* (Higueras, 2004, pp. 288-289).

7. María Luisa Nache, en la cima de la interpretación lírica mundial

La coruñesa María Luisa Nache (1924-1985), fue una extraordinaria soprano coruñesa, alumna de Bibiana Pérez y en Madrid de Ángeles Ottein. Su carrera fue breve pero intensa, cantando en los grandes teatros de España, Italia, Francia, Países bajos, Bélgica y también del norte de África, llegando a interpretar el papel *Aida* en la Ópera de El Cairo. Como ella misma indicó en una entrevista en prensa en 1954,²⁷ para entonces su su actividad era frenética: acababa de llegar de Trieste (Italia) de hacer *Guillermo Tell* y luego volvía a Italia (a Salsomaggiore) para una *Tosca* con el tenor Poggi, después Lugano, Ginebra, Milán, Como, Parma, Bolonia, Florencia, Argel, Venecia, Lisboa, Oporto, Montreux, Nueva York... y para interpretar un repertorio aún más variado que sus viajes: *Guillermo Tell* de G. Rossini, *La forza del destino* de G. Verdi, *Tosca* de G. Puccini, *Otello* de G. Verdi, *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni, *Andrea Chenier* de U. Giordano, *La Bohème* de G. Puccini, *Lohengrin* de R. Wagner, *Manon Lescaut* de G. Puccini, *Un ballo in maschera* de G. Verdi, *Don Giovanni* de W. A. Mozart (Lorenzo, 2025, p. 188).

²⁷ *El Ideal Gallego*, 11 de agosto de 1954, p. 7.

Rivadeneira ejerció además la docencia desde su cátedra en la Escuela Superior de Canto de Madrid, realizando una gran labor, de la que surgieron intérpretes que adquirieron y perpetuaron su estilo.

Su gran legado se prolonga aún más en el tiempo a través de sus numerosas grabaciones que realizó de zarzuelas de maestros como Bretón, Chapí, Chueca, Luna, Soutullo o Vives. También grabó obras más ambiciosas como *Pepita Jiménez*, única ópera de Albéniz, o *El amor brujo*, de Manuel de Falla. Y siempre compartiendo elenco con figuras de la talla de Victoria de los Ángeles, Teresa Berganza, Pilar Lorengar, Isabel Penagos, Antonio Blancas, Antonio Campó o Alfredo Kraus entre muchos otros, y bajo la dirección de las mejores batutas peninsulares del momento: Jesús Arámbarri, Ataúlfo Argenta, Rafael Frühbeck de Burgos, Federico Moreno Torroba o el gran maestro portugués Pedro Freitas Branco, bajo cuya dirección grabó en 1957 *El amor brujo*, de Manuel de Falla, la primera de las tres interesantes grabaciones que tiene de este ballet.

Su carrera estuvo muy ligada al Teatro de la Zarzuela de Madrid que, tras la Guerra Civil, cobraba nueva vida y ante la reconversión del Teatro Real en auditorio de conciertos, se convertía en el teatro lírico por excelencia de la capital.

En este coliseo formó parte de la Compañía Lírica Española que dirigía José Tamayo, con la que visitó Lisboa en el año 1964. Entre las diferentes obras que esta compañía representó ese año en el *Coliseu dos Recreios*, Rivadeneira intervino en *La verbena de la Paloma*, *Gigantes y Cabezudos*, *Doña Francisquita* (cantando el papel de Lola «La Beltrana») ²⁸ y como protagonista en *Carmen* de G. Bizet, que curiosamente fue cantada en italiano y no en francés, como corresponde al original. ²⁹ Para la ocasión, se formó una orquesta integrada por músicos de la Sinfónica lisboeta y cabe señalar que en ese mismo momento esta ópera era interpretada en el Teatro de São Carlos por la gran mezzosoprano norteamericana Grace Bumbry como protagonista.

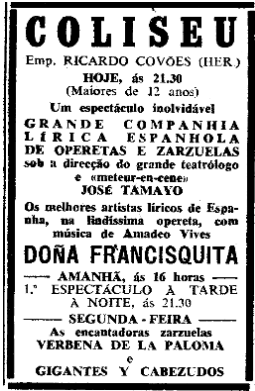
Son abundantes los testimonios de la prensa lusa sobre este acontecimiento, destacando los del *Diário de Lisboa* y *Diário Popular*, donde se calificaba a la española como «um mezzosoprano de grande categoria que brindou o público uma Carmen bem espanhola, superiormente cantada e interpretada», lo que da cuenta de su presencia escénica y carácter castizo, adaptado en este caso a un personaje complejo y de tanta fuerza dramática como es la gitana sevillana creada por Mérimée, e «Inés Rivadeneira -o meio-soprano que ja havia dado provas sobejamente qualificativas- interpretou a Carmen por forma a realzar os seus esplendidos dotes vogais, a sua

²⁸ Figura 7.

²⁹ Figura 8.

óptima escola de canto, a sua sensibilidade artística e a evidenciar todos os contornos psicológicos da figura». (Pérez, 2019, *passim*)

Imagem 8. Anuncio y fotografía (entreacto) del estreno de *Doña Francisquita* en Lisboa, por la Compañía Lírica Española que dirigía José Tamayo (1964) (Pérez, 2019, pág. 40)



9. A modo de conclusión

Este estudio nos ha permitido reconstruir y analizar las trayectorias de diversas cantantes líricas gallegas que, entre los siglos XIX y XX, desarrollaron una intensa actividad artística en Portugal, Brasil y América Latina. A través de una metodología cualitativa basada en fuentes hemerográficas, documentales y musicológicas, se ha puesto de relieve el papel de estas intérpretes como agentes culturales en contextos transnacionales, así como su contribución a la proyección internacional de la lírica gallega.

Las figuras analizadas —desde pioneras como Carlota Villó hasta referentes del siglo XX como Inés Rivadeneira— evidencian una notable versatilidad estilística, una capacidad de adaptación a repertorios diversos y una inserción activa en redes teatrales de gran prestigio. Su presencia en escenarios como el Teatro de S. Carlos de Lisboa, el de S. João de Oporto y los de diferentes ciudades del Brasil, así como su participación en giras por América, revelan la dimensión global de sus carreras. Esta dimensión transnacional fue, además, temprana y prolongada en el tiempo, cubriendo en los casos analizados más de un siglo de actividad que debe encajarse dentro de circuitos líricos más amplios.

Asimismo, el estudio ha puesto de manifiesto la escasa visibilidad que estas artistas han tenido en la historiografía musical tradicional, lo que justifica la necesidad de su recuperación crítica desde una perspectiva de género, historia social de la música y estudios culturales. La interacción de estas cantantes con las comunidades emigradas, su recepción crítica en la prensa y su legado artístico y pedagógico constituyen aportaciones fundamentales para comprender la circulación de saberes, repertorios e identidades en el ámbito lírico.

10. Bibliografía

- AA.VV. (1848). *Diccionario Universal de Historia y de Geografía*. Madrid: Francisco de Paula Mellado Editor.
- AA. VV. (1979). *Estudios y fuentes del arte en México*, vol. 37. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- AA. VV. (2001). *Verdi em Portugal, 1843-2001: exposição comemorativa do centenário da morte do compositor: catálogo*. Lisboa: Niblioteca Nacional
- ADRIO MENÉNDEZ, José (1935). *Del Orense Antigo (1830-1900)*. Ourense: Imprenta La popular.
- BARCIA MARTÍ, Roque (1880). *Primer Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*, t. 5º. Barcelona: F. Seix Editor.
- FILINTO, Jaime (coord.) (1888). *A grande cathastrophe do Theatro Baquet. Narrativa fidedigna do terrivel incendio occorrido em a noite de 20 para 21 de março de 1888, precedido da historia do theatro*. Porto: Casa Editora Alcino Aranha y C^{ia}.
- BERTOMÉU FERNÁNDEZ, Juan Antonio (2009). *Ofelia Nieto, soprano (1898-1931)*. Sevilla: Junta de Andalucía
- CASARES, Emilio et alt (dirs.) (2002). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (10 vols). Madrid: SGAE.
- CETRANGOLO, Aníbal E. (2015). *Óperas, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CYMBRÓN, Luisa; VASCONCELOS, Ana Isabel (coords) (2020). *O velho teatro de S. Joao (1798-1808)*. Porto: Edições Afrontamento.
- FONSECA BENEVIDES, Francisco da (1883). *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*. Lisboa: Tipografía Castro Irmao.
- GARBAYO MONTABES (2008). "Notas sobre teatro lírico en el Centro Gallego de La Habana (1886-1940)". Alonso, Celsa (et alt). *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid: ICCMU.

- GARBAYO MONTABES, F. Javier; LORENZO VIZCAÍNO, M. del Carmen (2025). “*Cantantes líricas galegas dos ss. XIX e XX: las bases de un proyecto expositivo de transferencia del conocimiento y educación musical*”. Roig-Vila, Rosabel et alt: *Llibre d’actes. 4th International Congress: Education and Knowledge*. Barcelona: Octaedro.
- HENIG, Stanley (2011). “Ofelia Nieto (1898-1931)”. *The record collector*, vol. 56, núm. 3, septiembre 2011
- HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino (1994). *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela*. Madrid: Ediciones Lira.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino (1997). *Otros cien cantantes españoles de ópera y zarzuela*. Madrid: Ediciones Lira.
- HIGUERAS, Ana (2004). *Lola Rodríguez Aragón. Crónica de una vida (1910-1984)*. Madrid: Higuera Arte.
- LORENZO VIZCAÍNO, María del Carmen (2025). “María Luisa Nache (1924-1985): La voz de oro gallega”. *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes*, 2020-2023.
- LORENZO VIZCAÍNO, María del Carmen (2025). “¿Existe una Escuela Lírica Gallega?”. *The conversation*. 25 de noviembre de 2024 Abrente, 2020-2023. <https://theconversation.com/existe-una-escuela- lirica-gallega-240971>
- MACHADO, Julio César (1874). *Os Theatros de Lisboa*. Lisboa: Liv. Editora de Mattos Moreira & C^a.
- MASON, David (2011). “Discography of Ofelia Nieto”. *The record collector*, vol. 56, núm. 3, septiembre 2011.
- MATOS SEQUEIRA, Gustavo de (1939). *O Carmo e a Trindade* (3 vols). Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa.
- MENESES, Joaquina J. Navarro da Cunha (1868). *Homenagem ao mérito: a distinta prima-dona a Exma. Snra. Carolina Casanova*. Bahia.
- MARCH, Fundación Juan (2015). *Teatro Musical de Cámara (2) Fantochines. Conrado del Campo*. Madrid: Fundación Juan March, Teatro de La zarzuela.
- MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, Joaquín (2004). *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid: Acento editorial.
- MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, Joaquín (2010). *Mitos y susurros. 50 años de Lírica en España*. Alcalá la Real: Editorial Zumaque.
- MARÍNEZ BELTRÁN, Zolia (2023). *Voces poliédricas: La contribución de las sopranos de coloratura españolas a la Edad de Plata*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento.
- MOREAU, Mário (1981). *Cantores de Ópera Portugueses* (3 vols). Lisboa: Livraria Bertrand.

- MOREAU, Mario (1999). *O teatro de S. Carlos. Dois séculos de história* (2 vols). Lisboa: Hugin Editores.
- MOSQUERA CASTRO, Estefanía (2009). “Non máis emigración! de Ramón Armada Teixeira, unha obra de denuncia socila precursora”. En *XVI Premio de creación literaria e ensaio*. A Coruña: Facultade de Filoloxía)
- NAVAS VILLALBA, Luciano José (2019): *Cebrereños ilustres y otras historias de Cebreros*. Cebreros: Ed. del autor.
- NIETO IGLESIAS, Ramón (1982). *¿Qué es La casa de la Troya?* Madrid: Ediciones Partenón.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel (2002). *Os inmigrantes imaxinarios: estereotipos, representacións e identidades dos galegos na Arxentina (1880-1940)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- PÉREZ LUGÍN, Alejandro (1915). *La Casa de la Troya*. Santiago de Compostela: Librería Gali.
- PINHEIRO ALMUINHA, Ramón (2008). *A la Habana quiero ir. Los gallegos en la música cubana*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- PIÑEIRO, ANTONIO (2021). “De soprano liceísta á aristocracia en Lisboa”. *La región*, 5 de julio de 2021.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Julián (2019). *Inés Rivadeneira. Una vida para el canto. Biografía autorizada*. Valladolid: Universidad.
- PEREIRA MARTÍNEZ, Carlos (2018): “Carolina Casanova de Cepeda: Do Covent Garden a Culleredo”. *Symphonia. Revista do Conservatorio Superior de Música da Coruña*, núm. 4.
- PUYOL, Mercedes (2011). “Carolina Casanova de Cepeda, una soprano ferrolana en el mundo de la ópera”. *Análisis Ferrol*, n. 26.
- RAMÍREZ, Serafín (1891): *La Habana artística. Apuntes históricos por [...]* Habana: Imprenta del E. M de la Capitanía General.
- RIBAS, Tomaz (1993). *O Teatro da Trindade. 125 anos de vida*. Porto. Lello & Irmão
- ROCHA, Lucía (2010). *Ópera & Caricatura. O Teatro De S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro* (2 vols). Lisboa: Edições Colibri.
- RODRÍGUEZ GOMES, Juana J. G de; Echevarría, Néstor (1969). *Historia de los teatros líricos del mundo*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor (2014). *Verdi y España*. Madrid: Akal.
- SANTIAGO, Antón de (1994). *Ofelia Nieto. Una gallega en el olimpo del “bel canto”*. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago.
- SOUTELO VÁZQUEZ, Raúl (1998). “Memoria oral e identidade étnica da inmigración española a Latinoamérica no século XX, os galegos en Brasil, 1880-1970”. *Estudos migratorios*, n. 6 (Diciembre).

