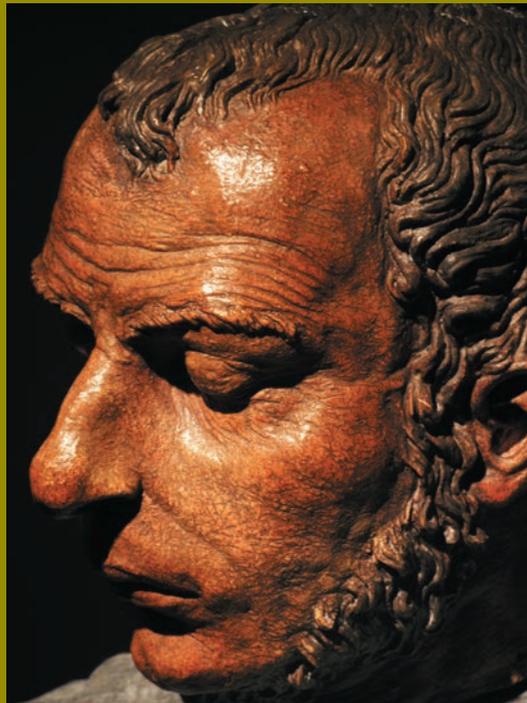


Guadalupe Soria Tomás  
(Editora)

# La representación de las pasiones

*Perspectivas artísticas, filosóficas y científicas*



*Dykinson, S.L.*



# **LA REPRESENTACIÓN DE LAS PASIONES**

**PERSPECTIVAS ARTÍSTICAS,  
FILOSÓFICAS Y CIENTÍFICAS**



Guadalupe Soria Tomás (Ed.)

# LA REPRESENTACIÓN DE LAS PASIONES

PERSPECTIVAS ARTÍSTICAS,  
FILOSÓFICAS Y CIENTÍFICAS

*Dykinson, S.L.*

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

© Copyright by  
Los autores  
Madrid, 2013

Editorial DYKINSON, S. L. Meléndez Valdés, 61 – 28015 Madrid  
Teléfonos (+34) 915 44 28 46 – (+34) 915 44 28 69  
E-mail: [info@dykinson.com](mailto:info@dykinson.com)  
<http://www.dykinson.es>  
<http://www.dykinson.com>  
*Consejo editorial: véase [www.dykinson.com/quienessomos](http://www.dykinson.com/quienessomos)*

ISBN: 978-84-9031-712-9

*Realización Gráfica:*  
*SAFEKAT, S. L.*  
*Laguna del Marquesado, 32 - Naves J, K y L*  
*Complejo Neural - 28021 Madrid*  
*[www.safekat.com](http://www.safekat.com)*

Ilustración de cubierta:  
*Personaje histórico (pero anónimo) o San 2 (desvestido).*  
Bronce policromado h: 26 cm. (1998-2010). © Juan Bordes.

# Índice

<b>Prólogo</b> , GUADALUPE SORIA TOMÁS.....	9
<b>Capítulo I. Historias contadas por la cara: Una historia de la fisonomía</b> , JUAN BORDES .....	11
<b>Capítulo II. Morfología de las pasiones: mímica y gestualidad en la novela moderna</b> , DAVID CONTE.....	33
<b>Capítulo III. Emociones en el teatro: ¿Por qué nos involucramos emocionalmente con una representación?</b> , ANTONI GOMILA.....	57
<b>Capítulo IV. La derrota del rostro en el teatro contemporáneo</b> , EDUARDO PÉREZ-RASILLA .....	79
<b>Capítulo V. De la escena al foro y del foro a la escena: El reflejo de las pasiones en la retórica y el drama clásicos</b> , ROSA GARCÍA-GASCO VILLARRUBIA.....	101
<b>Capítulo VI. El valor ético de la vergüenza en la tragedia griega</b> , ALBA MONTES SÁNCHEZ.....	123
<b>Capítulo VII. El melancólico en escena. La expresión de la melancolía en el teatro español del siglo XVIII</b> , FERNANDO DOMÉNECH RICO .....	143
<b>Capítulo VIII. Actores, retratos y pasiones. La iconografía de la emoción en un drama histórico-romántico: <i>Venganza catalana</i>, de García Gutiérrez</b> , GUADALUPE SORIA TOMÁS.....	161
<b>Capítulo IX. El arte de expresar las pasiones en los tratados españoles de canto del siglo XIX</b> , M. <sup>a</sup> DEL CORAL MORALES VILLAR .....	193
<b>Capítulo X. Conocer la emoción a través de sus expresiones en el teatro</b> , MERCEDES RIVERO OBRA.....	211
<b>Capítulo XI. Emociones e identidad</b> , FERNANDO BRONCANO .....	229
<b>Capítulo XII. La cara espejo de las emociones</b> , ENRIQUE G. FERNÁNDEZ-ABASCAL .....	245
<b>Epílogo. La emoción inteligente</b> , MAGÜI MIRA.....	261

## CAPÍTULO IX

# El arte de expresar las pasiones en los tratados españoles de canto del siglo XIX<sup>1</sup>

M.<sup>a</sup> DEL CORAL MORALES VILLAR  
Universidad de Jaén

Oh gran maestro è il cuore! Ditelo voi cantori amatissimi  
[...].

Dite che in poche lezioni ei v'insegnò l'espressione più  
bella, il gusto più fino, l'azione più nobile e l'artificio più  
ingegnoso.

Dite, benchè non sia credibile, che corregge i difetti della  
natura, poichè raddolcisce la voce aspra, migliora la  
mediocre e perfeziona la buona.

Dite che quando canta il cuore, voi non potete mentire,  
nè la verità ha maggior forza di persuadere.

E pubblicate in fine che da lui solo imparaste quel non sò  
che d'ignoto soave, che sottilmente passa di vena in vena,  
e trova l'anima.

(P. F. TOSI, 1723, 100).

En la primera mitad del siglo XIX, el virtuosismo vocal y expresivo propio del *belcanto* italiano determinó que la enseñanza del canto lírico alcanzara un gran desarrollo desde el punto de vista técnico e interpretativo. La ópera italiana dominaba el panorama lírico y los maestros italianos de canto gozaban de gran fama en toda Europa. Muchos de ellos se trasladan a las principales ciudades europeas, donde crean escuelas de canto y transmiten los principios técnicos, a través de su propia experiencia práctica que en ocasiones recogen en publicaciones.

---

<sup>1</sup> Este estudio se ha desarrollado dentro del proyecto de investigación «La iconografía de las pasiones: pintura y teatro (XVIII-XIX)», CCG10-UC3M/HUM-5057, financiado por la Comunidad Autónoma de Madrid y la UC3M.

El furor que causa en España la ópera italiana y la fundación en 1830 en Madrid del Conservatorio de Música por la reina María Cristina como centro de enseñanza oficial del canto, va a influir sin duda en el aumento de métodos y tratados vocales. En algunos casos eran obras didácticas escritas por maestros españoles y en otras ocasiones, traducciones al castellano de tratados extranjeros. Para Antonio Cordero, autor de un importante método de enseñanza del canto, estas publicaciones eran:

el archivo en donde se conservan las ideas de los hombres más eminentes y de los cuales se extraen cuantos datos necesita aquel que se dedica a una carrera científica cualquiera. En el arte del canto no bastaría con esto, porque desde la primera lección necesita el alumno aprender teórica y prácticamente a ejecutar por sí mismo lo que en su día hará delante de un público, tanto más exigente, cuanto más le cueste gozar de la habilidad de aquel. (Cordero, *La España Artística*, 1858, 106-107)

Estas obras pedagógicas solían ser demandadas principalmente por maestros y estudiantes de canto, cantantes profesionales y aficionados, actores, diletantes o amantes de la lírica, médicos especialistas en voz y, en general, por cualquier persona que quisiera aprender a cantar. Las publicaciones relacionadas con el canto y su enseñanza, se pueden clasificar en: 1) obras vocales prácticas (*Vozalizzi* o *Solfèggi*); 2) obras vocales teóricas; 3) obras mixtas, que incluyen secciones prácticas y teóricas; 4) obras o manuales de fisiología e higiene vocal aplicada al canto; y 5) publicaciones sobre declamación, mímica, interpretación, oratoria, obras biográficas de compositores o cantantes, historia de la ópera, opúsculos, diccionarios, artículos o reseñas periodísticas y diarios personales.

## **El concepto de expresión en el canto en los diccionarios españoles de música del siglo XIX**

En los diccionarios musicales publicados en España durante el siglo XIX y principios del XX, podemos encontrar términos que ponen de manifiesto el delirio que causó el canto lírico y el repertorio operístico en la sociedad de la época. Con la expresión *Cantomanía* se identifica el «afán desordenado de cantar» o «furor, manía por el canto». Y el *Cantomaniático* es «el que tiene la manía de cantar. Fig.: el que es muy apasionado por el canto» o «furioso por el canto. Metafóricamente: apasionado en exceso a cantar o a oír cantar» (Pedrell, 1894, 69 / Lacal, 1900, 106).

Desde su nacimiento en el Barroco, la ópera se convierte en el género vocal por excelencia y la voz cantada en el instrumento perfecto para expresar las pasiones (*Teoría de los Afectos*). En este sentido, «la nueva

música aportaba una nueva forma de concebir el arte de los sonidos y las relaciones de esto con las palabras y con el ánimo del oyente» (Fubini, 1998, 143). La *expresión* en el canto se convierte en una parte fundamental de la interpretación vocal y escénica. Guijarro, en su *Diccionario*, define este término como:

La viva y natural representación de las pasiones que indique el sentido del argumento. Las contorsiones inmoderadas, los gestos producidos por un acento afectado y hasta ridículo, han hecho grandes esfuerzos desde las escuelas del mal gusto para levantarse con el honoroso título de expresión. El cuerpo filarmónico mira en estas extravagancias las debilidades humanas, y libra su aplauso a la algazara de la tumultuosa ignorancia: ¿qué expresión es la que celebran los que no entienden la letra de lo mismo que se canta? ¿y cuál será la del que cante sin comprender la significación de las palabras? (Guijarro y Ripoll, 1831, 12-13)

También en el *Diccionario de Música* de Fargas y Soler aparece la entrada *Expresión en el canto*, que define así:

Calidad por la cual siente el músico y produce con vehemencia todos los sentimientos e ideas que debe expresar. [...] En cuanto a la ejecución vocal, a parte de la expresión más o menos innata de cada cantor que proviene del más o menos gusto y sentimiento de que esté dotado, hay voces fuertes que imponen por su timbre o calidad; otras que son naturalmente sensibles y delicadas y que se dirigen al corazón por su dulzura. (Fargas y Soler, 1853, 80)

El *Diccionario* de Parada y Barreto presenta un concepto más técnico centrandolo la expresión a través del canto en la ejecución de la obra:

la voz humana es la que más se presta, sin duda, a producir los efectos propios de la expresión. Al compositor pertenece solo el emplearla, según sus diferentes timbres, disponiéndola de modo que produzca el efecto más adecuado a la situación que haya de expresar. En general, las voces elevadas se prestan a expresar los sentimientos tiernos y apacibles, mientras las voces de bajo interpretan mejor los sentimientos enérgicos, como el valor, la ira, etc. (Parada y Barreto, 1868, 165)

Un recurso técnico importante para que el cantante pueda expresar las pasiones y afectos que el compositor y libretista desean transmitir es el uso adecuado del *acento*, tanto musical como prosódico, que «expresa las diversas modificaciones del sonido de la voz, bajo la impresión del sentimiento o de una pasión» (Fargas y Soler, 1853, 2). A lo largo de la partitura, los compositores, profesores de canto e intérpretes podrán realizar indicaciones de

acentos, expresiones o tonos que se ponen en relación con las distintas pasiones<sup>2</sup>. Saber acentuar con exactitud es una cualidad fundamental para la interpretación vocal:

no sólo da mayor naturalidad a la expresión, sino más fuerza a la declamación. [...] Hay también palabras que significan dulzura, ternura, y estas tienen un acento propio, y muy diferente de las amenazadoras, y de las que han de expresar dolor. Por más que el compositor procure expresar con sonidos estas diferentes pasiones del ánimo, si el cantor no las da energía con una adecuada acentuación, la expresión resultará fría, desabrida y sin color. (Melcior, 1859, 11)

Otro término relacionado con la expresión de las pasiones a través de la música es el *alma*, entendida como una facultad o sensibilidad que permite al cantante desplegar una gran energía (Fargas y Soler, 1853, 10). La interjección ¡*Alma!* era muy empleada «para animar a un cantor, bailarín o tocador de instrumento a dar más movimiento y expresión a lo que hace», además, *tener alma* es:

la viveza, fuerza y expresión con que se toca o canta algún trozo de música. El actor de un drama lírico no puede nunca dispensarse de poner en el canto y en la acción toda la expresión, que requiere la situación de la persona que representa, pero teniendo cuidado de que a fuerza de querer expresar con viveza, no degenera en hacer gestos impropios o contorsiones que, en vez de conmover hagan reír. Un estudio bien dirigido en el arte dramático le enseñará el modo de expresar las acciones con decoro y propiedad; y un ejercicio prolongado de vocalización le dará conocimiento de lo que es expresión en el canto. Cuando cante en una academia o concierto musical ha de evitar el cantor el meneo de los brazos y la acción del cuerpo. Porque faltando la ilusión teatral sería ridículo el accionar. Este recurso prueba que tiene que suplir con acciones lo que le falta de expresión y sensibilidad en el canto; recurso bien pobre, y que sin embargo he visto emplear algunas veces. (Melcior, 1859, 28-29)

Los géneros en los que se ha dividido tradicionalmente el repertorio operístico permiten presentar ante el público diferentes y controvertidas pasiones. Frente al carácter alegre y divertido de la ópera cómica o bufa, la ópera seria se caracteriza por tratarse de una música de «carácter apasionado; excitando sensaciones ya tristes, ya tiernas, melancólicas o furio-

<sup>2</sup> «Segni posti al disopra delle note: Accento d'abbandono, di collera, carezzevole, candenzaio, di disprezzo, d'entusiasmo, di furore, grave o severo, lementevole o querulo, marcato, di rabbia, straziante, spezzato, violento. Espressione affettuosa, di dispiacer, di gioia. [...] Tono beffardo, di benevolenza, enfatico, d'ironia, lusinghiero, di minaccia, supplichevole, di rimproveroi [...]» (Delle Sedie, E. 1876, 97).

sas, marciales, frenéticas y también de gozo» (Fargas y Soler, 1853, 143 / Pedrell, 1894, 327).

## **La expresión de las pasiones en los principales tratados españoles de canto del siglo XIX**

La expresión de las pasiones y los afectos a través de la voz cantada va a ser un tema recurrente y fundamental en los tratados de interpretación y técnica vocal. En España, las primeras referencias a la expresividad en el canto las encontramos en la obra de Juan Bermudo *Declaración de instrumentos musicales* (1555). Para Esteban de Arteaga, el canto es «l'arte di rappresentar modulando le pasión e i caratteri degli uomini», lo que pone de manifiesto una clara influencia en su obra de la teoría de los afectos (Arteaga, 1783-1788, Libro II, 127).

A lo largo del siglo XIX, la influencia de la ópera italiana en el repertorio español, así como el creciente interés por mejorar y sistematizar la enseñanza del canto favoreció la publicación en España de numerosos tratados vocales, escritos en su mayoría por maestros españoles. También se editaron en nuestro país traducciones de métodos extranjeros, lo que permitía la difusión de nuevas teorías entre los maestros, cantantes y aficionados españoles. Un recorrido diacrónico por las ideas y aportaciones que contienen los principales tratados de canto publicados en España durante el siglo XIX, evidencia la importancia para el cantante de manifestar las pasiones y emociones.

### *Arte de cantar (1799) de Miguel López Remacha (1772-1827)*

En 1799 se publica en Madrid *Arte de cantar* de Miguel López Remacha (Fig. 1). Este tratado, que consideramos el primero dedicado en España íntegramente a la enseñanza de la música y el canto lírico, posee una clara influencia de la tradición italiana, así como del estilo recitado o declamado. El autor comienza su obra definiendo qué es el canto: «imitación dulce, sonora y artificial de los acentos de la voz parlante y apasionada; es decir, que de las inflexiones y grados diversos que emana la voz quando el ánimo se halla agitado de pasiones proceden de la humana y natural declamación, y de ella el Canto» (López Remacha, 1799, 2-3). Estas palabras evidencian la vinculación del arte de cantar con la expresión de las pasiones, que será objeto de estudio una vez que el alumno domine todos los aspectos de la técnica vocal. Por tanto, «cantar es, puramente, expresar las pasiones humanas con arreglo a las leyes de la Música» (López Remacha, 1799, 3).

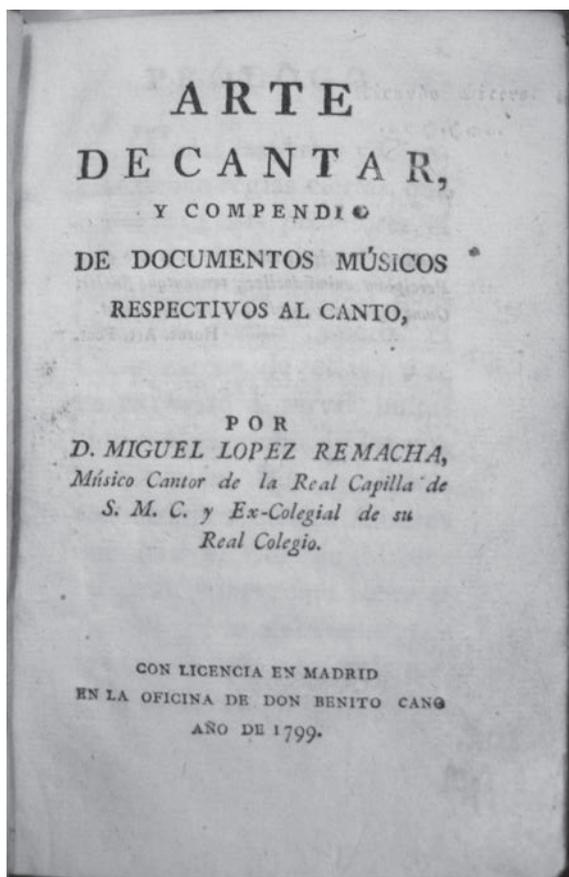


Fig. 1. Portada de *Arte de cantar* (1799) de López Remacha. © Archivo personal.  
M.<sup>a</sup> del Coral Morales Villar

Los cantantes deben conocer e interpretar la música conforme a las reglas de la expresión, ya que en caso contrario atentarían contra el tan apreciado «buen gusto». Sin embargo, puede ocurrir que a lo largo de una pieza vocal, el intérprete tenga que sacrificar algunos principios técnicos, en beneficio de la expresividad. En estos casos, a los cantantes se les permiten ciertas licencias interpretativas que están justificadas por el propio discurso musical y literario. Por ejemplo, en el caso de las respiraciones o *alientos*, la norma establece que no pueden interrumpir palabras o frases, sin embargo, López Remacha señala que: «si éstas indican afectos de ansia, pena, temor o afán ha de fingir el Cantor que le falta el aliento para proseguir, aunque sea dividiendo dichas dicciones, para demostrar así más vivamente el sentido de la letra» (López Remacha, 1799, 94-95). No obstante, estas variaciones expresivas no se pueden realizar de manera arbitraria. Los cantantes se basarán en su propio criterio, en su experiencia práctica y en la de otros reconocidos intérpre-

tes de la época, que les servirán de modelo. Eso sí, nunca se debe ir en contra de la naturaleza de las voces, pues:

¡Cuan mal parece una voz delgada y flexible abultando su débil sonido para imitar el heroico y varonil Canto de un Bajo! ¡y qué ridículo papel hace éste si saliendo de su esfera afecta imitar la ligereza, y aun cierta afe-minación que apenas se consiente a las voces delgadas! *La expresión no aprueba lo que la naturaleza condena.* (López Remacha, 1799, 97-98)

López Remacha, que era tenor de la Real Capilla, dedica un apartado a la expresión en la música sagrada. El cantante que interpreta género religioso debe cuidar mucho no caer en «un estilo arrogante y desahogado», que es más propio del teatro. Esto no significa que evite la expresividad de su canto, ya que la música vocal, sea religiosa o profana, tiene como fin transmitir sensaciones y sentimientos, y es que «el verdadero Cantor ha de transformarse en lo que dice, si quiere mover a otros, que es su principal obligación» (López Remacha, 1799, 101).

*Colección de cuarenta ejercicios (ca. 1828) de Mariano Rodríguez de Ledesma*

El tema de la expresión de las pasiones en el canto también es tratado por Rodríguez de Ledesma (1779-1847) en su *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* (ca. 1828). El uso concreto de adornos que el autor recomienda emplear al cantante debe vincularse al tipo de género o afecto que represente, conforme al buen gusto imperante en la época (R. de Ledesma, ca. 1828, 17):

<b>Género (afecto o pasión)</b>	<b>Ornamentación vocal recomendada</b>
<i>Sencillo e inocente</i>	Evitar los adornos
<i>Brillante</i>	Empleo prudente de adornos, conforme a la armonía
<i>Heroico</i>	Adornos <i>di bravura</i> y de sonidos simultáneos
<i>De ternura</i>	Adornos discretos y uso del <i>portamento</i>
<i>De compasión y llanto</i>	Pocos adornos y uso de las inflexiones de voz
<i>De furor</i>	Empleo de voz de pecho y pocos adornos
<i>De agitación</i>	Inflexiones de voz, esporádicas aspiraciones y pocos adornos

Para Ledesma una de las principales cualidades del cantante es que su pronunciación sea clara y permita la inteligibilidad del texto, favoreciendo así la expresividad del canto. Es preciso que se tengan en cuenta los acentos de las palabras y que se destaquen aquellas notas que coincidan con las vocales o sílabas acentuadas.

Gracias a una exacta dicción, el canto ahondará más en los sentimientos del espectador; provocando en él «toda clase de pasiones, haciéndolo intrépido, valiente, amante, feroz, tierno, y compasivo, hasta el punto de hacerle derramar copiosas lágrimas: tributo que involuntariamente ofrece el público más de una vez al talento de un buen cantante» (R. de Ledesma, ca. 1828, 16-17).

Según Ledesma algunos cantantes poseen una expresividad innata que les hace poder modificar su voz dependiendo de la situación dramática en la que se encuentren. Los que no disponen de ella deben tomar como referencia a los buenos intérpretes.

### *Nuevo método de canto teórico-práctico (1856) de Juan de Castro*

El tratadista, musicólogo, crítico musical y compositor Juan de Castro (1818-1890), atraído por la enseñanza del canto publicó en Madrid, en 1856, *Nuevo método de canto teórico-práctico*. En relación a la expresividad en el canto, Castro advierte que no se trata de cantar con afectación o de forma ridícula, sino que «consiste en adecuar el acento de las palabras a la música que se interpreta, teniendo en cuenta todos los matices de expresión señalados por el compositor» (Castro, 1856, 69).

Uno de los recursos expresivos del canto es el acento musical, a través del cual se pueden representar los sentimientos que inspiran una determinada pieza, ejecutándose «de un modo *brillante* las piezas que denoten el placer; con *ternura*, las que denoten el amor; con *melancolía*, las del dolor; e *impetuosamente*, las que expresan la cólera y las grandes y violentas pasiones» (Castro, 1856, 69).

En la declamación lírica, el canto es tan importante como la interpretación. Un buen cantante debe ser también un buen actor y, según Castro, dominar:

la parte mímica, a fin de que unida ésta al canto o al silencio, hagan comprender al público las situaciones dramáticas del personaje de la pieza. Sus pasos, sus gestos, sus miradas, todo debe estar en armonía con ellas. En una palabra, deben cautivar la atención del público hasta en el más profundo silencio. [...] En una palabra, debe figurarse que en él se hallan reunidos poeta, compositor, actor y cantante. (Castro, 1856, 73-74)

Finalmente, el cantante tendrá en cuenta los siguientes principios:

1. Evitar la frialdad e insensibilidad, dado que para conmover y entusiasmar a los demás, es necesario poseer esos sentimientos.
2. «el verdadero talento consiste en no dejarse arrastrar por el exceso de las pasiones».
3. «de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso; el que sepa sostenerse en medio de estos dos extremos tan opuestos, está en el verdadero puesto» (Castro, 1856, 74).

### *Escritos en prensa de Hilarión Eslava sobre la enseñanza del canto (1855-56)*

El *Método* de solfeo Eslava, como popularmente fue conocido, ha sido la base para el aprendizaje de la música de muchas generaciones, gracias a las famosas lecciones de entonación que contiene. Hilarión Eslava (1807-1878) tenía el proyecto de escribir y editar un método de canto, aunque este nunca se realizó. Sin embargo, sí nos dejó una serie de cinco artículos sobre el canto que fueron publicados en la *Gaceta Musical de Madrid* (revista que él mismo dirigía) entre los años 1855 y 1856<sup>3</sup>. La idea inicial de Eslava era publicar una serie de artículos temáticos que abordasen las diversas expresiones del arte y en concreto de la música vocal e instrumental. Para Eslava, «la voz humana lleva inmensa ventaja a todos los instrumentos, porque además de adaptarse mejor que todos ellos para expresar toda clase de afectos por medio de los sonidos, puede afectar nuestro ánimo con la palabra» (Eslava, 1855, 162).

En el segundo artículo, publicado en julio de 1855, Eslava afirma que el objeto del arte del canto es: «expresar, cantando, las diversas pasiones humanas, deleitando al mismo tiempo el oído, y conmoviendo el corazón» (Eslava, 1855, 293). Un cantante se acerca a la perfección artística y vocal cuando consigue despertar en el público los siguientes efectos y sentimientos:

Ilusionar a todo un público; cuando llega a saber ocultar el arte por medio del arte mismo; cuando llega a cantar con facilidad, precisión y verdad; cuando consigue infundir en el ánimo de los oyentes sus propias pasiones; cuando sabe conmover y arrebatarse en el género serio, excitar la risa, esparcir la hilaridad y despertar el buen humor en el género cómico; cuando con absoluto dominio en el ánimo de los oyentes, sabe moverlos con impresiones alternativas de ternura, de fortaleza, de afecto y de espanto, y poner finalmente en juego todas las pasiones y facultades del hombre sensible. (Eslava, 1855, 293)

### *Los tratados de canto de Antonio Cordero y Fernández (1823-1882)*

*Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano* (1858) de Antonio Cordero es considerado uno de los tratados españoles más relevantes del siglo XIX (Fig. 2). En él, se analizan con gran detalle distintos temas relacionados con la enseñanza vocal y emplea el término “parte artística o moral” del canto, para referirse a la expresividad del cantante.

<sup>3</sup> Los cinco artículos de Eslava publicados en la *Gaceta Musical de Madrid* son los siguientes: «Del Canto», I/21 (24 de junio de 1855), pp. 161-163; «Del Canto, segundo artículo», I/25 (22 de julio de 1855), pp. 293-294; «Del Canto, tercer artículo», I/31 (2 de septiembre de 1855), pp. 241-243; «Del canto, cuarto artículo», I/43, (25 de noviembre de 1855), pp. 337-338; «Del Canto, quinto y último artículo», II/3 (20 de enero de 1856), pp. 17-19.

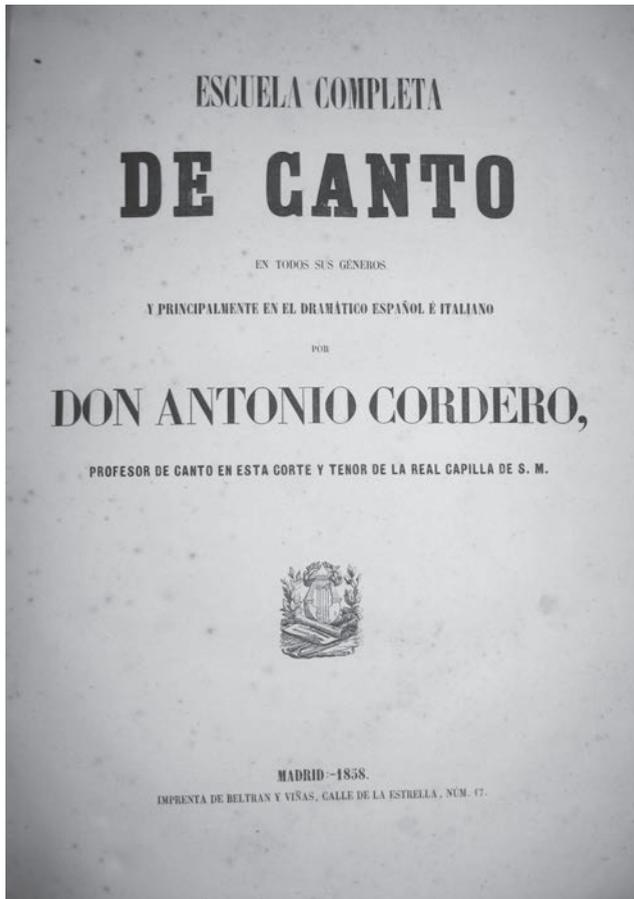


Fig. 2. Portada de *Escuela completa de canto* (1858) de Antonio Cordero. © Archivo personal. M.<sup>a</sup> del Coral Morales Villar

En el canto es tan importante el estudio y desarrollo técnico de la voz, como el «estudio o interpretación moral de una pieza», es decir, el trabajo expresivo a partir del cual el intérprete puede «manifestar viva una emoción sin causa real, una farsa, una paradoja: el público que la presencia, sabe que lo engañan; el artista sabe que al hacerla miente, y sin embargo es necesario que uno y otro se lo crean» (Cordero, 1858, 27). Antes de que el discípulo se enfrente a una pieza concreta (aria, romanza o canción), es bueno que el maestro describa «la situación, el lugar, el personaje, los grados de sensibilidad de éste, la belleza del objeto que produce en el mismo aquella pasión, y todo cuánto pueda interesar, exageradamente si es necesario» (Cordero, 1858, 28). Previamente a este *análisis moral* de la obra, el alumno la habrá estudiado de forma técnica y, una vez interiorizada y memorizada, ya está preparado para expresar lo que canta. Según Cordero, con frecuencia la

falta de expresividad en el canto, tiene su origen en el temor de muchos discípulos ante la escena:

y más comúnmente en el templo, en salón y aún en la misma clase o escuela y entre los condiscípulos, de aparecer ridículos con el fingimiento: que es el nombre que regularmente dan los cantantes fríos a la verdadera sensibilidad [nota al pie: los cantantes de música sagrada, llaman entre sí, al sentimiento, hacer la comedia]. (Cordero, 1858, 28-29)

La creciente popularidad de Antonio Cordero como tratadista y maestro de canto motivó la publicación en 1872 de una edición reducida y, por tanto, más económica de *Escuela completa de canto*, que se comercializó con el título de *Tratado abreviado o Método elemental de canto*. La última parte de esta obra está integrada por fragmentos de recitados y arias escogidas de las óperas más representativas de mediados del siglo XIX. Estos se corresponden con los distintos géneros que existen en el canto en su época desde el punto de vista expresivo y que Antonio Cordero clasifica en cinco categorías: 1) de gracia o alegría; 2) el amoroso; 3) el de ira o iracundo; 4) el apasionado; y 5) el malicioso o traidor.

#### *Breve tratado de mímica aplicado al canto (1862) de Juan Jiménez*

Durante la segunda mitad del siglo XIX, en los principales Conservatorios europeos la mímica era un recurso interpretativo muy empleado en la formación del actor y el cantante. Sin embargo, en España aún no se había sistematizado de forma oficial su empleo en la enseñanza lírica, a pesar de que la importancia de la mímica y la gestualidad como recurso expresivo en el canto estaba fuera de duda. Habría que esperar hasta 1862 para que se publicase en Madrid *Breve tratado del arte mímica aplicada al canto*, obra escrita por el maestro Juan Jiménez y dedicada en su totalidad a esta rama de la interpretación escénica.

Para Jiménez, el «arte de la mímica aplicada al canto» se identifica con el modo de expresar las diversas pasiones, para unificarlas al canto y al sentimiento que se desea expresar. En su obra, distingue doce pasiones que el cantante debe saber transmitir a través del canto: admiración, entusiasmo, desprecio, amor, odio, alegría, tristeza, cólera, venganza, temor, celos y envidia.

Junto a estos tratados, encontramos referencias a la expresión de las pasiones en el canto en otros escritos y documentos relacionados con la enseñanza de esta disciplina. En este sentido, destaca el método *12 frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces* (ca. 1893) compuestas por Rafael Taboada y Mantilla (1837-1914). Cada una de las doce Frases Melódicas tiene el objetivo de desarrollar aspectos vocales o expresivos distintos, como muestran sus subtítulos: 1.<sup>a</sup> *De sentimiento*, 2.<sup>a</sup> *De gracia y agilidad*, 3.<sup>a</sup> *De sentimiento dramático*, 4.<sup>a</sup> *De sentimiento apasionado*, 5.<sup>a</sup> *De bravura*, 6.<sup>a</sup> *Frase de*

*barcarola. Canto apasionado*, 7.<sup>a</sup> *De ejecución ligera*, 8.<sup>a</sup> *Canto spianato-volumen y expresión*, 9.<sup>a</sup> *De agilidad (difícil ejecución)* [sólo para tiple o tenor], 10.<sup>a</sup> *De sentimiento triste y apasionado*, 11.<sup>a</sup> *De carácter trágico*, y 12.<sup>a</sup> *De agilidad brillante* [sólo para tiples y tenores].

Por último, el tema de los afectos y la expresión de los sentimientos por el cantante también aparece en la mayoría de los tratados extranjeros de canto escritos por reconocidos maestros y traducidos al castellano durante el siglo XIX. Un claro ejemplo es la edición española de la obra de Leone Giraldoni (1824-1897), *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista cantante* (1864), publicada en 1870. En el prólogo, el autor aclara que el arte melodramático es «el verdadero lenguaje con que se expresan todas las pasiones y afectos del corazón humano» (Giraldoni, 1870, 9). De los diez capítulos que integran este tratado, cuatro de ellos están dedicados a aspectos expresivos a través de la voz, la escena y la gestualidad. Según Giraldoni, los timbres de la voz pueden ser abiertos y cerrados y sirven para:

expresar las diversas pasiones del corazón humano. El timbre abierto expresa generalmente todos los sentimientos expansivos del alma, como la *alegría*, la *cólera*, etc. El timbre cerrado se usa para expresar todas las pasiones que denotan concentramiento del alma como la *venganza*, el *odio*, la *cólera sofocada*, etc.

[Por otra parte], el timbre mixto expresará con preferencia los sentimientos que demuestran el estado normal del alma. (Giraldoni, 1870, 67-68)

Además de los timbres de la voz, Giraldoni, propone otros recursos vocales que potencian la expresión de determinadas pasiones, que él mismo resume como efectos y acentos dramáticos (Giraldoni, 1870, 70-71):

	<b>Efectos</b>	<b>Acentos</b>
Timbre mixto	Expresión del estado normal del alma	<i>Arrastre de la voz</i> – desgarramiento del alma, ironía, traición en el amor
Timbre cerrado	Expresión del estado concentrado del alma	<i>Staccato de la voz</i> – sollozo y estupor
Timbre abierto	Expresión del estado expansivo del alma	<i>Slancio de la voz</i> – sentimiento enérgico y dramático

Esta triplicidad de los timbres en relación a los estados del alma, se aplica en la gestualidad y la mímica, en la que los ojos son parte fundamental. Giraldoni presenta una lámina desplegable con un «Cuadro sinóptico de los ojos y las cejas» (Fig. 3), de cuyos movimientos «nacen nueve expresiones particulares, que corresponden a los sentimientos de *indiferencia* (2), *fastidio* (3), *cansancio físico o moral* (4), *desprecio* (5), *concentración mental* (6), *estupor* (7), *asombro* (8), *energía* (9). [...] *Aflicción* (10, 11 y 12) y *lubricidad* (13, 14 y 15)» (Giraldoni, 1870, 83-84).

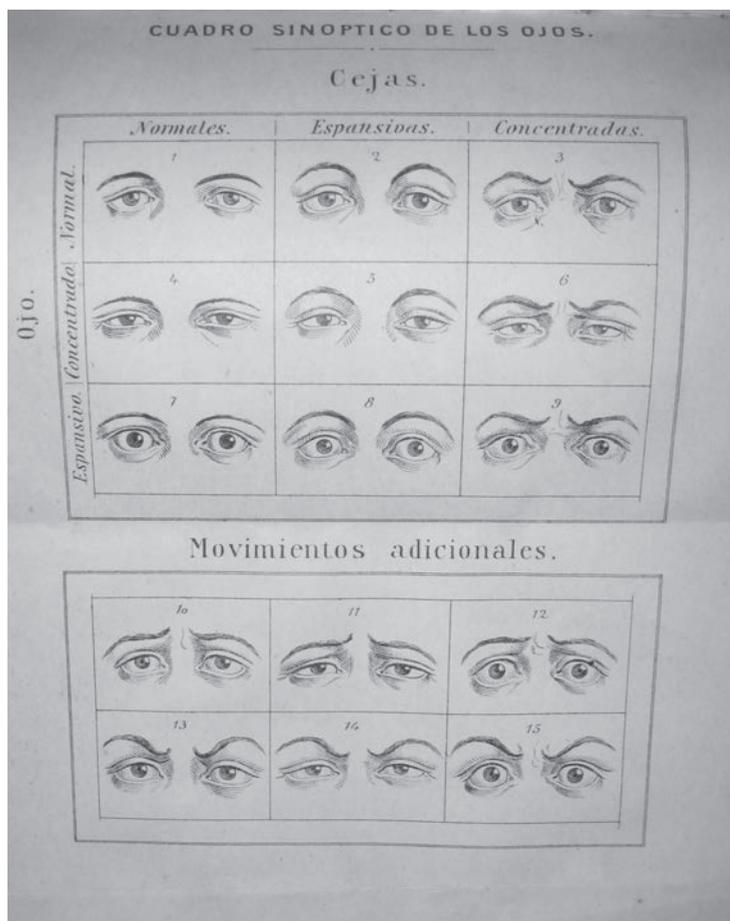


Fig. 3. Guía teórico-práctica para el uso del artista cantante (1870), de Giraldoni. © Archivo personal. M.<sup>a</sup> del Coral Morales Villar

### La expresión de las pasiones en el canto a través de la crítica especializada del siglo XIX

Un dato que revela la importancia del *arte de expresar las pasiones* en el canto lo podemos encontrar en las críticas musicales, publicadas en la prensa de la época. Los aspectos más valorados por esta crítica especializada eran: 1) timbre [“voz bien timbrada”]; 2) extensión [“buena extensión”]; 3) volumen [“gran volumen”]; 4) emisión [“buena, discreta”]; 5) agilidad con la que maneja la voz [flexibilidad]; 6) dulzura de la voz; 7) seguridad en la afinación; 8) pronunciación correcta y dicción clara del texto; 9) fraseo; 10) pasión y sentimiento; y 11) recursos interpretativos en escena.

En conclusión, los críticos y el público en general valoraban la interpretación del artista tanto como el dominio técnico de su voz, pues el cantante también debía ser actor. Las siguientes palabras extractadas de la obra *El Arte del canto en Mallorca* (1895) de Francisco Amengual sobre el famoso bajo español Francisco Uetam (1847–1913) ponen de manifiesto el valor que se daba a la expresividad en el canto en el siglo XIX:

La virtuosidad del cantante se combina con una instinción verdaderamente asombrosa de los recursos del actor. Mateu [**Uetam**] nació y creció con absoluta disposición para el teatro. El juego de su musculatura cambia, se transforma y adapta a todos los momentos de la pasión y del carácter. Su rostro es una verdadera máscara, flexible y cambiando. No puede darse mayor fuerza de imitación ni un vigor plástico como el que desarrolla el bajo mallorquín, en momentos de intimidad, entre amigos y camaradas. Esta habilidad es puramente instintiva, [...] La postura, el gesto, la voz, todo se dobliga a su antojo para evocar el recuerdo y dar la sensación de la misma personalidad imitada. (Amengual, 1895, 76)

El siguiente ejemplo de crítica vocal muestra que tan importante como la técnica es saber conmovir al público<sup>4</sup>:

Otra artista compatriota nuestra, la Srta. D.<sup>a</sup> Bibiana Pérez, ha compartido con Tamagno [tenor] los lauros alcanzados en el *Guillermo*. Iniciada en el arte del canto en la Escuela Nacional de Música [con Lázaro M.<sup>a</sup> Puig], ha perfeccionado su educación artística al lado de [Napoleone] Verger, el aplaudido barítono que por varios años fue del teatro de que voy hablando [Teatro Real]. De voz bien timbrada y de buena extensión, aunque no de gran volumen, y discretamente emitida, conoce los recursos del arte a que se ha consagrado, pronuncia bien y frasea mejor, sabiendo de las reglas técnicas de que, sin duda, ha hecho buen acopio, tiene dos buenos consejeros para conmovir al público: pasión y sentimiento. Así lo ha mostrado especialmente en el aria del segundo acto, y en el dúo que a luego sigue con Arnoldo (*La Ilustración Española y Americana*, 1886, XXX/38 (15 de octubre), 218-219).

Otra cantante destacada del panorama lírico español fue la soprano Antonia Montenegro (1825-1864). Sobre las cualidades vocales de esta soprano, Saldoni subraya:

El efecto arrebatador que producía con su canto y su declamación cuantos la escuchaban ¡Qué voz tan potente y enérgica! ¡Qué modo de fra-

---

<sup>4</sup> Crítica a la cantante Bibiana Pérez (s. XIX-XX) tras la representación en 1886 en el Teatro Real de la ópera *Guillermo Tell* de Rossini.

sear, así en los andantes de pasión como en los pasos de bravura! ¡Qué modo de filar las notas!

¿Quién ha tenido más alma y expresión que ella? ¿Quién ha hecho sentir todos los efectos del canto, fuesen estos de dolor, de pasión, de furor, de amor, de ira, de gracia, como la Montenegro? (Saldoni, 1868-81, II, 341-342).

Por tanto, para llegar al público el cantante debía expresar las pasiones sin caer en la exageración. Innata o no, la capacidad de poder transmitir los sentimientos y afectos requería de un estudio técnico y serio, que en algunos casos podía llevar al triunfo en la escena lírica. Un artículo publicado en el periódico *El Orfeón Español* en 1863 y firmado por Tolosa, recoge la siguiente afirmación, bajo el título «Del Canto»:

Podría citarte cincuenta ejemplos de naturalezas privilegiadas, que sin tener una voz magnífica figuran entre los mejores cantantes del mundo, pero tú mismo lo verás andando el tiempo. La voz es la belleza, y el cantar es el espíritu. ¡Cuántas bellas voces palidecen en un canto, mientras el espíritu y la animación excitan la simpatía porque expresan el verdadero lenguaje de las pasiones! ([Tolosa], *El Orfeón Español*, (1863), II/5 (25 de octubre), pp. 1-2)

Tanto la teoría, plasmada en los tratados y publicaciones sobre el canto, como la práctica y la puesta en escena de las interpretaciones de los cantantes más afamados de la época (que nos ha llegado a través de las críticas en prensa especializada), ponen de manifiesto el papel fundamental la expresión de las pasiones con todos los recursos técnicos que permite la voz.

## Bibliografía

- AMENGUAL, Francisco (1895): *El Arte del canto en Mallorca: Apuntes para un libro*, Palma, Tipo-Litografía de Bartolomé Rotger.
- ARTEAGA, Esteban de (1783, 1785 y 1788): *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, 3 vols., Bologna, Per la Stamperia di Carlo Trenti all'Insegna di Sant'Antonio.
- BEGHELLI, Marco (1995): *I trattati di canto italiani dell'Ottocento*, Tesi di Dottorato, Bologna, Università degli Studi di Bologna.
- BERMUDO, Fray Juan (1555): *Declaración de Instrumentos Musicales*, Osuna, Juan de León.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis (1878): *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Minuesa de los Ríos; ed. facsímil (2002): Madrid, Colección Retornos.

- CASTRO, Juan de (1856): *Nuevo método de canto teórico-práctico dividido en dos secciones. La 1.<sup>a</sup> concerniente al canto sostenido y la 2.<sup>a</sup> al canto de agilidad*, Madrid, Almacenes de Música de Carrafa, Casimiro Martín, Romero, Martín Salazar y Maiquez.
- CORDERO Y FERNÁNDEZ, Antonio (1858): *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*, Madrid, Imprenta de Beltrán y Viñas.
- (1872): *Tratado abreviado o Método elemental de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*, Madrid, Calcografía del editor B. Eslava.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1917): *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos; ed. facsímil (2004), Madrid, ICCMU Colección Retornos.
- DELLE SEDIE, Enrico (1876): *Arte e Fisiología del canto*, Milano-Roma-Napoli-Firenze-Londra, G. Ricordi.
- DÍAZ MARROQUÍN, Lucía (2007): «Técnica dramática y retórica de las pasiones en el *Tratado Completo del Arte del Canto* de Manuel García», *Anuario Musical*, 62 (enero-diciembre), pp. 271-290.
- Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (1999-2002): 10 vols., Dir. Emilio Casares Rodicio, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores y Fundación Autor.
- Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Le Biografie* (1985): 8 vols., Dir. Alberto Basso, Turín, Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- ESLAVA, Hilarión (1855-1856): «Del Canto», *Gaceta Musical de Madrid*, I/21 (24 de junio), pp. 161-163; I/25 (22 de julio), pp. 293-294; I/31 (2 de septiembre), pp. 241-243; I/43, (25 de noviembre), pp. 337-338; y II/3 (20 de enero de 1856), pp. 17-19.
- (ca. 1866): *Método completo de solfeo (sin acompañamiento)*, Madrid, Gran Fábrica de pianos y Casa Editorial de B. Eslava.
- FARGAS Y SOLER, Antonio (1853): *Diccionario de Música*, Barcelona, Imp. J. Verdager.
- FUBINI, Enrico (1998): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Música.
- GIRALDONI, Leon (1864): *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista cantante*, Bologna, Marsigli e Rocchi.
- (1864): *Guía teórica-práctica para el uso del cantante*, Madrid, Cárlos Bailly-Bailliere.
- GUIJARRO Y RIPOLL, Antonio (1831): *Breve Diccionario de Música para inteligencia de los aficionados a ella*; en: Guijarro y Ripio, Antonio. *Principios de Armonía y Modulación dispuestos en doce lecciones para instrucción de los aficionados que tengan conocimiento de las notas y de su valor, con un*

- breve diccionario de música a continuación para la más fácil inteligencia*, Valencia, Oficina de Manuel López, pp. 1-27.
- HEILBRON FERRER, Marc, (ed.) (2003): *Mariano Rodríguez de Ledesma: Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de Vocalización (París, 1828c)*, Barcelona-Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LACAL, Luisa (1900): *Diccionario de la Música técnico, histórico, bio-bibliográfico*, 2.ª ed., Madrid, Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales.
- LÓPEZ REMACHA, Miguel (1799): *Arte de cantar, o Compendio de documentos musicales respectivos al canto*, Madrid, Oficina de D. Benito Cano.
- MARTÍNEZ ROGER, Ángel, (ed.) (2006): *Maestros del Teatro. 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-2006)*, Madrid, Comunidad de Madrid/SECC/Círculo de Bellas Artes.
- MELCIOR, Carlos José (1859): *Diccionario enciclopédico de la Música*, Lérida, García.
- MORALES VILLAR, M.ª del Coral (2008): *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: Técnica vocal e interpretación de la música lírica*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada.
- (2011): «La fuerza motriz de la voz': la respiración en los tratados españoles de canto del siglo XIX», *El Genio Maligno: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 9 (septiembre), pp. 1-11.
- PARADA Y BARRETO, José (1868): *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*, Madrid, Editorial B. Eslava.
- PEDRELL, Felipe (1894): *Diccionario Técnico de la Música*, 2.ª ed., Barcelona, Isidro Torres Oriol.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio (1881): *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes Históricos*, Madrid, Imprenta y Stereotipia de El Liberal; ed. facsímil (2004), Madrid, ICCMU, Colección Retornos.
- REID, Cornelius L. (1995): *A Dictionary of Vocal Terminology: an Analysis*, Huntsville, Texas, Recital Publications.
- REVERTER, Arturo (2008): *El arte del canto: el misterio de la voz desvelado*, Madrid, Alianza Editorial.
- RODRÍGUEZ DE LEDESMA, Mariano (ca. 1828): *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización (con algunas observaciones sobre el canto y la parte orgánica de la voz)*, ed. bilingüe en francés y español, París, Imprenta Massus.
- SALAZAR, Adolfo (1985): *La música en la sociedad europea*. III. El siglo XIX (1 y 2), Madrid, Alianza Música.
- SALDONI, Baltasar (1868-81): *Diccionario biográfico bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols., Madrid, Imprenta Antonio Pérez Dubrull; ed. facsímil de Torres, Jacinto (1986), Madrid, Centro de Documentación Musical. Ministerio de Cultura.

- SORIA TOMÁS, Guadalupe (2006): «La Escuela de Declamación Española: antecedentes y fundación», en Martínez Roger, Ángel (ed.): *Maestros del Teatro. 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-2006)*, Madrid, Comunidad de Madrid/SECC/Círculo de Bellas Artes, 2006, págs. 33-75.
- TABOADA Y MANTILLA, Rafael (ca. 1893): *12 frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces, estilo y expresión del canto*, Madrid, Zozaya.
- TOSI, Pier Francesco (1723): *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno Osservazioni Sopra il canto figurato*, Bologna, Lelio dalla Volpe.