

LA PRÁCTICA DEL CANTO SEGÚN MANUEL GARCÍA

El *Tratado completo del arte del canto* de Manuel Patricio García es una de las principales fuentes de información acerca de la práctica vocal y operística en Europa y América durante la primera mitad del siglo XIX. El complemento de esta información son varias series de ejercicios destinados a aquellos estudiantes y profesionales que pretendan entrenar y educar su voz con el objetivo de interpretar las arias más representativas del *bel canto*. La primera parte del *Tratado*, redactada originalmente en francés aunque repleta de términos técnicos en italiano y de ejemplos musicales tomados de óperas pertenecientes a esta última tradición, se publicó por primera vez en París con fecha de 1840. Junto con un contenido estrictamente musical, esta edición ya comprendía una serie de reflexiones técnicas, anatómicas y fisiológicas relacionadas con la emisión vocal que, en los años siguientes, serían el origen de la obra que hoy conocemos. En 1847 aparece publicada una segunda edición que incluye esta misma primera parte junto con una segunda, más extensa y muy rica en información sobre los aspectos específicamente artísticos de la práctica profesional operística según los presupuestos *belcantistas*. La edición de 1847 contiene, además, el «Rapport sur le mémoire sur la voix humaine», resumen del documento presentado ante la Académie des Sciences de París el 16 de noviembre de 1840, así como de una serie de ejercicios para la voz.¹ En ella, los ejercicios aparecen distribuidos en dos secciones: la primera, consistente en varias series de vocalizaciones con acompañamiento instrumental, aparece intercalada a lo largo de los últimos subcapítulos de la parte I del *Tratado*; la segunda, compuesta fundamentalmente por ejemplos tomados del repertorio operístico comercial, figura al final de la parte II, complementando los capítulos en los que se analiza de manera más detallada la expresión artística mediante el discurso cantado. Son estos ejercicios, necesarios para comprender el desarrollo de la técnica vocal dramática operística en el momento de mayor éxito del *bel canto*, los que presentamos y comentamos aquí. Al hacerlo, partimos del convencimiento de que los intérpretes interesados en la ópera y el drama musical van a seguir encontrando en ellos ayuda práctica para educar su voz en la tradición belcantista, junto con una gran parte de la información necesaria para acercarse a un arte que, más allá de modas, polémicas y fluctuaciones intelectuales, culturales o económicas, sigue siendo capaz de poner en escena todo el calor de las pasiones humanas.

¹ Las ediciones del *Tratado* o *Traité complet de l'art du chant* a las que nos referiremos aquí son la publicada en 1847 (primera en incluir las partes I y II) y, en menor medida, las posteriores a ésta. Como edición moderna, remitimos a la traducción en español acompañada de aparato crítico editada recientemente como *Tratado completo del arte del canto*. Ed. Lucía DÍAZ MARROQUÍN y Mario VILLORIA. Kassel: Reichenberger, 2012.

La *troupe* de los García. Manuel Patricio en familia

Manuel García (1805-1906) fue bautizado en Madrid como Manuel Vicente Patricio Rodríguez Sitches, recibiendo así los apellidos de su padre, el conocido tenor, maestro de canto, compositor y *productor* Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez García (1775-1832) y de su madre, la soprano Joaquina Sitches Briones (1778?-1864).² Fue el mayor de tres hermanos de los que dos, la mezzosoprano María Malibran (1808-1836) y la contralto Pauline Viardot (1821-1910) —más conocidas por los nombres que asumieron tras sus respectivos matrimonios— han pasado a la historia como dos de las más célebres cantantes operísticas entre los muchos intérpretes que recorrieron los salones y los escenarios comerciales europeos y americanos en los días de esplendor del *bel canto*.

El viajar de una ciudad a otra, hablar diferentes idiomas, conocer a personas y ambientes muy diversos y experimentar toda clase de fluctuaciones económicas y profesionales son marcas características de la vida de los cantantes de ópera desde los orígenes del género. Por añadidura, la trayectoria de la familia García resultó especialmente ajetreada en este sentido. La impronta de la personalidad del padre, Manuel del Pópulo, que tanto sus biógrafos como los de sus hijos Manuel Patricio y María Felicia describen como brillante y magnético, pero también como colérico y violento se manifestó muy pronto en la serie de cambios de país y de circunstancias a la que se vio sometida su familia.³ Al igual que sus hermanas, Manuel Patricio comenzó su instruc-

² El lugar de nacimiento del primer hijo de Manuel del Pópulo RODRÍGUEZ. GARCÍA y Joaquina BRIONES resulta incierto: podría ser Madrid, como atestigua una placa instalada hoy en la Travesía del Reloj, en el lugar correspondiente a lo que fue la calle del Limoncillo 19, o bien cualquiera de los puntos del camino que unía la capital con las ciudades de Sevilla y Cádiz, incluida la ciudad de Zafra que proponen algunos biógrafos. La única certeza proviene del *Libro de bautismos* custodiado en la Parroquia de San Martín madrileña (fo. 422; 18 de marzo del año 1805), que incluye una nota marginal posterior por la que se lo autoriza a añadir legalmente el segundo apellido del padre —GARCÍA— a su nombre. Manuel Patricio falleció en Londres el 1 de julio de 1906, a los 101 años de edad.

³ María de las Mercedes, Condesa de Merlin, biógrafa temprana de María Felicia RODRÍGUEZ SITCHES (María MALIBRAN), atribuye a ésta los siguientes comentarios acerca del poder de subyugación que Manuel del Pópulo poseía sobre su hija: «Such is the effect of an angry look from my father, that I am sure it would make me jump from the roof of the house without hurting myself». Más adelante, relata también cómo obtuvo esta valiosísima reflexión del mismo GARCÍA sobre el tratamiento que le dispensaba a su hija mayor: «One day, I made this remark to García and added a slight reproach on his severe treatment of one so likely to have much to suffer. «I am aware», replied he, «that the world blames me; but I am right. Maria can never become great but at this price: her proud and stubborn spirit requires a hand of iron to control it. Towards her younger sister, on the contrary, I have never had cause to exercise harshness, and yet she will make her way. This is the difference: the one requires to be bound by a chain, the other may be led by a silken thread». (Condesa de Merlin. *Memoirs and Letters of Maria Malibran; with Notices of the Progress of the Musical Drama in England*. 2 vols. Philadelphia: CAREY & HART, 1840. vol. I, pp. 47-48 y 51-52). En su biografía de Manuel del Pópulo, James RADOMSKI retrata la relación del padre con Manuel Patricio reflejando una anécdota sobre el viaje en el barco que trasladó a toda la familia a Nueva York tomada de los diarios de viaje de Robert DALE OWEN (*Twenty-Seven years of Autobiography. Threading my Way*. New York: Carleton, 1874): «Another day, at the close of a rehearsal, the old man spoke in insulting terms to his son (...). Manuel replied in a respectful, almost submissive tone (...). This incensed GARCÍA to such degree that he suddenly struck his son a blow of his fist so violent that the youth dropped on the deck as if shot». (James RADOMSKI. *Manuel García (1775-1832). Chronicle of the Life of a Bel Canto Tenor at the Dawn of Romanticism*. Oxford: Oxford University Press, 2000). Sobre el mismo asunto y sobre el resto de las biografías de los miembros de la familia García, véanse:

ción como cantante tomando clases de su exigente padre. Teniendo en cuenta lo relacionadas que se encuentran en el canto la expresión de los sentimientos más profundos con la necesidad de establecer un equilibrio entre el vigor expresivo y la relajación muscular, resulta fácil imaginar las dificultades que el joven encontraría mientras intentaba alcanzar la madurez tanto personal como artística a las órdenes de un padre y maestro tan severo. Mientras su hermana María, según todos los testimonios, consiguió sobreponerse al sufrimiento de las lecciones mediante sus dotes privilegiadas para la expresión vocal y mediante un carácter más combativo y flexible que el de su hermano, Manuel Patricio encontró más dificultades.

Tras vivir en París entre los años 1807 y 1811, la familia se trasladó a Italia. En la ciudad de Nápoles, el ya anciano tenor Giovanni Anzani, un cantante perteneciente a la generación de intérpretes formados con Niccolò Porpora de la que también formaron parte otros como Farinelli o Cafarelli⁴ iba a convertirse en el nuevo maestro de técnica vocal tanto de Manuel del Pópulo García como del hijo. Los dos tendrían acceso así, de primera mano y en el lugar geográfico donde se desarrollaron técnicas como el *canto spianato*, a la escuela *belcantista* más pura. El canto napolitano se basaba en las primeras décadas del siglo XIX en unos principios muy parecidos a los que luego inspirarían la tradición operística: una dicción muy pura basada, sobre todo, en la articulación de las vocales más abiertas (*a*, *o* y, en menor medida, *e*, *i* y *u*), un *legato* exquisito y un *fraseo* interminable fundamentado sobre el perfecto control de la respiración. Tanto uno como otro aprenderían en estos años a cultivar la coordinación necesaria entre el funcionamiento de los músculos que participan en el proceso respiratorio, desde los abdominales hasta el diafragma y los músculos intercostales, un mecanismo imprescindible para conseguir interpretar las exigentes partituras rossinianas que el padre comenzaría a estrenar en los años siguientes.

La infancia de Manuel Patricio se desarrolló así entre Francia e Italia al son de las óperas de Gioacchino Rossini, quien, asociándose con el tenor Manuel del Pópulo y con la ya muy célebre mezzosoprano Isabel Colbrán como protagonistas en los estrenos de varias de ellas, iba a convertirse en el compositor más célebre del *bel canto*. La viveza de las obras del compositor de Pesaro, sus brillantes efectos onomatopéyicos, su facilidad para el *cantabile*, sus ágiles *cabalette* y sus fogosas secciones finales de conjunto hicieron que los principales teatros de ópera europeos, desde el San Carlo o el Teatro del Fondo de Nápoles hasta el Théâtre Royal Italien de París o el King's Theatre de Londres, las incorporaran rápidamente a sus repertorios. A su éxito contribuyeron intérpretes como Manuel García padre, quien les aportó energía dramática y una facilidad para la ornamentación que, en ocasiones, los críticos musicales contemporáneos —especialmente los británicos— coincidieron en señalar también como su principal defecto vocal.⁵ Los García

— Teresa RADOMSKI. «Manuel GARCÍA (1805-1906) –A Bicentenary Reflection» *Australian Voice* 11 (December 2005): 25-41.

— Giazzoto REMO. *Maria MALIBRAN (1808-1836). Una vita nei nomi di Rossini e Bellini*. Turín: ERI, 1986.

— Malcolm STERLING MACKINLAY. *GARCÍA the Centenarian and His Times*. Edinburgh y Londres: Blackwood & Sons, 1908.

⁴ Véase Teresa RADOMSKI. *Ibidem*.

⁵ Como ocurría prácticamente para todos los repertorios teatrales y dramático-musicales, la práctica habitual en la Italia de los primeros años del *Ottocento* consistía en escribir las óperas de acuerdo con las habilidades del cantante que debiera estrenar cada personaje quien, a su vez, podía introducir ciertas variaciones y ornamentos en determinadas secciones. La estrecha colaboración que, entre los años 1811 y 1815, se estableció entre Gioacchino ROSSINI, Manuel del Pópulo GARCÍA, Isabel COLBRÁN, el tenor «baritonal» NOZZARI y el tenor agudo o *contraltino*

llegarían a representar un papel fundamental en el hecho de que fuera precisamente una ópera del compositor de Pesaro, *Il barbiere di Siviglia*, la que se interpretara por primera vez sobre un escenario americano, al representarla durante su estancia en Nueva York. Entre los meses de noviembre y diciembre de 1825 pusieron en escena cinco sesiones de esta ópera estrenada en 1816 con el siguiente reparto: Manuel del Pópulo repetiría en el papel del Conde Almaviva que él mismo había estrenado, Manuel Patricio cantaría el muy agradecido papel del barítono Fígaro, Joaquina Briones sería Berta y la joven María volvería a interpretar el personaje de Rosina, con el que había debutado poco antes en Londres. Otro momento destacable de la estancia de los García en Estados Unidos iba a ser el encuentro con el ya anciano libretista Lorenzo da Ponte, uno de los más estrechos colaboradores de Wolfgang A. Mozart y coautor de óperas como *Las bodas de Fígaro* o *Don Giovanni*. Como homenaje, la familia puso en escena una curiosa producción de esta última en la que los papeles se atribuyeron de esta manera: Manuel Patricio asumiría, una vez más, el papel de coadyuvante *gracioso*, interpretando al cobarde y quejoso criado Leporello, María sería la criada Zerlina, mientras que el padre, a pesar de ser conocido por su tesitura de tenor, se convertiría en Don Giovanni, un personaje que, por otra parte, formó siempre parte de su repertorio. Esta atribución de un papel de barítono a una voz de tenor explica que, muchos años después, el hijo se refiriera al hábito que observó en su padre de introducir un Fa³⁶ en timbre claro y registro de pecho a la vuelta del aria «Finch'han dal vino».⁷ Una nota tan aguda hubiera resultado imposible de emitir para un cantante provisto estrictamente de una tesitura de barítono. Sin embargo, resultaría relativa-

DAVID necesariamente tuvo que influenciar la escritura de algunos de los principales papeles rossinianos. James RADOMSKI defiende la posibilidad de que la práctica del canto popular español, rico en agilidades y saltos expresivos, dejara su impronta en los papeles creados para GARCÍA y COLBRÁN, mientras que Saverio LAMACCHIA observa cómo los papeles estrenados por NOZZARI y DAVID presentan una escritura más aguda que los *creados* por GARCÍA. En ausencia de grabaciones sonoras, esto daría lugar a pensar que los dos italianos efectivamente disponían de sonidos agudos que sólo las óperas escritas para ellos por Rossini aprovechan en toda su extensión [Saverio LAMACCHIA. «L'acrobatica scrittura vocale di ROSSINI: oltre i limiti abituali dei cantanti?» *Bollettino del centro rossiniano di studi* XLV (2005): 27-48].

⁶ En esta edición conservaremos la nomenclatura y el cifrado para las diferentes octavas utilizado por Manuel PATRICIO GARCÍA, quien, siguiendo la tradición francesa, identifica el Do *central* (equivalente, aproximadamente, a una frecuencia de 216,6 Hz.), con la figura Do³. La nota Do situada una octava más aguda será así Do⁴, mientras que la que se sitúa una octava por debajo se denominará Do² (Sobre la historia de la afinación convencional en la tradición musical europea, véase Bruce HAYNES. *A History of Performing Pitch: The Story of «A»*. Oxford: Scarecrow Press, 2002).

En este sentido, el propio GARCÍA inserta la siguiente nota en su tratado como explicación a la nomenclatura elegida:

«La convención que consiste en acompañar de una cifra el nombre de cada nota es la que adoptan los físicos; la cifra representa la octava a la que pertenece la nota indicada. Por ejemplo: la gama que se extiende desde el Do que producen los tubos abiertos de 8 pies y los tubos cerrados de 4 pies, o bien el Do grave de los violonchelos hasta la séptima superior Si, lleva la cifra 1; la octava siguiente, a partir del Do hasta el Si, se cifra 2, y así para cada octava».

Manuel GARCÍA. *Tratado completo del arte del canto* I, II, §I. Citaremos siempre según nuestra edición de la sección teórica del *Traité complet de l'art du chant* (Kassel: Reichenberger, 2012).

⁷ «Para fijar la noción de timbre claro y observar qué esplendor y qué potencia puede llegar a adquirir, sirvan como ejemplo los Re³ de M. LABLACHE al final del *Matrimonio segreto*: «Andiam subito a vedere»; las notas Re², Fa², Sol², La² de M. LEVASSEUR en la frase de *Robert le diable* «Eh quoi déjà! Tu trembles d'effroi!», el Fa³ de M. RUBINI en «Il mio tesoro»; el Fa³ de García a la vuelta del motivo «Finch'han dal vino» o el Do⁴ de M. DUPREZ en *Guillemo Tell*». Manuel GARCÍA. «Descripción de los timbres». *Tratado completo del arte del canto*. I, II, §II.

mente cómoda para un tenor de amplio registro y potente resonancia de pecho como debió de ser, al menos en la segunda mitad de su carrera, Manuel del Pópulo.

Según las críticas contemporáneas, la estancia en Estados Unidos resultó un éxito tanto desde el punto de vista profesional como desde el de la acogida por parte de una sociedad para la que los espectáculos operísticos eran el símbolo perfecto de la fascinación que ejercía sobre ella la metrópoli europea. Sus beneficios económicos para los García, por el contrario, resultarían ser menores de lo esperado. La llegada de la *troupe* había venido precedida por una serie de artículos en los periódicos que procuraban familiarizar a los lectores con el fenómeno operístico y con la etiqueta que debía observarse durante las representaciones. El hecho de que una parte de la población —el estrato de la inmigración italiana— sí conociera al menos algunas nociones elementales sobre lo que la ópera significaba no pudo alentar la recepción del drama musical en sus primeras etapas dada la enorme distancia social que separaba a los inmigrantes de la alta burguesía neoyorkina que formaba el público operístico. Sin embargo, esta misma clase de futuros burgueses italo-americanos sí fomentaría el arraigo del género a lo largo de las décadas siguientes, al asumirlo como una marca más de su identidad cultural.⁸

Durante la estancia de la familia en Nueva York, la joven María Felicia se había convertido en María Malibran —el nombre por el que sería conocida a partir de entonces— al casarse con el banquero François Eugène Malibran. Esta circunstancia determinó que permaneciera en los Estados Unidos mientras el resto de su familia proseguía su viaje hacia México.⁹ El ambiente cultural mexicano, plagado de disputas internas y de odio hacia los *gachupines* españoles, resultó mucho menos propicio para las representaciones de los García que el neoyorkino. Aunque cedieron a la imposición mexicana de representar óperas como *Don Giovanni* o *Semiramide* en una traducción española, lo que a los plenamente italianizados García tenía que parecerles una experiencia y una concesión esperpénticas, pronto resultó evidente que ninguno de sus esfuerzos haría que consiguieran el favor de los mexicanos, lo que provocó que la familia decidiera retornar a Europa en 1829. El joven Manuel Patricio, por su parte, se había reunido en París un año antes con su hermana María, quien lo acompañaría interpretando a Rosina en su debut como Fígaro sobre el escenario del Opéra Italien. En lo que debió de ser una ocasión humillante para él, ni siquiera sus conocidos o antiguos profesores, como el maestro y crítico musical François Joseph Fétis, pudieron comentar algo alentador sobre su interpretación, lo que finalmente contribuyó a que descartara su proyecto de dedicarse al canto operístico profesional para centrarse, sin embargo, en otros intereses relacionados con su auténtico talento.

A su regreso de México, Manuel del Pópulo García había establecido un estudio en París donde impartía sus enseñanzas sobre el canto de tradición italiana que tanto él como su hijo habían aprendido años atrás. Manuel Patricio asistió durante algún tiempo a su padre en este estudio que,

⁸ Sobre las características de la inmigración italiana en los Estados Unidos, véase Pellegrino D'ACIERNO (Ed.). *The Italian-American Heritage: A Companion to Literature and the Arts*. Nueva York y Londres: Garland, 1999.

⁹ Una carta de Manuel del Pópulo a su amiga, la soprano Giuditta PASTA, relata sus sentimientos ambivalentes acerca de este matrimonio y sobre la retirada prevista de esta hija que podría haberse convertido en una «excelente *prima donna*», lo que finalmente y a pesar de todo iba a ser (María FERRANTI-GIULINI. *Giuditta Pasta e i suoi tempi: memorie e lettere*. Milán: Cromotopia Sormani, 1935. 84). El matrimonio de María Felicia resultó breve y poco afortunado, tras declararse en bancarrota F. E. MALIBRAN y revelar así lo ficticio de su aparente prosperidad. María se vio obligada entonces a continuar ejerciendo su profesión como compensación al sustento familiar, lo que alteró el equilibrio del matrimonio hasta tal punto que, finalmente, desembocaría en la ruptura.

a medida que alcanzaba cierta popularidad entre los estudiantes de canto, adquirió reputación bajo el nombre de *École de Garcia*. Sin embargo, tras haber renunciado a ejercer el canto como profesión, el joven, buscando algo de independencia, tomó la decisión de convertirse en oficial de la Armada Francesa y, con el propósito de acumular méritos y experiencia, comenzó a desarrollar trabajos en hospitales militares. Fue a lo largo de esta etapa cuando tuvo la oportunidad, determinante para comprender el resto de su trayectoria profesional, de aprender lo suficiente de fisiología y anatomía para poder comenzar a sistematizar, también desde un punto de vista médico y científico, su conocimiento de la voz humana adquirido a lo largo de una niñez y juventud transcurridas entre baúles, orquestas, maquillaje y escenarios.

La voz como objeto científico

La voz humana es un fenómeno complejo basado en fundamentos puramente físicos, aunque muy determinado por el temperamento y las emociones del intérprete, así como por las circunstancias externas en las que surge. La edad, el estado de ánimo, las horas de sueño, la cantidad de líquido ingerido, la duración del tiempo en que se utiliza, el ritmo de la respiración, las condiciones acústicas de la sala en la que se emplea o el ruido ambiental afectan no sólo a la calidad del timbre, sino también a la salud del aparato vocal. Una misma persona puede ser capaz de interpretar sin dificultad un determinado fragmento musical o sonido agudo un día y ser incapaz de conseguirlo al día siguiente. La función del entrenamiento vocal operístico es así la de homogeneizar las posibilidades de emisión e interpretación musical para, a partir de este punto, deducir qué tesitura¹⁰ vocal le resulta naturalmente propia a cada intérprete y ejercitarse en ella de tal manera que pueda desarrollar tanto su registro como el repertorio musical adecuado hasta el extremo de sus posibilidades. Este conocimiento, que la mayor parte de los cantantes adquiere de forma intuitiva, implica una dimensión estrictamente científica que fue, precisamente, la que fascinó a Manuel Patricio García en las primeras fases de su carrera.

Cualquier instrumentista cuenta al menos con la posibilidad de contemplar su instrumento durante la fase de estudio. Un cantante, sin embargo, no puede verlo. La única forma de observar un instrumento vocal en plena actividad en los siglos anteriores al momento en que el mismo Manuel Patricio García inventó el laringoscopio hubiera sido la de diseccionar una laringe justo en el momento de la fonación. A lo largo de la historia, la práctica de la disección y, más aún, la terrible práctica de la vivisección —la disección de seres aún con vida mientras llevan a cabo sus funciones vitales— habían sido tabú tanto en la Grecia hipocrática del siglo v a. C como en la Roma galénica del siglo II. Sin embargo, los físicos las practicaban de una manera más o menos

¹⁰ El diccionario de la Real Academia Española define *tesitura* como «actitud o disposición del ánimo» y, en su acepción musical, como «altura propia de cada voz o de cada instrumento». El término, procedente del italiano *tessitura* significa, literalmente, «textura». En el lenguaje del *bel canto*, repleto de tecnicismos y términos de *argot*, la diferencia entre los conceptos de *registro* o *extensión* vocal y *tesitura* consiste en que, mientras que los dos primeros se refieren a la totalidad de los sonidos que un individuo es capaz de entonar, el último alude, solamente, a aquéllos que es capaz de articular en condiciones de calidad que permitan considerarlos como «sonidos musicales». En general, el *registro* se extiende más allá que la *tesitura* tanto por el extremo grave como por el extremo agudo y resulta, por lo tanto, más amplio en términos simplemente acústicos, aunque es la *tesitura*, más que el *registro*, la que determina la auténtica calidad de una voz en términos artísticos *belcantistas*.

pública sobre cadáveres animales o humanos, dependiendo del nivel de proscripción que ejercieran las sociedades en las que vivían. De hecho, Galeno y sus continuadores conocían, al menos en términos generales, el funcionamiento de la laringe y de las cuerdas vocales, así como la estrecha relación que este mecanismo mantiene con la respiración. La noción cristiana de que, tras la muerte, el alma se separa del cuerpo y éste queda, por lo tanto, desprovisto de todo valor espiritual, lejos de elevar el nivel de proscripción, permitió cierta tolerancia de la Iglesia y de los poderes europeos medievales hacia estas prácticas, especialmente en los casos en los que se llevaban a cabo sobre cadáveres de reos ejecutados. Como en tantos otros ámbitos, los físicos humanistas, junto con la herencia del conocimiento medieval, recuperaron la curiosidad griega y latina por la fisiología, entendiendo el cuerpo humano como un microcosmos en el que debía poder concertarse la misma armonía que las tradiciones platónica y pseudohermética habían imaginado para el macrocosmos de las realidades exteriores y las regiones celestes. En la escuela italiana de Padua, con su teatro anatómico como centro, Andrea Vesalius (1514–1564) y sus continuadores escenificaron disecciones de cadáveres humanos que, además de poner en entredicho el conocimiento de la fisiología de ascendencia galénica que se había transmitido prácticamente sin modificaciones a lo largo de los siglos anteriores, permitieron llevar a cabo una gran cantidad de descubrimientos acerca del funcionamiento del cuerpo humano. El propio Vesalius guió a varias generaciones de anatomistas europeos que publicaron sus hallazgos en forma de tratados ilustrados mediante láminas de extraordinaria expresividad y calidad artística (Juan Valverde de Hamusco, Ioannis Veslingii, Thomas Bartholin, William Cowper, etc.). Entre todos ellos, el tratado *De vocis auditusque organis historia anatomica* que Giulio Casseri publicó entre los años 1600 y 1601 resulta ser el que con más detalle y exactitud representa el órgano vocal y el que mejor permite imaginar su funcionamiento.¹¹

¹¹ La tradición europea de los tratados anatómicos resulta extensísima en estos años. Algunos de los más destacados son:

- Andrea VESALIUS. *Tabulae Anatomicae Sex*. Venecia: B. VITALIS VENETUS sumptibus Ioannis STEPHANI CALCARENSIS, 1538.
- *De corporis humani fabrica*. Basilea: Joannes OPORINUS, 1543.
- Juan VALVERDE DE HAMUSCO. *Anatomia del corpo humano*. Roma: A. SALAMANCA y Antonio LAFRERY, 1560.
- Giulio CASSERI y Adriaan VAN SPIEGEL. *De humani corporis fabrica libri decem*. Venecia: Evangelista DEUCHINO, 1627.
- Giulio CASSERI. *De vocis auditusque organis historia anatomica*. Ferrara: Vittorio BALDINI, 1600-1601.
- Ioannis VESLINGII. *Syntagma Anatomicum*. Padua: Paolo FRAMBOTTI, 1647.
- Thomas BARTHOLIN. *Anatomia reformata*. Lyon: HACKII, 1651.
- William COWPER. *Myotomia reformata: or an Anatomical Treatise on the Muscles of the Body*. Londres: KNAPLOCK, 1724.



Giulio Casseri. «Tabula XIII, secunda hominis». *De vocis auditusque organis historia anatomica*. Ferrara: Vittorio Baldini, 1600-1601.

La curiosidad por la observación anatómica no iba a agotarse, sin embargo, con la generalización de las disecciones o cirugías públicas en los teatros anatómicos de toda Europa. Ni siquiera la publicación de estos tratados y láminas conseguiría satisfacerla plenamente, sino que, a lo largo de los siglos siguientes, otros investigadores pretendieron avanzar un paso más allá de la frontera que separa la vida de la muerte. Al tratar el tema de la observación anatómica de la producción vocal en el capítulo II de la primera parte de su *Tratado*, el propio Manuel García se refiere al principal partidario y practicante de la vivisección en la Francia de su tiempo, François Magendie (1783-1855),¹² un profesor del Collège de France conocido por practicar experimentos sobre diversos animales de tal crueldad que, cuando Albert Leffingwell redactó en 1914 su estudio sobre los problemas éticos que traían consigo estas prácticas, dedicó un capítulo específicamente al caso de este fisiólogo.¹³ La lectura de los escritos de García no permite adivinar hasta qué punto tenía conocimiento de las conclusiones de los anatomistas de los

¹² Manuel GARCÍA. «Fisiología de la voz». *Tratado completo del arte del canto*. I, II, §III.

¹³ François MAGENDIE (1783-1855), fisiólogo francés, fue profesor en el Collège de France. A pesar de sus contribuciones al estudio de la anatomía, la trayectoria de MAGENDIE resultó ya muy controvertida a los ojos de sus contemporáneos, debido a experimentos basados en la vivisección como los que menciona GARCÍA en su *Tratado*. A pesar del aprecio que despertaron algunos de sus descubrimientos, recibió toda clase de críticas referidas, sobre todo, a sus prolongadas vivisecciones de animales centradas en el estudio del sistema nervioso. En 1914, Albert LEFFINGWELL se refirió específicamente a su crueldad en el capítulo «Magendie and his Contemporaries» de su libro *An Ethical Problem. Sidelights upon Scientific Experimentation on Man and Animals*. Nueva York: C. P. FARRELL, 1915.

siglos XVI y XVII, ni si en alguna ocasión pudo contemplar alguna de las láminas de Casseri que, por otra parte, habían alcanzado un nivel de difusión suficientemente amplio en toda Europa para lograr cierta popularidad. El *Tratado completo del arte del canto* sí proporciona, sin embargo, numerosos datos acerca del conocimiento que su autor llegó a poseer sobre los experimentos de Magendie o sobre otros manuales de fisiología y física de aspecto estrictamente científico.¹⁴ El mismo *Tratado* revela, por otra parte, datos tan concretos acerca de la fisiología de la producción del sonido en los distintos animales que muy bien pudieran proceder de experiencias de disección llevadas a cabo u observadas por el propio García durante sus años de aprendizaje en los hospitales militares. Así, al referirse a uno de los asuntos más controvertidos del *Tratado*, el «golpe de glotis», García proporciona datos acerca de este mismo efecto en varios animales, citando los testimonios «científicos» de François Magendie o de Felix Savart.¹⁵

Las explicaciones sobre el efecto del «golpe de glotis» que Manuel Patricio García expone años más tarde en el opúsculo *Hints on Singing* con el propósito de aclarar este concepto no bastan para aproximar su significado a ninguna práctica de emisión saludable. La técnica de canto actual y la experiencia de los que la practican da lugar a pensar, más bien, que la acumulación de aire y posterior acercamiento súbito de las cuerdas vocales resulta ser, a la larga, una práctica muy dañina para el aparato fonador que puede traer consigo la aparición de lesiones en las cuerdas o en la laringe.¹⁶

Los términos en los que el propio Manuel García se refiere en el *Tratado completo* a este asunto resultan, sin embargo, claramente favorables a esta práctica que tan agresiva para el aparato vocal nos parece hoy:

Un sonido cualquiera del registro de pecho puede siempre ser emitido mediante un golpe limpio de la glotis, que, inmediatamente antes, aparece cerrada. El aire se acumula y, de pronto, surge para producir una vibración. Este golpe de glotis puede resultar afónico. La vibración del músculo llamado *tiro-aritenosoideo* ha sido ya demostrada por los experimentos de M. Magendie en perros vivos. Estas experiencias permiten observar las mismas vibraciones de las cuerdas dejando la glotis al descubierto. M. Savart, comparando los ventrículos a las cavidades de los reclamos, les ha atribuido, en primer lugar, funciones activas en la producción de sonidos. M. Magendie asigna a los ventrículos otro cometido: según este sabio profesor, los ventrículos se encontrarían destinados a aislar las secciones inferiores de las paredes de la laringe. Esta opinión, en efecto, parece verificarse en la laringe del buey, desprovista de ventrículos, en la que los tendones vocales no consiguen aislarse más que mediante la acción de la apófisis interna de los cartílagos aritenoides, que resulta muy prolongada. A medida que los dos elementos entran en contacto, acercan entre sí las cuerdas vocales, cuyo borde libre se encuentra en la parte anterior de la columna de aire y que se adelgazan cada vez más. Independientes de las paredes de la laringe, los labios de la glotis dis-

¹⁴ Véanse, en este sentido, las notas a nuestra edición del *Tratado completo* (Kassel: REICHENBERGER, 2011).

¹⁵ El físico francés Félix SAVART (1791-1841) fue profesor en el Collège de France a partir de 1836. Como investigador de los fenómenos acústicos, desarrolló una serie de observaciones acerca de la producción y naturaleza de los sonidos. Durante algún tiempo se le atribuyó la invención de una unidad que se consideró como la mínima división posible de los intervalos musicales. Esta unidad se llamó *savart*, aunque, bajo la denominación de *heptamérie*, ya había sido utilizada por Joseph SAUVEUR (1653-1716).

¹⁶ En 1905, el Dr. Antonio GARCÍA TAPIA cuestionaba este aspecto de la enseñanza de su antepasado. Antonio GARCÍA TAPIA. *Manuel GARCÍA. Su influencia en la laringología y el arte del canto*. Madrid: Nicolás MOYA, 1905.

ponen, tanto por encima como por debajo, de todo el espacio necesario para llevar a cabo vibraciones prolongadas.¹⁷

Tras analizar las observaciones de García acerca de la fisiología de los animales mencionados, así como los tratados de los que proceden algunas de sus notas, creemos que una de las causas de su insistencia en recomendar a los cantantes la puesta en práctica del «golpe de glotis» podría proceder del hecho de que las laringes que observó en un principio no eran humanas, sino animales. En el momento en que García compone su *Tratado*, todavía no disponía de instrumentos que le permitieran observar el interior de la laringe humana durante la emisión sonora, lo que hacía imposible que pudiera comparar lo observado en los animales con la fonación de los cantantes. Sus fuentes más directas, como el ya citado Magendie, llevaban a cabo sus crueles experimentos sobre la producción sonora de animales como perros, sometidos, además, a un estado de extrema tensión nerviosa a causa del dolor y del miedo experimentado. Sólo a partir de la invención del laringoscopio, en 1855, podría García llevar a cabo la observación directa de las cuerdas vocales humanas durante el momento de la fonación. Cualquier cantante que se haya sometido a una laringoscopia sabe lo forzada que resulta la articulación de sonidos en esas condiciones, incluso si la observación del interior de la laringe se lleva a cabo mediante el uso de los mucho más sofisticados instrumentos de endoscopia con los que cuentan los otorrinolaringólogos hoy en día. Aun así, ni en sus «Observations on the Human Voice» publicadas en 1855¹⁸ ni en el opúsculo *Hints on Singing*¹⁹ se desdice García de sus primeras conclusiones sobre el «golpe de glotis». Al contrario, se reafirma en ellas. Esto sólo puede ser debido a que, condicionada como estaba su observación por el hecho de haber contemplado en primer lugar la emisión vocal de perros o bueyes sometidos a un proceso muy doloroso, fuera incapaz de atribuir la emisión forzada de los individuos humanos cuyas laringes observó mediante el laringoscopio a ningún factor relacionado con lo incómodo de su postura o con el hecho de estar siendo observados mediante un objeto insertado en su boca hasta un lugar muy cercano a la glotis. De otra manera no se explica esta insistencia en un ejercicio tan agresivo por parte de un maestro que, en tantos otros aspectos, recomienda prácticas completamente saludables para el empleo del instrumento vocal.

Más allá de las controversias acerca de los métodos utilizados o de las conclusiones obtenidas, en estos años de vida independiente de su ámbito familiar y de lo que había sido su mundo profesional hasta entonces —el de los escenarios operísticos—, Manuel Patricio García consiguió algo inaudito hasta entonces: sistematizar el canto, un tipo de discurso plenamente artístico y aparentemente efímero, de acuerdo con sus referentes materiales, tanto anatómicos como físicos. Se le abrían así las puertas de un mundo que había percibido como vedado hasta entonces: el del pleno reconocimiento social.

Cuerpo, mente y consideración social. La trayectoria vital y profesional del cantante operístico

A lo largo de las últimas décadas del siglo XX y en estas primeras del XXI, el viejo axioma «mens sana in corpore sano» ha adquirido nueva vigencia entre clases crecidas o educadas

¹⁷ Manuel GARCÍA. «Consideraciones sobre la producción de los registros». *Tratado completo del arte del canto*. I, II, §III.

¹⁸ Manuel GARCÍA. «Observations on the Human Voice.» *Proceedings of the Royal Society of London* 7 (1855): 399-410 (Reimpr. en *Contributions of Voice Research to Singing*. Houston, Texas: College Hill Press, 1980).

¹⁹ Manuel GARCÍA. *Hints on Singing*. Trad. B. GARCÍA. Ascherberg : HOPWOOD & CREW, 1894.

en la estética de Internet, el iPad y los teléfonos inteligentes. La crisis económica, que tanto está afectando en estas primeras décadas del siglo al consumo de otros bienes, afecta en mucho menor medida a la difusión de información audiovisual y textual, incluida la publicidad, que circula, relativamente poco mediatizada, en redes sociales y circuitos no materiales de acceso poco costoso o gratuito. Se juzga al individuo de acuerdo con su aspecto o aptitudes físicas, relacionadas ahora con el acceso a *spas*, gimnasios o práctica de deportes que van desde el reflexivo *Pilates* y disciplinas importadas como el *yoga* hasta otros más extremos. En los años del 2.0, la mente puede ceder a la fragmentariedad como consecuencia de trayectorias personales y profesionales cada vez más precarias, pero el cuerpo debe permanecer firme y tonificado, condenado a la eterna juventud a la que nos acostumbraron los años de la euforia económica. Desde esta perspectiva, resulta difícil comprender la relación inversa entre cuerpo e intelecto que tradicionalmente existió en las sociedades europeas o en aquellas otras que, desde una perspectiva colonial, mimetizaban a sus respectivas sociedades metropolitanas. En la primera década del siglo XIX en la que García publica su *Tratado*, las profesiones y actitudes se consideraban más o menos dignas, en buena parte, en relación con su grado de alejamiento de toda actividad estrictamente física. La consideración del *género* (el *gender* inglés, pero también el *genus* latino), la actividad performativa mediante la cual los individuos afirman su poder y su sexualidad en un contexto jerárquico intentando ajustarse a patrones masculinos o femeninos, de edad, de clase socio-económica o de actividad previamente establecidos, siguió una lógica parecida.²⁰ Hasta fechas relativamente recientes, la vestimenta del hombre poderoso tiende a subrayar la poca necesidad que éste tiene de llevar a cabo actividades físicas más allá de las deportivas o, en el universo social en el que se desenvuelve García, las de montar a caballo o empuñar una espada, y esto sólo en situaciones muy determinadas y codificadas. En el caso de las mujeres, la vestimenta perteneciente a un estrato social que pretenda caracterizarse por un cierto nivel de privilegio suele venir determinada por dos características: la ocultación de toda forma corporal que pudiera evocar la actividad sexual y el impedimento para llevar a cabo actividades físicas, incluso algunas tan elementales como respirar o correr. La cantante o la actriz, quienes necesariamente deben desenvolverse en escena, necesitan, sin embargo, contar con una gran libertad de movimientos para llevar a cabo sus interpretaciones. En los casos en los que la obra pretende, precisamente, otorgar protagonismo a la presencia del personaje femenino, se hace necesario escapar de este sistema de constricciones mediante la burla de patrones de vestuario tan coercitivos, resaltando las mismas características que aquéllos pretendían ocultar. Los figurines y patrones de vestuario históricos, así como los retratos, esculturas y fotografías de las cantantes muestran hasta qué punto era así también en los días de García, tal y como atestiguan los retratos de intérpretes como Giuditta Pasta, Giulia Grisi, o los de sus propias hermanas María Malibran y Pauline Viardot.

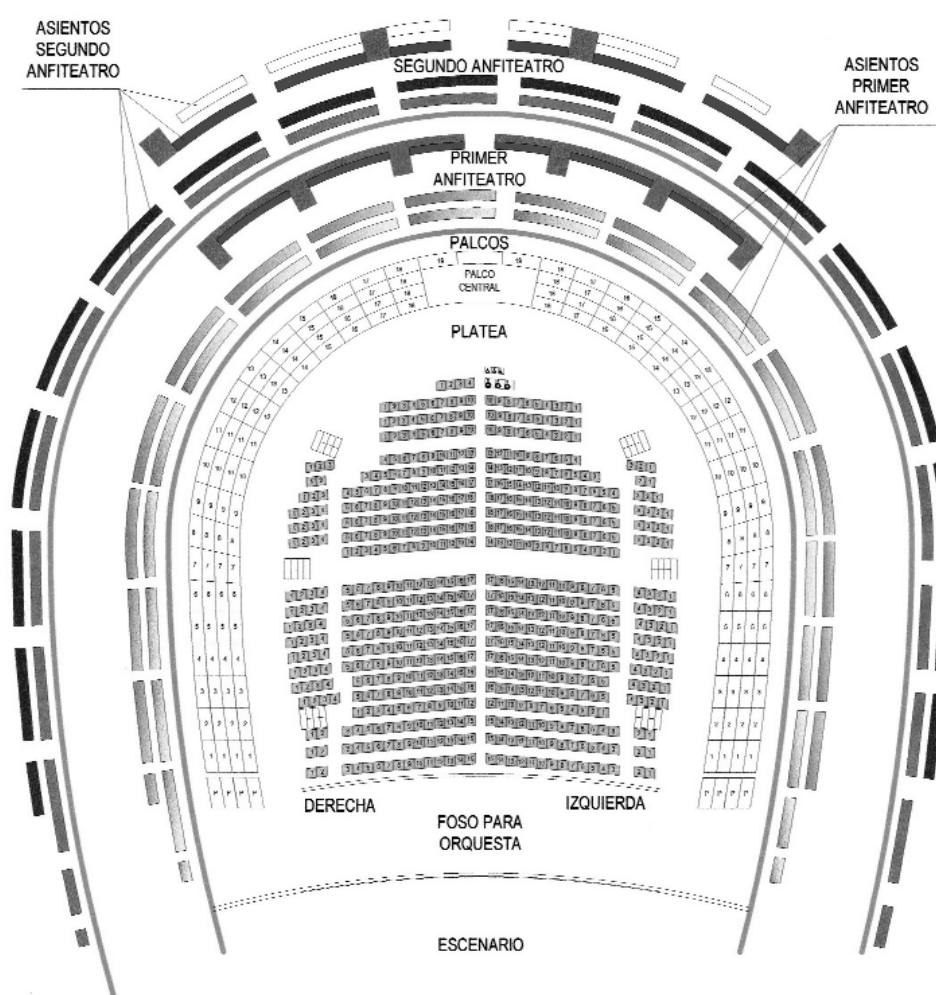
²⁰ Véanse al menos, en este sentido, las reflexiones sobre la construcción del género como *performance* de autores como Judith BUTLER (*Undoing Gender*. Nueva York y Londres: ROUTLEDGE, 2004 y *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press, 1997).



Pauline Viardot García. Bibliothèque Nationale de France.

Mientras esto ocurría sobre los escenarios, las estructuras sociales tradicionales, nobiliarias o burguesas encarnadas en estamentos como la banca, la judicatura, la academia universitaria o los sectores religiosos de uno u otro signo rara vez otorgaron a las profesiones manuales o a aquellas que incorporaban alguna clase de ejercicio físico un grado elevado de respeto o consideración social. Entre estas últimas profesiones *físicas* aparecían las relacionadas con las artes materiales, pero también con la música. Se puede admirar, idealizar, burlar, odiar o amar al artista, pero la muralla que aísla el funcionamiento económico de las sociedades en las que llega a desarrollarse una clase social enriquecida gracias al comercio o a la industria rara vez se muestra permeable al ascenso social de individuos cuya profesión consiste, precisamente, en cultivar aquellos tipos de discurso que más ofensivos resultan para la mentalidad centrada en la obtención de la riqueza material o en la preservación de las normas estatales: los que tienen que ver con la expresión de la emoción individual. Resulta igualmente sistemática, por otra parte, la insistencia que muestran las sociedades en idealizar a las mujeres cantantes al mismo tiempo que las relegan a la exclusión social. Tanto Honoré de Balzac, en

Massimilla Doni, como Leopoldo Alas «Clarín» en *Su único hijo* relatan historias relacionadas con esta disyuntiva. Cuando la cantante operística aparece idealizada en la literatura contemporánea del *Tratado de García*, como en el caso de la *Consuelo* de George Sand —inspirada, directamente, por Pauline Viardot—, sus aspectos más seductores aparecen casi necesariamente mitigados por su sufrimiento o por un grado de humildad que convierten al personaje en lo que, en esos mismos años, se hubiera llamado un *ángel del hogar*.²¹ Por el contrario, cuando los artistas son mujeres jóvenes y atractivas, toda expresión escénica de la emoción tiende a ser asimilada por la misma sociedad que la consume en el teatro al erotismo o a la histeria, los dos fantasmas que aterrorizan a la burguesía.



José M. Villoria. Planta de teatro de ópera en herradura según el modelo del Teatro alla Scala de Milán.

Desde los orígenes del artificioso género operístico, en la *Accademia Fiorentina* del Conde Bardi, el mundo de la ópera siempre se ha desarrollado a poca distancia de la sociedad aristocrática y de la franja superior de la burguesía. La distribución espacial del teatro operístico, fragmentado en palcos y alturas y dispuesto frecuentemente en herradura, de tal manera que los asis-

²¹ El poema «The Angel in the House», en el que Coventry PATMORE describe la pureza, generosidad, humildad y espíritu de servicio de su mujer, publicado en 1854, sólo vendría a ser satirizado por Virginia WOOLF varias décadas después, en 1931, en su mil veces citado ensayo «Killing the Angel in the House», a propósito de la tarea a la que se enfrenta la escritora de acabar con este modelo tan frustrante para toda posibilidad de acción artística.