

‘La fuerza motriz de la voz’: la respiración en los tratados españoles de canto del siglo XIX

M^a del Coral Morales Villar [*]

Resumen. El desarrollo de la técnica respiratoria ocupa un lugar protagonista en la historia del canto lírico. La búsqueda de la respiración perfecta para cantar es una constante que pervive en la actualidad. Los intérpretes han podido afrontar repertorios más evolucionados, adoptando de forma progresiva nuevos mecanismos respiratorios. En los siglos XVII y XVIII, los cantantes empleaban una respiración alta o clavicular, hasta que en la primera mitad del siglo XIX, fisiólogos franceses ponen de manifiesto los beneficios de la intervención consciente del diafragma y la musculatura intercostal. Los teóricos e intérpretes españoles del siglo XIX no son ajenos a estas nuevas prácticas vocales. Este artículo presenta las reflexiones de seis maestros españoles de canto sobre la técnica respiratoria y su evolución, que aparecen en los siguientes tratados publicados entre 1799 y 1900: *Arte de cantar* (1799) de Miguel López Remacha, *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* (1828) de Rodríguez de Ledesma, *Nuevo método de canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro, *Escuela completa de Canto* (1858) de Antonio Cordero, *La voz* (ca. 1872) de Yela de la Torre y *Nociones generales de música y canto* (1900) de Ernesto Villar.

Palabras clave: Canto, técnica vocal, ópera, tratados, siglo XIX.

Abstract. The breathing technique development keeps a main position in the history of Lyrical Singing. A perfect breathing implies a constant

search which is still prevalent nowadays. Singers can face up to more highly evolved repertoires taking progressively some new breathing devices. In the seventeenth and eighteenth centuries they used a high or collarbone breathing until French physiologists in the nineteenth century highlighted the benefits from an aware involvement of the diaphragm and the intercostal muscles. This new singing practice had a lot to do with the nineteenth century Spanish theorists and singers. This essay shows six Spanish singing teacher's reflections about breathing technique and its evolution. They appear in the following treatises which were published between 1799 and 1900: *Arte de cantar* (1799) by Miguel López Remacha, *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* (1828) by Rodríguez de Ledesma, *Nuevo método de canto teórico-práctico* (1856) by Juan de Castro, *Escuela completa de Canto* (1858) by Antonio Cordero, *La voz* (ca. 1872) by Yela de la Torre and *Nociones generales de música y canto* (1900) by Ernesto Villar.

Key words: Singing, vocal technique, Opera, treatises, 19th century.

Con el nacimiento de la ópera en el siglo XVII, los cantantes tienen que adaptar sus cualidades vocales a las exigencias del nuevo repertorio. La evolución estilística de este género ha determinado el desarrollo de la técnica vocal, y por tanto, ha llevado a los cantantes y profesores a explorar nuevos mecanismos respiratorios. Hasta la primera mitad del siglo XIX, se hace referencia al uso de una respiración alta o clavicular, sin embargo a partir de esa fecha los tratadistas se hacen eco de las teorías de fisiólogos franceses que recomiendan a los cantantes la intervención consciente del diafragma y los músculos intercostales.

Los primeros tratados italianos sobre técnica vocal, publicados entre los siglos XVII y XVIII, ya ponen de manifiesto la importancia del control respiratorio del cantante y la necesidad de adecuar el 'aliento' al sentido y duración de la frase (de ahí, el famoso lema: "Chi sa respirare, sa cantare"). Mientras, los teóricos españoles escriben textos generales sobre música que incluyen apartados dedicados a la forma de cantar, entre cuyos párrafos se pueden encontrar algunas referencias a la respiración. Habrá que esperar a la publicación en 1799 de *Arte de cantar* de Miguel López Remacha, para que en España se edite un tratado específico y completo sobre el canto lírico [1].

Los principales diccionarios españoles de música publicados en el siglo XIX incluyen el término "respiración" y lo definen de forma fisiológica distinguiendo dos movimientos: aspiración o inspiración y espiración del aire. Para Fargas y Soler "el arte de respirar a tiempo y de sujetar la respiración es una de las partes más difíciles del canto" [2].

Durante el siglo XIX se publican numerosos tratados de canto, en su mayoría de influencia italiana [3]. Aunque básicamente todos incluyen referencias a la respiración idónea para cantar, he seleccionado seis que fueron publicados entre 1799 y 1900 por realizar aportaciones interesantes o novedosas sobre el tema: *Arte de cantar* (1799) de Miguel López Remacha, *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* (ca. 1828) de Rodríguez de Ledesma, *Nuevo método de canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro, *Escuela completa de Canto* (1858) de Antonio Cordero, *La voz* (ca. 1872) de Yela de la Torre y *Nociones generales de música y canto* (1900) de Ernesto Villar [4].

En *Arte de cantar*, López Remacha (1772-1827) analiza los siguientes temas: 1) el proceso de educación de la voz; 2) la ejecución de las agilidades, gorjeos y demás adornos; 3) la correcta pronunciación; 4) el gusto y la

expresión en el canto; 5) los tipos de canto y su interpretación; y 6) el repertorio idóneo. El autor se ocupa brevemente de la respiración como primer paso en el proceso de educación de la voz, pues es necesario que el cantante adquiriera un absoluto control del apoyo, así “el aire dirigido como arte y economía la sostiene [la voz], la aumenta, la aminora, la iguala, la modifica, la da agilidad, y la pone al arbitrio del Cantor, como una masa blanda en manos del alfarero” [5]. Además favorecerá un buen fraseo, sin cortes ni interrupciones tan contrarios al discurso musical, pues el cantante debe “ejecutar cada una [frase] de por sí, con un nuevo aliento, sin dividir las en su mitad [... y así] conseguirá cantar con mas desahogo y menos fatiga” [6].

En torno a 1828, se publica en París la edición bilingüe en francés y español de *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización con algunas observaciones sobre el canto y la parte orgánica de la voz* [7]. Su autor, Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847), define la respiración como “la fuerza motriz de la voz: una respiración prolongada es la mejor ventaja que puede poseer un cantante”, e insiste en que se aspire el aire de forma relajada y discreta, sin que lo perciba el público. Pues, “un esfuerzo demasiado visible de un cantor al ASPIRAR, fatiga al que lo escucha, y destruye la belleza del canto” [8]. Únicamente se justifica este tipo de respiración agitada cuando se emplee como recurso expresivo. Por medio de ejercicios concretos, el cantante puede desarrollar su capacidad y control respiratorio.

Como norma general, sólo se permite respirar al final de la frase musical y tras un calderón. Aunque Rodríguez de Ledesma también admite las “medias respiraciones” para aquellos cantantes con una constitución física más débil. Éstas sólo tendrán lugar en tres supuestos: “después de una nota de larga duración, antes de un trino, y después de los miembros de la frase musical” [9].

El primer tratado español que nombra y pone de manifiesto las ventajas del uso de la respiración diafragmática en el canto es *Nuevo método de canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro (1818-1890). Durante su estancia en París (ca. 1840-1850), pudo conocer de cerca las nuevas tendencias y técnicas respiratorias que comenzaban a imponerse en la enseñanza del canto. Una de las obras que causó mayor impacto en Juan de Castro fue *Hygiène du chanteur* (1846) del médico francés Louis-Auguste Segond (1819-1908) [10]. En ella se recomendaba a los cantantes líricos el uso del diafragma en el proceso respiratorio en lugar de la alta o clavicular, característica de la antigua escuela. Al regresar a Madrid, Juan de Castro decidió escribir un método de canto en el que se explicase la conveniencia de dicha respiración y para apoyar esta novedosa teoría realizó también la traducción al castellano de la obra del doctor Segond. Para avalar su obra pedagógica decidió someterla al dictamen de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid, obteniendo una respuesta favorable, pese a la polémica propuesta de la intervención consciente de la musculatura diafragmática. No obstante, Castro se ratificaba en su novedosa teoría, afirmando: “Mi opinión acerca de esto es la de los más célebres fisiólogos modernos adoptada ya por algunos eminentes maestros; y espero que llegará [el] día en que convencidos los profesores de los ventajosos resultados de la respiración diafragmática, la adoptarán y desecharán dichos preceptos” [11].

Juan de Castro considera que “no puede ser buen cantante el que no posea una buena respiración, [que] consiste en aspirar el aire con facilidad y en abundancia, y luego despedirlo cuando y como convenga” [12]. En su tratado presenta los dos tipos de respiración que se pueden realizar al cantar: 1) el primero “poniendo en juego todas las partes huesosas del pecho llamadas esternón, clavículas y costillas”, es decir, lo que se conoce como respiración alta o clavicular, que por tradición enseñaban los maestros de canto, y 2) “haciendo funcionar el diafragma y el epigastrio”, es decir, la respiración

diafragmática [13]. Para el autor, la respiración clavicular supone esfuerzo y fatiga al cantante, mientras que la diafragmática posibilita una mayor capacidad y dosificación aérea.

El maestro de canto Antonio Cordero y Fernández (1823-1882) es el autor de uno de los tratados más relevantes de la literatura española sobre enseñanza vocal: *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano* (Madrid, 1858). La obra dividida en cuatro partes y un apéndice, dedica un apartado del segundo bloque a la respiración. Cordero no está de acuerdo con el empleo de la respiración diafragmática, aunque menciona la intervención del diafragma para conseguir un aumento de la capacidad pulmonar, sólo de forma puntual. No obstante, el autor asegura conocer esta teoría defendida en París y recogida en España en 1856 por el tratadista Juan de Castro en su *Nuevo método de canto teórico-práctico*.

El maestro describe así las dos fases que forman el proceso respiratorio, es decir, inspiración y espiración:

la inspiración se efectúa levantando las paredes del pecho con un movimiento regular, atrayendo hacia adentro al mismo tiempo el estómago. La espiración consiste en obrar por el tórax, el diafragma y las paredes del pecho, una presión lenta y gradual sobre los pulmones cargados, la que les hace vaciar el aire con lentitud y regularidad [14].

Resulta curioso que, pese a su oposición al uso de la respiración diafragmática en el canto, sí acepta la intervención de dicho músculo en la espiración del aire. Asimismo, Cordero recomienda que la inspiración se haga “con franqueza, prontitud, naturalidad, facilidad y sin hacer ruido alguno”, mientras que la espiración debe ser “lenta, regular y precisa; la economía en el consumo de ella es difícil; y por lo tanto el maestro debe acostumar al

discípulo a que desde el principio se vaya habituando a gastarla de una manera conveniente” [15]. Existen unas normas concretas sobre cuándo y cuánto debe respirar el alumno en las vocalizaciones. La norma general es respirar en los momentos permitidos por el discurso musical, que suelen ser las cadencias y los silencios. Sin embargo, Cordero recuerda que “no siempre se puede tomar aliento con lentitud y mucha abundancia porque [...] los reposos que la melodía hace no siempre son iguales: luego tampoco podrá ser igual la cantidad de aire que se respire por que no habrá tiempo para ello”. [16] Para hacer más fácil el control y la dosificación respiratoria en el canto, Antonio Cordero propone dividir la respiración en 3 porciones: entera (1ª), media ($\frac{1}{2}$) y un cuarto ($\frac{1}{4}$).



Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), p. 66:

Ejercicios para trabajar el control respiratorio.

La respiración entera se realizará en las pausas que equivalen a una coma u otro signo de puntuación y se tomará media o un cuarto de respiración cuando la frase musical sea muy compacta (lo que es frecuente en el género lento amoroso y en el de agilidad).

Además, el autor señala que con frecuencia el alumno llega al último compás de una frase sin encontrar un lugar adecuado para respirar, “esto

suele suceder por haber medido mal la cantidad de aire que se necesitaba para ello, por haber gastado más aliento del necesario o por no estar los pulmones tan aptos como de ordinario a falta de nutrición o cosa semejante”. Ante esta situación, un recurso acorde al buen gusto sería emitir “un suspiro, un lamento, un quejido, que parece motivado por la expresión” y que equivale a cuarto de respiración [17].

En 1872 se publica en Madrid *La voz, su mecanismo, sus fenómenos y su educación según los principios de la física, la anatomía y la fisiología* del maestro Emilio Yela de la Torre. Defensor de la respiración diafragmática, el autor habla de la inspiración amplia y simultánea por la boca y por la nariz. Además, considera que las denominaciones respiración diafragmática, costillar, costal o ventral, significan lo mismo, aunque se emplea sólo la primera porque en la palabra diafragma “hay cierto sabor a erudito, que puede hacer efecto entre el vulgo” [18]. En conclusión, Emilio Yela es partidario de una respiración natural y del uso de la respiración diafragmática-abdominal en aquellas frases musicales que por su duración o intensidad requieran de mayor “acción enérgica”.

El último tratado español que analizo en esta investigación es *Nociones generales de música y canto* (1900) de Ernesto Villar Miralles (1849-1916). La obra está estructurada en una sección preliminar y cinco partes. El capítulo quinto de la parte quinta se titula “De la respiración”. Es, sin duda, uno de los apartados más interesantes en el que Ernesto Villar defiende el empleo de la respiración diafragmática-abdominal, lo que pone de manifiesto que a finales del siglo XIX y principios del XX, su uso ya estaba implantado en España. Para Villar, la base del canto está en una buena respiración y la alternancia regular entre el acto inspiratorio y espiratorio se denomina “ritmo de los movimientos respiratorios” [19]. En el canto son necesarias inspiraciones y espiraciones profundas y largas en las que debe intervenir el diafragma, “pues por medio de

su dilatación central que obra como fuelle, la cavidad del pecho se ensancha y permite a los pulmones aumentar de volumen y admitir mayor cantidad de aire que la ordinaria, para poder desalojarlo luego a voluntad y a medida de las exigencias artísticas” [20]. También expone las ventajas de este tipo de respiración frente a la respiración alta o clavicular, pues evita

los fatigosos movimientos del tórax, producidos en la respiración ordinaria por las continuas y rápidas dilataciones y contracciones de los pulmones; movimientos tan perjudiciales al cantante, como insoportables a los oyentes. Por ella, también se obtiene la necesaria seguridad en la emisión de la voz y se afirma su perfecta entonación sin peligro de cortar las frases a destiempo con indebidas inspiraciones, ni de terminarlas aceleradamente sin el preciso vigor y adecuado colorido por falta de aliento [21].

Ernesto Villar recomienda a los alumnos de canto realizar inspiraciones silenciosas, amplias y proporcionadas con la frase musical que se va a cantar. Por último, plantea la teoría, ya defendida por Yela de la Torre, de una respiración simultánea por la boca y la nariz.

Por tanto, los tratados españoles de canto del siglo XIX evidencian la evolución progresiva de la técnica respiratoria empleada por los cantantes. El año 1856 será significativo en este sentido, al publicarse *Nuevo Método de canto teórico-práctico* de Juan de Castro. Su polémica defensa del empleo consciente del diafragma en la producción de la voz cantada, hará que algunos maestros reconozcan de forma teórica sus beneficios. No obstante, otros teóricos españoles, como Cordero, continuarán reafirmando una escuela respiratoria más tradicional, lo que afectará a la práctica vocal. En lo que todos coinciden es en la necesidad de que los cantantes desarrollen una respiración relajada, con control y dosificación del aire.

Notas

[*] Universidad de Jaén

Contacto con el autor: cmorales@ujaen.es

[1] M. López Remacha, *Arte de cantar, o Compendio de documentos musicales respectivos al canto* (Madrid, 1799).

[2] A. Fargas y Soler, *Diccionario de Música* (Barcelona, 1853), p. 174.

[3] M. del C. Morales Villar, *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*, Tesis Doctoral (Universidad de Granada, 2008).

[4] M. Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización (con algunas observaciones sobre el canto y la parte orgánica de la voz)* (París, ca. 1828); J. de Castro, *Nuevo método de canto teórico-práctico dividido en dos secciones. La 1ª concerniente al canto sostenido y la 2ª al canto de agilidad*. (Madrid, 1856); A. Cordero y Fernández, *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano* (Madrid, 1858); E. Yela de la Torre, *La voz: su mecanismo sus fenómenos y su educación según los principios de la física, la anatomía y la fisiología* (Madrid, 1872); y E. Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto* (Alicante, 1900).

[5] López Remacha, *Ob. Cit.*, pp. 85-86.

[6] López Remacha, *Ob. Cit.*, p. 33.

[7] Sobre este tratado véase el estudio realizado por M. Heilbron Ferrer (ed.), *Mariano Rodríguez de Ledesma: Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de Vocalización (París, 1828c)* (Barcelona-Madrid, 2003).

[8] Rodríguez de Ledesma, *Ob. Cit.*, p. 12.

[9] Rodríguez de Ledesma, *Ob. Cit.*, pp. 12-13.

[10] L. A. Segond, *Hygiène du chanteur. Influence du chant sur l'économie animale; causes principales de l'affaiblissement de la voix et du développement de certaines maladies chez les chanteurs; moyens de prévenir ces maladies* (Paris, 1846).

[11] Castro, *Ob. Cit.*, p. V.

[12] Castro, *Ob. Cit.*, p. 13.

[13] Castro, *Ob. Cit.*, p. 13.

[14] Cordero, *Ob. Cit.*, p. 45.

[15] Cordero, *Ob. cit.*, pp. 45 y 46.

[16] Cordero, *Ob. cit.*, p. 66.

[17] Cordero, *Ob. cit.*, p. 67.

[18] Yela de la Torre, *Ob. Cit.*, p. 166.

[19] Villar Miralles, *Ob. Cit.*, p. 83.

[20] Villar Miralles, *Ob. Cit.*, p. 84.

[21] Villar Miralles, *Ob. Cit.*, p. 84.