

TECNICA DRAMATICA Y RETORICA DE LAS PASIONES EN EL *TRATADO COMPLETO DEL ARTE DEL CANTO* DE MANUEL GARCIA

LUCIA DIAZ MARROQUIN

Resumen:

Desde los orígenes italianos del *stile rappresentativo* y del drama musical, en los últimos años del siglo XVI y primeros del XVII, hasta el esplendor del *bel canto*, la historia de los tratados de canto europeos se encuentra inseparablemente asociada a las teorías retóricas y filosóficas clásicas, más tarde reinterpretadas por los autores humanistas y preenciclopedistas. Al escribir su *Tratado completo del arte del canto*, una obra eminentemente práctica, Manuel García hereda esta tradición y contribuye a ella con cada una de las observaciones y ejemplos musicales que propone.

Palabras Clave:

Tratados de canto, Técnica dramática, Técnica vocal, Retórica musical, Poética, Afectos, Pasiones, Manuel García, Aristotelismo, Ciceronianismo.

Abstract:

The history of European singing technique, from the Italian origins of the *stile rappresentativo* and the early *Seicento* musical drama to the heights of *bel canto*, seems inextricably related to the classical rhetorical and philosophical theories, later re-interpreted by the humanist and rationalist authors. Manuel García's *Tratado completo del arte del canto* inherits this tradition and contributes to it with every single observation or musical example included in this eminently practical work.

Key Words:

Musical Treatises, Dramatical technique, Vocal technique, Rhetoric, Poetics, Affects, Passions, Manuel Garcia, Aristotelianism, Ciceronianism.

El *Tratado completo del arte del canto* de Manuel García, publicado en París en 1847¹, es uno de los documentos en los que aparece reflejada con más nitidez la confluencia de dos tradiciones técnicas: la de la retórica, de orígenes forenses y desarrollo poético, y la de la técnica vocal nacida en la Italia del *stile rappresentativo* y continuada en toda Europa a lo largo de los siglos en los que el drama musical en sus diferentes denominaciones nacionales evoluciona desde el *dramma per musica* y las *favole* primitivas hasta la ópera belcantista.

En la obra del propio Manuel García se da, además, una segunda confluencia: la que hace coincidir las ideas aristotélicas acerca de la teoría poética² y la experiencia de las pasiones con la preocu-

¹ Este artículo se basa en la edición facsímil de 1847, la más exhaustiva de todas las conservadas junto con la de 1872, más completa en los aspectos fisiológicos gracias a la invención del laringoscopio en 1855, pero que ha perdido su parte final en la que se ofrecían ejemplos prácticos de *decoratio* tradicional en el *belcantismo* italiano de la primera mitad del siglo XIX.

² Recuérdese el significado activo que tiene en griego el verbo *poievw*, tan cercano al ámbito de la interpretación dramática o la práctica musical como al de la poética literaria.

pación, típicamente racionalista y enciclopédica, de analizar los mecanismos físicos por los que la mente traduce estas pasiones en forma de discursos artísticos inteligibles. Esta preocupación mecanicista conlleva, además, un resultado práctico, ya que, en 1855, el propio Manuel García inventa el laringoscopio, el primer instrumento que permitió observar los aspectos estrictamente físicos de la producción de la voz.

Este artículo lleva a cabo un análisis de los procedimientos vocales y de la técnica dramática que García propone a los cantantes que pretendan desarrollar interpretaciones medidas y efectivas de las diferentes pasiones experimentadas por los personajes operísticos. Este análisis parte de algunas observaciones acerca de los antecedentes poéticos derivados de la tradición clásica aristotélica y galénica, incluidas sus derivaciones fisionómicas, así como de la tradición retórica latina basada en los tratados de Cicerón y Quintiliano. El cambio en la consideración poética de la pasión desde una perspectiva peyorativa alentada por la moral contrarreformista, en el caso meridional, y puritana, en el caso del entorno anglicano, hasta la plena legitimidad poética del universo pasional derivada del enciclopedismo racionalista es el antecedente inmediato que permite a García adentrarse en la elaboración de una técnica dramática enteramente adecuada a los presupuestos técnicos y retóricos del *bel canto*.

Manuel García (1805-1906), barítono, era hijo del aún más conocido Manuel García (1775-1832), el tenor para quien Gioacchino Rossini escribió el personaje del Conde Almaviva del *Barbero de Sevilla*. Su formación musical transcurre a la sombra profesional de su padre, que llevará a la familia desde España a Italia, de allí a Nueva York y México y, finalmente, de vuelta a Europa, donde el hijo comenzaría ya su propia carrera en París³. A juzgar por la trayectoria artística del padre, reflejada muy someramente en un opúsculo que recoge los principales ejercicios vocales que éste proponía a sus alumnos⁴, Manuel García hijo tiene acceso así, no sólo a la vivencia de la ópera en primera persona, sino también a la herencia de una tradición basada en la apertura y la autenticidad del sonido vocal, así como en el *legato* y en un fraseo sin fisuras articulados a partir del dominio pleno de la respiración. Solamente algunos aspectos de la nomenclatura de los diferentes registros parecen plantear algún desacuerdo entre la técnica propuesta por el padre y la defendida por el hijo. Así, por ejemplo, si el primero denominaba *registro medio* al que separa el registro de cabeza y el de pecho, el segundo recurre para nombrarlo a un término que ya contaba con numerosos antecedentes en la tradición belcantista italiana, aunque siempre resultara controvertida su admisión en el paradigma de la técnica vocal precisamente debido a las dificultades articulatorias y de apoyo neumático que plantea: el *falsetto*.

Es muy posible que una buena parte del eclecticismo de Manuel García en la elección de recursos vocales, de su confianza última en la inteligencia del cantante y de su gusto por mezclar elementos aparentemente opuestos, al menos desde el punto de vista de sus contemporáneos –el mundo operístico siempre ha sido propenso a enfrentamientos viscerales a propósito de cuestiones técnicas–, tenga que ver, precisamente, con esa seguridad en su propio criterio basada en el hecho de haber asistido a toda clase de situaciones dramáticas, así como a la que pudiera concederle su condición de continuador de

3 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.

4 Manuel García (padre). *340 exercices, thèmes variés et vocalises, composés pour ses élèves par Manuel García*. París: Heugel et. Cie, ca. 1868.

la línea más pura de la tradición belcantista italiana. Un ejemplo de este eclecticismo sería su disposición, evidente a lo largo de todo el *Tratado*, a admitir el uso tanto del registro de pecho como del de cabeza, homogeneizando ambos, eso sí, para no dar lugar a efectos disfónicos. La actitud de García contrasta con la polémica originada en París en 1837, cuando el tenor Gilbert Duprez, contraviniendo todos los preceptos técnicos anteriores, se atrevió a cantar un Do agudo desde el registro de pecho, así como con la controversia, aproximadamente contemporánea, a propósito de la supuesta necesidad de elegir entre el uso de los sonidos *sombríos* y los sonidos *claros* en la configuración de cada timbre vocal. García, como en tantos otros aspectos de su tratado, se muestra mucho más pragmático que procive a los radicalismos en este sentido, animando a sus alumnos a servirse de todos estos recursos al cantar en función de la *pasión* que pretendan suscitar en cada momento⁵.

En sus observaciones acerca de la producción de una voz educada, García parte de la misma distinción de timbres y registros que ya habían previsto los primeros tratadistas de técnica vocal, como Giulio Caccini, y que habían continuado explorando a lo largo del siglo siguiente otros como Pier Francesco Tosi o los franceses Bénigne de Bacilly, Jean-Antoine Bérard, o Joseph Lacassagne. Su análisis resulta sin embargo, como corresponde a un autor educado en la estética operística desde su nacimiento y provisto, al menos a partir de un momento de su carrera, de los medios técnicos necesarios para observar la misma emisión de la voz, mucho más preciso y sistemático que el de sus predecesores. Los presupuestos teóricos -el hecho físico de la producción de la voz, las correspondencias de este hecho con el espacio en el que tiene lugar la representación, la distinción entre los distintos recursos que sirven para producir significado, etc.-, resultan ser, en todo caso, los mismos para García que para aquéllos. En el resumen de su *Memoria sobre la voz humana* presentado ante la Académie des Sciences en 1841⁶, es decir, antes de la invención del laringoscopio, el maestro confesaba partir de una cierta ignorancia acerca de asuntos como la formación y articulación del sonido vocal, que se traduce en frecuentes comentarios acerca de la necesidad de armonizar los diferentes registros: la voz plena, o *voz de pecho* y la voz de cabeza o *falsete*⁷. Por debajo de éstos, García observa uno inferior que denomina *registro de contrabajo*, aunque la técnica belcantista se base principalmente en los dos primeros. La distinción entre el *timbre claro* y el *timbre sombrío*, los dos principales por encima de todo un repertorio de timbres secundarios (gutural, nasal, redondo, ronco o áspero, etc.)⁸, matiza, por otra parte, una técnica vocal orientada hacia la búsqueda del equilibrio entre las diferentes formas de emisión que puede practicar un mismo cantante, así como hacia el desarrollo de mecanismos dramáticos que le permitirán llegar a expresar todas las sutilezas del espectro afectivo y las pasiones particulares de cada personaje a lo largo de toda su peripecia dramática.

5 Manuel García. "Des timbres". *Traité complet de l'art du chant*. 54-58.

6 *Rapport sur le Mémoire sur la voix humaine présenté à l'Académie des Sciences par M. Manuel Garcia*, incluido en Manuel García. *Traité complet de l'art du chant*. Intro: J. Rondeleux. Paris y Londres: Chez l'auteur, 1847. (Ed. facs Genève: Minkoff, 1985). 3-4.

7 García se emancipa de los teóricos que consideran la voz de cabeza como una simple transición entre la voz de pecho y la voz de falsete, aunque oscila entre la posibilidad de considerarlas equivalentes tal y como hace en el *Rapport sur le Mémoire sur la voix humaine*, y la de establecer una distinción clara entre ellas, como aparece claramente establecido en el *Traité complet de l'art du chant*. 8.

8 Manuel García. "Études physiologiques sur la voix humaine; II. Description des timbres". *Traité complet de l'art du chant*. 8-9. y "Physiologie de la voix; considération sur la formation des timbres". *Traité complet de l'art du chant*. pp 14-16.

Siguiendo en este punto las convenciones más características de los tratados de filiación italiana sobre el aprendizaje de la música, desde *El melopeo y maestro* de Cerone, especialmente relevante para la tradición española, hasta las *Opinioni de' cantori antichi e moderni* de Pier Francesco Tosi, García se centra en la descripción de las condiciones previas que debe poseer quien pretenda emprender el aprendizaje del canto: una pasión verdadera por la música, la aptitud para aprender con limpieza y para grabarse en la memoria melodías y combinaciones armónicas, un alma expansiva unida a un espíritu vivo y observador y, ya dentro del espectro estrictamente físico, una voz franca, simpática, larga y fuerte, sostenida por un cierto vigor en la constitución⁹. Tras la descripción de los distintos registros característicos de las voces de hombre y de mujer, García establece la división de éstas en las distintas categorías vocales aceptadas dentro de la tradición vocal belcantista y que son, desde la tesitura más grave hasta la más aguda, las todavía hoy convencionales de contralto, mezzo-soprano y soprano, para las voces femeninas, y bajo, barítono, tenor y contratenor, para las masculinas¹⁰.

La preocupación de García por la fisiología del aparato vocal resulta típicamente heredera de la curiosidad aristotélica y galénica por encontrar los caminos que enlazan la expresión de las emociones y discursos poéticos con sus reflejos físicos, resucitada a partir del siglo XVII por los preenciclopedistas racionalistas y continuada por los enciclopedistas ilustrados. No resulta así extraño que el primer apartado de su descripción del proceso de emisión vocal aparezca dedicado a la respiración, que desde el *De anima* aristotélico hasta la tratadística poética moderna, pasando por la tradición mística de la Europa medieval y tardomedieval, suele aparecer equiparada al aliento de la vida y, desde un punto de vista espiritual, también al alma¹¹. El platonismo aristotelizado, traducido a lo largo de los siglos XVII y XVIII a prácticamente todos los géneros literarios que se desarrollan en Europa, identifica así el alma -el *anima* latina, o "aliento vital"- con la misma respiración que alimenta el instrumento de viento que, en el fondo, es la voz. Entre otros muchos autores, Fernando de Herrera se muestra consciente, por ejemplo, de las implicaciones fisiológicas de la dimensión espiritual cuando, citando a San Agustín, comenta el término *alma* que aparece en el verso X del soneto V de Garcilaso:

"L'ánima, dicha del vocablo griego *άνεμοζ*", significa *espíritu*, porque no se puede vivir sin espiración. D' ésta dize San Agustín en el *De espíritu i ánima*, capítulo 34, si él escribió este libro, que cuando anima al cuerpo i le da vida, se llama ánima; mientras quiere, ánimo; en tanto que está vestida de ciencia i exercita la destreza i sabiduría de juzgar, mente; cuando se acuerda, memoria; discurriendo i discerniendo cada una cosa, razón; afixando en la contemplación, espíritu; i en tanto que posse i señorea la fuerça de sentir, se apellida sentido. Todas éstas son diversas potencias de l'ánima, con que declara i pone en obra i exercicio sus acciones".¹²

Del *De anima* Aristotélico parte, por otro lado, la tradición intelectual que asocia las actitudes afectivas con el principio general del movimiento, que es para Aristóteles el eje en torno al que se arti-

9 Manuel García. "Observations préliminaires; dispositions de l'élève". pp 17-18.

10 Manuel García. "Classification des voix cultivées". *Traité complet de l'art du chant*. 50. 20-22.

11 Platón. *La República*. 412 a.

12 Fernando de Herrera. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. ed. Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid: Cátedra, 2001. 309.

cula cualquier afirmación acerca del microcosmos humano y de sus aptitudes emocionales y expresivas. Frente a cuestiones como la posibilidad de que el alma pueda identificarse como motor móvil o inmóvil de actitudes espirituales o físicas, y frente a algunas otras aparentemente tan peregrinas como si es capaz de desplazarse o experimenta un movimiento circular¹³, Aristóteles concluye que los únicos actos que pueden ser considerados como movimientos del alma son precisamente las “afecciones” de ésta: es decir, los *afectos*¹⁴. La conexión entre la idea de emoción y la de movimiento resulta así seminal en el estudio de las dimensiones decoroso-afectiva y pasional de la existencia, así como previa incluso a la asimilación latina de la teoría retórica y poética de la Grecia clásica. En la terminología medieval y moderna, los teóricos y *poetas* pertenecientes a los ámbitos textuales, dramáticos y musicales dan por hecho así la convicción aristotélica de que hablar de pasiones y afectos es lo mismo que referirse al fluir interno del alma, un movimiento que se expresa físicamente en alguna clase de tránsito corporal y, retóricamente, en el movimiento del discurso, tanto si se trata de un discurso poético como si no. Sin embargo, es el neo-aristotelismo preenciclopédico (Athanasius Kircher, Marin Mersenne, etc.), incluidas sus derivaciones espiritualistas (Juan Caramuel, los numerosos autores jesuitas de tratados de prédica sacra), así como la teoría poética y pseudo-científica del Racionalismo, con René Descartes al frente, el que viene a proponer respuestas a muchas de las preguntas acerca de la relación entre la acción física y el movimiento pasional que venían preocupando a los poetas de cualquier especie (autores literarios, pero también músicos, actores y artistas plásticos) desde los tiempos de Aristóteles.

Para Descartes, la inmediatez entre el fluir de las pasiones en el alma y su expresión mediante el movimiento corporal resulta evidente en su *Tratado de las pasiones del alma*, tal y como revela ya desde su artículo segundo, cuando afirma que para conocer las pasiones del alma resulta necesario distinguir sus funciones de las del cuerpo:

“Así, considero que no advertimos que exista ningún sujeto que se vuelva más inmediatamente contra nuestra alma que el cuerpo al que ésta se encuentra unida, y que, por lo tanto, debemos pensar que aquello que es en ella una pasión será generalmente en él una acción, de manera que no

13 La conclusión es que no resulta posible que el alma se mueva localmente más allá del movimiento accidental del cuerpo que se encuentra adscrito a ella. Aristóteles. *De anima*. 408a.

14 Aristóteles. *De anima*. 408b. Las referencias al papel del aire y la respiración en la experiencia de la pasión dentro de la tradición literaria hispánica son innumerables. Entre ellas, reproduzco aquí un expresivo fragmento de los *Ocios morales* de Félix Lucio de Espinosa y Malo que también llamó la atención de Luis Robledo Estaire: “Encuéntrese el pedernal y el eslabón, y descubre aquél el interior incendio del pecho en menudas respiraciones que desaparecen luego que nacen: son suspiros que prorrumpen una piedra herida, que se desvanecen en el aire con perjuicio del fuego; que hasta una piedra lastimada halla arbitrios para la queja cuando encuentra las ocasiones de la injuria... Dan aquellas chispas principio al lucimiento, si las corteja la industria; da la voz progreso a sus eficacias, si la favorecen las lisonjas. A golpes descubre la frialdad su fuego, y a persuasiones fervoriza la voz sus tibiezas... Lloro el pedernal lágrimas lucientes, porque halló en el azero provocaciones violentas..., las sugerencias de un error sacan de la voz çentellas que fulminen agravios...”. Félix Lucio de Espinosa y Malo. *Ocios morales*. Mazzarino; Juan Vanberge, 1691. 73-74. Luis Robledo Estaire, “Gemido del aire, nostalgia del centro. Música, silencio y cosmos en la emblemática española de los Siglos de Oro”. *Florilegio de estudios de emblemática. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*. La Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004. También Caramuel, en la segunda parte del *Trismegistus*, dedicada a la *restricció insensible*, se refiere al poder expresivo de los suspiros, complementarios de la retórica del silencio, citando la obra *A lo que obligan los Zelos* de Fernando Zárate: “Tal vez galan y discreto / Apelaba acia el suspiro; / Y de quando en quando haziendo / Lugar en el pecho mismo / Con la Idioma del silencio / Alargaba los suspiros / Como si fueran contentos”. Juan Caramuel Lobkowitz. *Trismegistus Theologicus. Restrictiones insensibiles... ΣΙΓΑΛΙΩΝ (Harpocrates dicitur)*. 5.

existe mejor camino para conocer nuestras pasiones que el de examinar la diferencia que existe entre el alma y el cuerpo, a fin de conocer a cuál de los dos se le debe atribuir cada una de las funciones que residen en nosotros”¹⁵.

Como heredero de esta tradición retórica y poética, en el *Tratado completo del arte del canto* García no hace otra cosa que proponer maneras de refinar las mismas acciones corporales a las que se refería Descartes, centrándose en la voz, para perfeccionar los medios por los que la pasión se transforma en esta clase de acción mediante el movimiento físico. El movimiento pasional y corporal son así para García una misma cosa, mientras que sus preocupaciones poéticas se reducen a una serie de ideas básicas que alentaron en su momento el surgimiento del espectáculo operístico y que la reforma de Gluck no había hecho otra cosa que volver a poner de manifiesto, recurriendo, como siempre que la civilización occidental pretende volver a sus orígenes para aclarar sus ideas, al sustrato estético aristotélico: coherencia, unidad y adecuación de forma y fondo.

Consciente o inconscientemente, en todo lo relacionado con la expresión de las emociones el tratadista español bebe de estas fuentes que son las mismas que alimentaron durante siglos la historia la técnica vocal operística desde los orígenes del género en la Italia de principios del XVII hasta el momento en el que, asentado ya el belcantismo de primera generación, comienza a surgir una segunda generación belcantista con Giuseppe Verdi a la cabeza, que llegará a trascender los aspectos más sutiles de la expresión de los afectos a través del cultivo de la técnica vocal -aquellos que interesaban a García- para, superando a menudo los límites del decoro de tradición aristotélica, desarrollar personajes más amplios movidos ya por pasiones desbordantes y plenamente románticas, incluidas, a menudo, sus derivaciones políticas. Sin llegar a estos extremos, aunque quizá previéndolos, Manuel García explora todavía la sutileza belcantista en la expresión, llegando incluso a proponer una guía de construcción del carácter dramático en función de las pasiones experimentadas que, por una parte, continúa la tradición de enfoque platónico y desarrollo aristotélico a la que contribuyeron en España autores como Alonso López Pinciano o Bances Candamo, mientras que, por otra, augura las escuelas dramáticas de Stanislavsky o Brecht que se desarrollarían en Europa y Estados Unidos a lo largo del siglo XX.

El valor expresivo absoluto del que parten tanto la técnica vocal como la preceptiva retórico-afectiva de García es la autenticidad. Su guía para la expresión de las pasiones a través de la voz surge así de la afirmación de que el acento verdadero es la base de toda posibilidad expresiva posterior. Para la

15 “Art. 2. *Que pour connaître les passions de l’âme il faut distinguer ses fonctions d’avec celles du corps*. Puis aussi je considère que nous ne remarquons point qu’il y ait aucun sujet qui agisse plus immédiatement contre notre âme que le corps auquel elle est jointe, et que par conséquent nous devons penser que ce qui est en elle une passion est communément en lui une action; en sorte qu’il n’y a point de meilleur chemin pour venir à la connaissance de nos passions que d’examiner la différence qui est entre l’âme et le corps, afin de connaître auquel des deux on doit attribuer chacune des fonctions qui sont en nous.”. René Descartes. *Les passions de l’âme* (1649). Paris: Gallimard, 1953. 28. La conexión entre el sentimiento y el cuerpo, así como los métodos que seguimos para expresar esta subjetiva relación siguen interesando hoy en día a las escuelas psicológicas postlacanianas. Desde el punto de vista conductista, y de acuerdo con la exclusión previa de toda posibilidad de telepatía, el estudio de los fenómenos internos, incluidas las emociones, debe partir de un procedimiento de traducción a alguna clase de código comprensible por un receptor externo, desde el gesto o el tipo de emisión vocal hasta las palabras. Anna Wierzbicka y N.J. Enfield. “The body in description of emotion” *Pragmatics and Cognition*_10:1/2 (2002): 1-25.

construcción de su capacidad de expresión el cantante debe partir, por lo tanto, de un análisis de la propia espontaneidad emocional para, sobre esta base, construir el entramado pasional que corresponda a cada personaje.¹⁶ Con la ayuda de la inspiración externa conseguirá interpretaciones que aproximen su trabajo a la vida real.¹⁷ La naturalidad y la franqueza deben regir incluso la emisión de la risa dentro de un pasaje cantado: aunque el trabajo técnico previo resulte ineludible para la articulación de un sonido vocal lo más parecido a una carcajada, la perfección expresiva sólo puede venir del abandono y naturalidad totales¹⁸. La elección del timbre vocal desempeña así un papel fundamental para cumplir con el requisito de la sinceridad afectiva¹⁹, mientras que los defectos derivados de la falta de autenticidad en la voz serán, por el contrario, la falsedad y la puerilidad, a los que llegaría, por ejemplo, un intérprete obsesivo que pretendiera asociar un afecto a cada término, en lugar de destilar el sentido afectivo completo del pasaje y relacionarlo con la pasión dominante del aria o del carácter dramático²⁰. Corresponde por lo demás al artista educar el gusto del público, en lugar de engañarlo mediante amaneramientos más o menos seductores, aunque, en último término, poco respetuosos con la autenticidad técnica y expresiva²¹. Los ecos de las controversias a propósito de los presupuestos retóricos y éticos de los sofistas clásicos, recurrentes a lo largo de toda la historia de la retórica y la poética occidental, no podrían reproducirse en el *Tratado* con mayor claridad. García cree decididamente en alguna clase de verdad previa y posterior a toda manipulación formal y anima a los intérpretes a desarrollar su arte a partir de este sustrato de autenticidad, en lugar de esconderse tras artificios físicos y expresivos más o menos exitosos a corto plazo, aunque destinados en último término a provocar el cansancio en el auditorio, así como daños físicos y mentales irreparables en el propio cantante.

La literatura del gesto retórico había despertado el interés de autores pertenecientes a tradiciones europeas muy diferentes entre los siglos XVI y XIX, desde los anglosajones Bulwer y Austin hasta el

16 “L’accent vrai qui se communique à la voix alors qu’on parle sans apprêt est la base sur laquelle se règle l’expression chantante. Les clairs-obscur, les accents, le sentiment, tout prend alors une physionomie éloquent et persuasive. L’imitation des mouvements naturels et instinctifs doit donc être, pour l’élève, l’objet d’une étude toute spéciale”. Manuel García. “Des passions et des sentiments”. *Traité complet de l’art du chant*. 50.

17 “Une scène de la nature, une belle gravure, une tête, une pose, l’aspect d’un paysage, les voûtes d’un monument, etc., etc., peuvent inspirer heureusement l’artiste, et prêter à sa création une couleur et une vivacité qui la rapprochent de la vie réelle”. Manuel García. “Des passions et des sentiments”. *Traité complet de l’art du chant*. 50.

Aunque, después de Lacan, todo uso del término *real* venga necesariamente embargado de escepticismo y aunque García, hombre de teatro e investigador de la introspección pasional, hubiera podido muy bien prever también estas reservas, el contexto post-racionalista al que se adscribe el tratado no permite, por lo menos en principio, aplicar este tipo de análisis al *Tratado completo del arte del canto*.

18 “Dans les morceaux on doit éviter le plus possible la roideur et la sécheresse de la note écrite, on doit au contraire imiter l’abandon et la cantilène du rire naturel. Un rire franc et musicalement rythmé ne peut s’obtenir qu’à la suite d’un long exercice”. Manuel García. “Du rire”. *Traité complet de l’art du chant*. 52.

19 “Les timbres font si essentiellement partie du discours, ils sont la condition si vraie d’un sentiment sincère, qu’on ne saurait en négliger le choix sans tomber infailliblement dans le faux. Ce sont eux qui révèlent le sentiment intime que les paroles n’expriment pas toujours suffisamment, et que parfois même elles tendent à contredire”.

Manuel García. “Des timbres”. *Traité complet de l’art du chant*. 54.

20 “Toutefois, en donnant le conseil de faire ressortir chaque sentiment, nous ne voulons pas dire qu’il faille rendre l’image de chaque mot et l’exprimer à part. On n’arriverait ainsi qu’à être faux et puéril à la fois. On ne s’attachera à chacun des détails qu’à proportion de son importance par rapport à l’ensemble”. Manuel García. “Des passions et des sentiments”. *Traité complet de l’art du chant*. 50. Y también Manuel García. “Des timbres”. *Traité complet de l’art du chant*. 54.

21 “Nous laissons à l’intelligence de l’artiste le soin de remplir ce paragraphe. Nous nous permettons seulement de dire qu’il doit sacrifier le moins possible au faux goût. La mission de l’artiste est de former le goût du public, et non de le fausser en le flattant”. Manuel García. “Unité”. *Traité complet de l’art du chant*. 62.

ya citado López Pinciano, el italiano della Porta, el francés Lebrun o el español de origen, aunque ilocalizable de hecho, dada la diversidad de países en los que estudió y desarrolló su trabajo y su ministerio eclesiástico, Caramuel Lobkowitz. En la mayoría de estos autores se observa un interés común por la tratadística retórica y poética, así como una tendencia inicial al platonismo que va convirtiéndose en aristotelismo a medida que el asunto de la exploración de afectos y pasiones y el de su expresión a través del gesto físico comienzan a requerir su atención. Desde el momento en el que, con el auge de la monodia acompañada de bajo continuo que da origen al canto operístico bajo los auspicios del *stile rappresentativo*, la voz solista se convierte definitivamente en la reina del escenario, primero camerístico y, a partir de 1640, también comercial, los presupuestos de la retórica y la tratadística poética, incluida la preceptiva retórico-gestual cultivada sobre todo por los autores jesuitas, entrarán en un período de interferencias cruzadas con la pura tratadística vocal. La misma nomenclatura emocional elegida por García en el capítulo IV de su tratado, dedicado precisamente al asunto de la expresión de las pasiones, revela una toma de postura clara, así como una adscripción temporal e intelectual que lo separa de aquellos entornos que proscriben lo pasional y toleran las emociones sólo en la medida en la que éstas se someten a las jerarquías éticas y estéticas. Aunque no puedan establecerse cortes claros en las épocas y géneros literarios de contacto, sí se observa dentro de la tradición poética europea un desdén por el término “pasión” anterior al cisma protestante que, en el caso de los países católicos, se extiende también a lo largo del período postridentino. Los autores de tratados retóricos, poéticos, de técnica vocal o filoenciclopédicos, fieles a la norma de un decoro estilístico que debe resultar coherente en todo con un cierto concepto de rectitud tanto ética como formal -si es que alguna vez pudo hablarse de oposición entre estos dos términos- sólo admiten el universo pasional en sus obras en la medida en que viene a civilizarse poéticamente en forma de diferentes *afectos* coherentes con la normativa estética que impone el sistema ético dominante. En otros casos, la misma preceptiva poética muestra sus dudas sobre la legitimidad o ilegitimidad del arrebató emocional, independientemente de su denominación como *afecto* o como *pasión*. Es el caso del español Alonso López Pinciano, que en su *Philosophía antigua poética* de 1596, intentaba dirimir la cuestión de la consideración de la pasión en los siguientes términos:

“El Pinciano dijo aquí:

– Yo, señores, estoy ciego en estas pasiones, y no sé qué son.

– Yo también- dijo Ugo-, aunque sé qué cosas son, estoy ciego en ellas. Pero escuchad y en breve tiempo os enseñaré lo que aprendí. Las cosas que se nos ofrecen debajo de especies de buenas o malas, si con razón son seguidas o huidas, son obra del apetito racional; pero, cuando sin la razón nos mueven, es el tal movimiento obra del apetito irracional y autoras de las pasiones como, por ejemplo, de la irascible. Veréis que un hombre injuriado, súbito se perturba y sin discreción ama la venganza; de manera que *aquella perturbación del ánimo es la que se dice afecto y pasión*, la cual es indiferente en el hombre a seguir al apetito o a la voluntad; que, si esta perturbación se une con lo irracional, queda hecho apetito y, si con lo racional, se convierte en virtud”²².

²² Alonso López Pinciano. *Philosophía antigua poética* (1596). 42-44. Énfasis mío.

Partiendo del tópicus que representa las emociones como velo del entendimiento e, incluso, como ceguera, en su diálogo López Pinciano observa la confusión entre los ámbitos poéticos y éticos del *afecto* y la *pasión*, aunque encuentra una diferencia fundamental entre ellos: si afectos y pasiones proceden de la esfera irracional pueden considerarse como apetito y, por lo tanto, como dignos de denotación, mientras que, si se manifiestan de acuerdo con la Razón, resultan virtuosos. La preceptiva retórica, poética y moral propia de los autores jesuitas de la que Pinciano se muestra impregnado en varios puntos de su tratado resulta, en este sentido, paradigmática. Coincidiendo con el tópicus de la ceguera pasional, la mayoría de ellos coinciden en mostrar la pasión como velo del entendimiento, punto de vista que adoptan los que, siguiendo su estela, prefieren explorar las vías derivadas de la *restrictio* afectiva en lugar de acceder a las que se abren por el procedimiento de agotar la expresión de lo pasional, es decir, aquéllas que sí interesa seguir a los profesionales del escenario²³.

Aproximadamente medio siglo antes de que René Descartes publicara su *Tratado de las pasiones del alma*, López Pinciano da así en el clavo de la necesidad de definir el concepto de Razón antes de emprender la catalogación de las pasiones. Y, como se demostraría a lo largo de los siglos sucesivos, la definición de la Razón iba a resultar tan contingente como la misma definición de la pasión que emprenden los tratadistas neoaristotélicos y, enseguida, también racionalistas. La misma contingencia que hoy en día vuelven a poner en entredicho las polémicas de género, raza o espiritualidad que los directores de escena o los artistas del videoarte siguen pretendiendo reflejar, asumidas ya muchas de sus connotaciones psicoanalíticas, en sus versiones de las distintas óperas o en sus videoinstalaciones²⁴.

En plena transición entre el belcantismo en el que se había educado Manuel García y el desarrollo escénico de grandes pasiones románticas por parte de autores como Verdi o Wagner, y a pesar de los presupuestos neoaristotélicos de los que se alimenta el *Tratado completo del arte del canto*, los autores e intérpretes de géneros dramáticos o de literatura subversiva en cualquier sentido se empeñan, también en estas primeras décadas del siglo XIX, en transgredir las nociones paralizantes de la expresión emocional que transmitían los moralistas y los tratadistas de poética más estrictos, y que tantas veces se muestran cercanas a versiones más o menos místicas de glorificación del dolor y la incomunicación. La creciente importancia social capaz de traspasar fronteras e idiomas a la que tienen acceso las primeras divas y divos, así como el auge imparable de todo lo relacionado con el género operístico o el nacimiento de *clichés* dramáticos como el de los cambios de género mediante el uso convencional del disfraz no se entienden sin este interés por subvertir el decoro estético basado en el aristotélico *sine dolore* y en la restricción afectiva y por expresar, sin embargo, lo pasional: precisamente el ámbito que viene a legitimar el Racionalismo a partir de obras como la *Philosophia* de López Pinciano o, de manera todavía más sistemática, el *Tratado de las pasiones* cartesiano. Éste es el sentido que Manuel García atribuye al término *pasión*, que aparece así en sus escritos cargado de significados, muchos de ellos

23 El octavo aforismo que recoge Gracián en su *Oráculo manual* podría resumir, de alguna manera, las variadas inectivas de los jesuitas que se ocupan de la retórica sacra inspirados por la ascesis ignaciana contra los efectos de la pasión sobre el entendimiento: "Hombre inapasionable. Prenda de la mayor alteza de ánimo. Su misma superioridad le redime de la sujeción a peregrinas vulgares impresiones. No ai mayor señorío que el de sí mismo, de sus afectos, que llega a ser triunfo del alvedrío. Y cuando la passion ocupare lo personal, no se atreva al oficio y menos quanto fuere más: culto modo de aorrar disgustos, y aun de atajar para la reputación". Baltasar Gracián. *Oráculo manual y arte de prudencia*. Ed. Emilio Blanco. Madrid: Cátedra, 1995.

24 <http://www.getty.edu/art/exhibitions/viola/exhibition.html> • <http://www.nga.gov.au/viola/>

negativos, adquiridos a lo largo de los años anteriores, unas connotaciones que el autor supera recurriendo a su ya mencionado pragmatismo en la elección de recursos técnicos y retóricos, así como mediante la propuesta de numerosos ejemplos musicales y dramáticos apropiados a cada pasión tomados de un *corpus* operístico belcantista ya plenamente desarrollado en la primera mitad del siglo XIX que comienza con Mozart y culmina con Rossini, Bellini y Donizetti, sin despreciar a Meryerbeer, Weber, Auber o Cimarosa, entre otros muchos.

TECNICA DRAMATICA Y EXPRESION.

Contra la frialdad expresiva derivada de una obsesión exclusiva por la técnica, el intérprete debe cultivar el calor basado en la energía, equivalente musical de la evidencia poética o *enargeia* de los tradistas platónicos²⁵. Teniendo en cuenta que el tratado de García no propone tanto la puesta en escena de situaciones concretas como el aprendizaje de la técnica vocal y su mecanización hasta el extremo de permitir la expresión de toda clase de pasiones, la naturaleza de esta energía expresiva necesariamente tiene que resultar fácilmente disociable de toda situación anclada en la experiencia de situaciones concretas. Esta misma facilidad de aprehensión del sentimiento como realidad independiente del hecho que lo provoque debería permitir al intérprete trascender las fronteras que separan, tradicionalmente dentro de la cultura Europea occidental, los universos de lo sacro y lo profano. Como medio para crear universos pasionales virtuales García propone, de hecho, una técnica tan directamente derivada de la espiritualidad –una vez más, jesuítica- como la visualización²⁶, aunque va incluso más allá, al sugerir la contemplación de obras de arte que representen situaciones afectivas similares a la que se pretende poner en escena y comparar por ejemplo el arrepentimiento de Desdémona con el de la Magdalena representada en cientos de pinturas sacras²⁷. Ni la visualización dramática ni el recurso a la inspiración externa pueden sustituir, sin embargo, el proceso necesario de la introspección, que es el que pondrá al intérprete en contacto con sus propias pasiones en función del requisito, inalienable para García, de la libertad interpretativa²⁸. Sólo cuando los sentimientos del intérprete se han puesto de manifiesto y han comenzado a fluir pueden las artes retóricas y poéticas comenzar a moldearlos de

25 “L’exécution musicale, réduite à un simple mécanisme, fût-elle accompagnée de la correction la plus parfaite, si on pouvait la supposer indépendante de l’expression, laisserait le chant froid et inanimé; mais, il faut le dire, cette correction elle-même n’est possible qu’autant qu’elle est soutenue d’un certain degré de chaleur et d’énergie.” Manuel García. “Chapitre IV. De l’expression”. *Traité complet de l’art du chant*. 49.

26 “Il n’est pas vrai que l’on puisse rendre avec les caractères de la vérité une passion que l’on n’a jamais conçue. Disons même que, pour bien reproduire un sentiment, il faut, sinon être soumis à son action, du moins s’en représenter si vivement l’image, qu’il suffise de s’animer un peu pour ressentir les émotions ou gaies ou tristes que l’on exprime. Cette aptitude suppose un haut degré de sensibilité naturelle que le travail seul ne saurait donner, mais qu’il augmente et régularise”. Manuel García. “Chapitre IV. De l’expression”. *Traité complet de l’art du chant*. 49.

27 “Un autre procédé à peu près semblable consisterait à s’aider du souvenir d’une oeuvre d’art représentant une situation analogue à celle que l’on doit traiter. Par exemple, si nous avions à étudier la scène de *Desdemona* au deuxième acte, *L’erreur d’un infelice*, ne pourrions-nous pas, à ces mots, nous représenter l’un des nombreux tableaux où la Madeleine, les bras ouverts, implore son pardon aux pieds du Christ? La douleur, le repentir, ne sauraient prendre des formes plus touchantes”. Manuel García. “Chapitre IV. De l’expression”. *Traité complet de l’art du chant*. 50.

28 “Ce premier exercice a pour but d’échauffer l’âme et d’en faire jaillir ses accents les plus sympathiques, ceux qu’un instinct vigoureux peut seul inspirer. Mais pour que ces effets ne soient pas uniquement le résultat des inspirations capricieuses de l’instinct, il faut, lorsqu’ils se présentent, les soumettre à l’analyse comme toutes les autres parties de l’art. Le chanteur, alors même qu’il ressent les plus vifs transports de la passion, doit conserver assez de liberté d’esprit pour analyser les signes au moyen desquels ces transports se sont manifestés, pour les juger un à un, et les soumettre à un scrupuleux examen. Cette importante opération donnera le secret des procédés matériels,....”. Manuel García. “Des passions et des sentiments”. *Traité complet de l’art du chant*. 50.

acuerdo con patrones establecidos que no serán ya los correspondientes a los alambicados *afectos* que rigen los primeros pasos del *stile rappresentativo*, sino las mucho más diversas y aparentemente desbordadas *pasiones*, a las que el culto a la Razón había otorgado hacía tiempo carta de naturaleza.

El intérprete llevará a cabo un estudio de sus propias emociones y, superada ya la fase del dominio técnico de su voz, desarrollará además una capacidad para expresarlas que resultará más refinada cuanto mayor sea su grado de inteligencia. Pese a la diversidad pasional que caracteriza a los personajes más sofisticados, el verdadero artista será aquél que se muestre capaz de organizar su interpretación de tal manera que consiga apoderarse de instantáneamente del sentir del auditorio. La mesura en la expresión y en el sentimiento resulta fundamental, ya que, como principio general, el alma, una vez encendida, puede franquear todas las distancias, pero no debería, por el contrario, detenerse bruscamente²⁹.

García desglosa el proceso de la introspección pasional como paso previo a la construcción del personaje. Propone partir del principio de la *unidad*, entendida como la coherencia entre las partes de un todo que, en este caso, resulta ser el entramado de las pasiones³⁰. Obedeciendo a este principio, el cantante debe construirse una idea clara de la pasión principal que domina un fragmento que, en general, coincidirá con cada movimiento de una obra. Los movimientos lentos suelen resultar apropiados para la expresión del terror, del abatimiento, de los sentimientos contenidos o de la sorpresa, mientras que los ritmos animados convienen a la expresión de los sentimientos vivos, como el furor, la amenaza, los arrebatos de alegría, el entusiasmo o el ardor guerrero. Sólo cuando el intérprete haya definido cuál es el sentimiento dominante de un fragmento podrá dedicarse a descubrir las pasiones particulares que lo desarrollan o lo modifican. Deberá también plantearse técnicamente la expresión de estos sentimientos según si el compositor los refleja por el procedimiento de la gradación o por el del contraste, adecuando así cada cláusula expresiva a sus fuerzas y grado de dominio instrumental para no verse desbordado en algún momento de su interpretación debido a un exceso de emoción³¹.

Fiel a la tradición retórica y aunque no lo cite específicamente, Manuel García recomienda comenzar el análisis de la estructura pasional del personaje a partir del tópico latino de los *personis attributa*³². Argumenta, al igual que los tratadistas de poética que lo precedieron³³, que cada individuo

29 “C’est le privilège du grand artiste de s’emparer tout d’un coup de notre esprit et de notre âme. Cependant on peut dire en general que la passion ne peut ni s’échauffer ni s’éteindre instantanément, et il faut, lorsque des contrastes se succèdent tout d’un coup, ne mettre en regard que des sentiments d’une vivacité égale. L’âme, une fois ébranlée, peut franchir toutes les distances, mais ne peut s’arrêter brusquement”. Manuel García. “Unité”. *Traité complet de l’art du chant*. 60.

30 “On peut la définir (l’unité): la convenance parfaite entre les diverses parties d’un tout. La science qui fait ainsi converger vers un même but tous les efforts du talent, et multiplie la puissance des moyens par leur harmonie, est le dernier degré de perfection dans tous les arts. Or, cette science difficile repose sur l’intelligence exacte de la valeur des idées”. Manuel García. “Unité”. *Traité complet de l’art du chant*. 59.

31 Manuel García. “Unité”. *Traité complet de l’art du chant*. 59-62.

32 “Omnes res argumentando confirmantur aut ex eo quod personis aut ex eo quod negotiis est attributum. Ac personis has res attributas putamus: nomen, naturam, victum, fortunam, habitum, affectionem, studia, consilia, facta, casus, orationes”. Cicerón. *De Inventione*. I 24, 34-35. El modo en que los *personis attributa* son clasificados varía mucho en los diferentes rétores y tratadistas de poética, aunque la mayoría de ellos mantienen algún tipo de dependencia de Cicerón o de Quintiliano V 10, 24-30.

33 Marin Mersenne es sólo uno de los muchos tratadistas que insisten en la originalidad expresiva de cada individuo que cabe analizar, sin embargo, en función de determinadas constantes afectivas muy relacionadas, siguiendo la tradición galénica y aristotélica, con la disposición de los cuatro elementos y las relaciones que se establecen entre ellos en el microcosmos humano: “Et l’expérience enseigne que ceux qui sont prompts et brusques en leurs actions, et qui sont bilieux, ont l’accent brusque et aigu: et que ceux qui sont melancholiques, l’ont grave, lent, et pesant: et comme il y a tout autant de differens temperaments et de differents humeurs qu’il y a d’hommes, aussi y a-il autant de differents accents et de differents manieres de parler: car bien que deux ou plusieurs ayient esté nourris ensemble, qu’ils se soient addonnez à mesmes exercices, et qu’ils soient demesme pays, neantmoins on recognoist de la difference à leurs accens, et à l’air qu’ils donnent à leur parole et à leurs discours: ce qui ne peut, ce semble, venir que de la difference de leurs humeurs et de la diversité de leurs organes, qui vient de la difference de leurs temperaments”. Marin Mersenne. “Propositions 34 du livre de l’Art de bien chanter. Partie III. De la musique accentuelle X. Les

presenta una manera particular de sentir y de expresarse en función de su naturaleza y posición. Pese a reconocer esta originalidad emocional inalienable, la edad, los hábitos éticos³⁴, la organización de sus actos, las circunstancias exteriores, etc., dan lugar en personajes diversos a sentimientos comunes, lo que obliga al artista a inventar maneras más o menos convencionales de variar el color de estos sentimientos con el fin de evitar las reiteraciones expresivas³⁵.

Los signos por los que la pasión se revela en cada persona según compila García son:

- Los movimientos de la fisonomía.
- Las diversas alteraciones de la respiración.
- La emoción de la voz.
- Los diferentes timbres.
- La alteración de la articulación.
- La cadencia del habla
- La elevación o descenso de los sonidos.
- Los diversos grados de intensidad de la voz³⁶.

El estudio de la espontaneidad vocal particular de cada intérprete, previo a cualquier planteamiento acerca del eje de coordenadas pasional en el que pueda inscribirse un determinado personaje en cada momento de su aparición en escena, permitirá al cantante transmitir unas emociones o suscitar otras en el auditorio mediante la combinación de estos atributos expresivos.

Más allá del mencionado requisito previo de la autenticidad en la expresión vocal y en la puesta en escena de las emociones, García se preocupa por la coherencia retórica, siguiendo también en esto la tradición primero latina y luego racionalista³⁷. Insiste en la necesidad de evitar los contrasentidos entre la fisonomía y la voz, que sólo resultan tolerables cuando el intérprete los lleva a cabo de manera intencionada, es decir, representando un afecto que cede a una pasión subyacente, o dejando entrever alguna clase de movimiento emocional oculto, desde la desesperación hasta la risa, mediante alguna clase de ironía³⁸. Para evitar una insistencia ridícula, cualquier efecto expresivo que lleve a cabo un

accents sont en si grand nombre qu'il est impossible de les expliquer tous". *Harmonie Universelle*. París: Cramoisy, 1636. (Ed. facs. París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1986. 3 vol.). 366.

34 "Habitum autem appellamus animi aut corporis constantem et absolutam aliqua in re perfectionem, ut virtutis aut artis alicuius perceptionem aut quamvis scientiam et item corporis aliquam commoditatem non natura datam, sed studio et industria partam". Cicerón. *De Inventione*. I 24, 35.

35 "Chaque individu a également, en raison de sa nature et de sa position, une manière à part de sentir et de s'exprimer. L'âge, les moeurs, l'organisation, les circonstances extérieures, etc., modifient chez des personnages divers un même sentiment et obligent l'artiste à en varier habilement la couleur". Manuel García. "Des passions et des sentiments". *Traité complet de l'art du chant*. 50.

36 Manuel García. "De l'analyse". *Traité complet de l'art du chant*. 50.

37 Caramuel es uno de los autores que con mayor insistencia se refiere a la necesidad de evitar el solecismo en la expresión, recomendando especialmente evitar los contrasentidos gestuales: "Loquuntur Gestu Homines, (1) immò eriam (2) eloquuntur, & rhetoricantur; & nisi debitam diligentiam adhibeant, sicut verbis, sic etiam gestu (3) Barbarismos, nec non (4) Solecismos committunt: immò etiam, cum volunt, instruunt, monent, reprehendunt; & interdum mentiuntur". Juan Caramuel Lobkowitz. *Trimegistus Theologicus*. ΠΟΛΥΜΝΕΙΑ (*Multiloquens* nominatur). *Articulus I De Gestu universim. Sectio II* (debería ser la *Sectio III*). 62. Véanse también, por ejemplo, ΠΟΛΥΜΝΕΙΑ (*Multiloquens* nominatur). *Articulus VII, Sectio VI* (sobre el solecismo de los ojos) y *Articulus XXI, Sectio III* (sobre el solecismo de las manos).

38 "La physionomie ou l'expression des traits fortifie l'expression vocale, qu'elle sert à rendre plus frappante et plus persuasive. Cet accord des traits et de la voix est le procédé ordinaire, celui de toute passion franche. Le désaccord entre l'action extérieure et l'accent de la voix ne peut être que l'expression d'un sentiment vif que l'on cherche à dissimuler: c'est par là que se trahissent l'embarras, le mensonge, etc. Ainsi donc, communiquer à la physionomie et à la voix deux expressions contraires, ce serait faire un véritable contre-sens". Manuel García. "De la physionomie". *Traité complet de l'art du chant*. 51.

intérprete debe responder, en todo caso, a la pasión que ilumine el fragmento, y no al sentido concreto del término que decora³⁹.

RETORICA DE LAS PASIONES Y TECNICA VOCAL.

García se preocupa más por la descripción de la técnica y los efectos de aquellos recursos que sirven para la expresión de las pasiones que por su clasificación o por los mecanismos por los que éstas se desencadenan y fluyen. A pesar de todo, sí dedica una atención más detallada a alguna pasión en concreto. En varios puntos del capítulo IV menciona así la cólera, una de las pasiones que con mayor frecuencia atraen la atención de compositores, intérpretes y tratadistas desde que, en 1607, Monteverdi publica su descripción del *stile concitato* en el prólogo a sus *Madrigali guerrieri et amorosi* hasta que comienza a popularizarse en toda Europa la convención dramático-musical de las escenas de locura, muchas de ellas basadas, precisamente, en el conocido patrón de las dieciséis semicorcheas creado a partir de una combinación de los pies métricos spondeo y pirriquo⁴⁰. Para García, la cólera se traiciona a la vez por la acción exterior y por la emoción de la voz⁴¹ que puede incluir un uso forzado de la risa⁴², proponiendo así un uso expresivo de la misma falsedad que en otros puntos del tratado crítica como defecto.

Además de los recursos ya descritos o de los que el cantante pueda inventar haciendo uso de su libertad artística, García recomienda algunos como el trémolo, que debe, en todo caso, utilizarse con prudencia y reservarse a momentos en los que el intérprete pretenda llevar a cabo una pintura de aquellos sentimientos que en la vida real provocan emociones profundas, como la angustia de ver a alguien querido en un peligro inminente, o las lágrimas que nos arrancan ciertos movimientos de ira o venganza. En caso de abuso, sin embargo, el trémolo podría resultar cansado físicamente y poco afortunado desde el punto de vista artístico⁴³. Este mismo abuso da lugar a que García se refiera a otro de los

39 “Le choix du timbre ne dépendre jamais du sens littéral des mots, mais des mouvements de l’âme qui les dicte”. Manuel García. “Des timbres”. *Traité complet de l’art du chant*. 54. Y también, Manuel García. “Des passions et des sentiments”. *Traité complet de l’art du chant*. 50.

40 “& considerato nel tempo pircchio che e tempo veloce, nel quale tutti gli migliori Filosofi affermano in questo essere stato usato le saltazioni, belleche, concitate, & nel tempo spendeo tempo tardo le contrario, comincia dunque la semibreve a cogitare, la qual percossa una volta dal sono, proposi che fosse un tocco di tempo spondeo, la quale poscia ridotta in sedeci semicrome, & ripercosse ad una similitudine del affetto che ricercavo, benche l’oratione non seguitasse co piedi la velocità del Istromento, & per venire a maggior prova, diedi di piglio al divin Tasso, come poeta che esprime con ogni proprietà, & naturalezza con la sua oratione quelle passioni, che tende a voler descrivere & ritrovai la descrizione, che fa del combattimento di Tancredi con Clorinda, per haver io le due passioni contrarie da mettere in canto Guerra cioè preghiera, & morte”. Claudio Monteverdi. “Claudio Monteverde a’ chi legge”. *Libro ottavo de madrigali. Madrigali guerrieri et amorosi*. Venezia: Alessandro Vincenti, 1638.

41 “Tout se tient dans l’homme, et chaque mouvement de l’âme se fait ressentir dans l’économie entière; il en résulte que le geste et la voix doivent être naturellement en accord dans l’expression de la même pensée; par exemple, la colère se trahit à la fois par l’action extérieure et par l’émotion de la voix”. Manuel García. “De la physionomie”. *Traité complet de l’art du chant*. 51.

42 “Le rire appartient exclusivement à l’opéra *buffa*; l’opéra *seria* ne peut l’admettre que dans un sentiment pénible déguisé par un rire forcé, ou dans la folie”. Manuel García. “Du rire”. *Traité complet de l’art du chant*. 52.

43 “Le trémolo ne doit être employé que pour peindre les sentiments qui, dans la vie réelle, nous émeuvent profondément: l’angoisse de voir quelqu’un qui nous est cher dans un danger imminent, les larmes que nous arrachent certains mouvements de colère ou de vengeance, etc. Dans ces circonstances mêmes, l’usage en doit être réglé avec goût et mesure; sitôt qu’on en exagère l’expression ou la durée, il devient fatigant et disgracieux”. Manuel García. “Émotion de la voix”. *Traité complet de l’art du chant*. 53.

defectos que con mayor frecuencia provocan la risa o los comentarios despectivos de los tratadistas y comentaristas del Racionalismo, especialmente en el caso de aquellos que prestan más atención a la tradición fisionómica: el de la cercanía entre la oscilación vocal (no el *vibrato* natural derivado de los armónicos de la voz) característico de determinados cantantes y el sonido de las cabras. Aunque García, fiel a su tono ecuánime y poco proclive a las bromas a propósito del canto y los cantantes que sí resultan frecuentes en la literatura moral y en la tratadística musical de los siglos anteriores no menciona el tópico, lo cierto es que a los italianos se les atribuye precisamente el defecto de cantar como cabras, al igual que a los alemanes se los acusa de mugir y a los españoles de ladrar, tal y como reflejaba Athanasius Kircher en su *Musurgia universalis* de 1650 a propósito del asunto de la originalidad pasional a la que también se refiere García. El jesuita se mostraba, en todo caso, mucho más hiriente de lo que luego resultaría el español cuando afirmaba:

“Los italianos practican un estilo vocal diferente del alemán; éstos y aquéllos, del francés; los franceses y los italianos, diferente del español; en cuanto a los ingleses, practican un nosequé extraño; el temperamento natural y las costumbres de la patria se unen para condicionar el estilo. Los italianos odian la austera gravedad de los alemanes; desprecian los frecuentes teretismos⁴⁴ que los franceses incluyen en sus cláusulas, así como la pomposa y afectada solemnidad de los españoles. Tanto los franceses y los alemanes como los españoles critican a los italianos por su excesiva ornamentación, que ellos llaman *trilli* y *gruppi*, y que repiten de manera fastidiosa, abusando además de armonías que el más mínimo decoro aconsejaría evitar. Sus voces suenan desagradables como las de las cabras, desenvueltas y excesivas hasta el punto de que, como ellos dicen, más que mover los afectos, consiguen provocar la risa. Así que, según el dicho popular, los italianos balan como las cabras, los españoles ladran, los alemanes mugen y sólo los franceses cantan.”⁴⁵

También Pier Francesco Tosi, dentro ya de la tradición italiana de tratadística vocal que sirve de fuente directa a García, sigue en sus *Opinioni de' cantori antichi e moderni* los *topoi* de la necesidad de evitar el exceso en el trino y de la burla de los cantantes que no saben interpretarlo técnicamente, lo que da lugar a las consabidas bromas sobre el parecido de su canto con el de una cabra:

44 En Bizancio se llamó *teretismo* a un modo de interpretar melismas distinguiendo cada nota mediante el acoplamiento de las sílabas *te-re-te* o *ta-ra-ta*. Diane Helen Touliatos-Miliotis. “The Teretism Tradition in Ancient Greece and Byzantium”, *Proceedings of the International Music Symposium on Ancient, Byzantine, and Contemporary Greek Music, Delphi, Greece, Sept., 1986*. Atenas: Delphi European Cultural Center, 1996. 403-415.

45 “Habent Itali stylum melotheticum diversum à Germanis; hi ab Italis, & Gallis; Galli, Itali que a Hispanis; habent & Angli nescio quid peregrinum; unaquaeque naturali temperamento, patriaeque consuetudini convenientem stylym. Oderunt Itali plus aequò morosam in Germanis styli gravitatem; dedignantur in Gallis frequentes illos in clausulis harmonicis teretismos, in Hispanis pomposam, & affectatam quandam gravitatem. Galli, Germani, Hispanique contra in Italis reprehendunt plus aequo licentiosam compismatum, quos illi trillos gripposque vocant, inamaenam, & fastidiosam repetitionem, quarum indiscreto usu omnem harmoniae decorum potius tolli, quam sustolli putant. Accedit, ut dicunt, vocum caprizantium inurbane quaedam, & incondite luxuries, qua, ut dicunt, risum potius quam affectus movent, iuxta commune proverbium. Itali caprizant, Hispani latrant, Germani boant, cantant Galli”. Athanasius Kircher. *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*. Roma: Typographia Haeredum Francisci Corbellotti. Anno Iubilaei, 1650 (Ed. Facs: Ed. Ulf Scharlau. Hildesheim y Nueva York: Georg Olms, 1970.). VII, Erotema IV. 543-544. A propósito de la temprana difusión en España de la obra de Kircher véase el artículo de Cristina Bordas y Luis Robledo Estaire. “El arcón de José Zaragozá: ciencia y música en la España de Carlos II”, *Nasarre. Revista aragonesa de Musicología*, XV, 1-2, 1999, 289.

“Molti sono i difetti del trillo, que bisogna sfuggire (...). Il trillo lungo già trionfava mal a proposito, come fanno in oggi i passaggi. Ma, raffinata che fu l’arte, si lascio a trombetti, o a chi volea esporsi al rischio di scoppiare per un Eviva dal popolaccio. Quel trillo, che si fa sentire sovente, ancorchè fosse bellissimo, non piace. Quel che si batte con disuguaglianza di moto dispiace. Il caprino fa ridere, perchè nasce in bocca, come il riso e l’ottimo nelle fauci. Quel ch’è prodotto da due voci in terza disgusta. Il lento annoia. E il non intonato spaventa”⁴⁶

García asume también otros estereotipos nacionales vigentes aún en nuestros días, como el de dar por hecho que la mayor expresividad corresponde a los cantantes meridionales, mientras que otras escuelas vocales resultan en ocasiones tan contenidas que difícilmente llegan a conseguir la expresión de los sentimientos⁴⁷. La afirmación del maestro sólo resulta comprensible teniendo en cuenta su adscripción convencida a la escuela belcantista italiana, basada en una emisión vocal plena y abierta, en comparación con la que, todavía hoy, emplean otras escuelas, como la alemana, caracterizada por una mayor tendencia a elegir timbres cubiertos o sombríos. Aun así, Manuel García critica algunos defectos técnicos y vicios de la técnica vocal característica de la escuela italiana.

García remite a los más característicos recursos afectivos basados en alteraciones de la respiración “en función del estado del alma” dentro de la tradición primero *rappresentativa* y, enseguida, también belcantista: los suspiros, los sollozos y la risa⁴⁸. Y si sus recomendaciones estrictamente técnicas resultan valiosas, mucho más lo es el comentario sobre el uso dramático de la risa, que, según él, conviene exclusivamente a la *ópera bufa*, mientras que la *ópera seria* no debería admitirla más que en el caso en que deba representarse un sentimiento doloroso disfrazado mediante la risa forzada, o bien en el de las frecuentes representaciones de la locura que abundan en las óperas del primer *bel canto*, y de las que García incluye numerosos ejemplos musicales en su tratado⁴⁹.

Aunque García propone a los cantantes una libertad afectiva e interpretativa prácticamente ilimitada, así como grandes dosis de creatividad en la invención de recursos vocales adecuados para la expresión de todas las variantes del espectro afectivo, es el asunto de las diferencias de timbre el que parece interesarle más como campo expresivo en el que profundizar. Después de todo, de la elección del timbre depende en buena parte el cumplir con el precepto que él considera sagrado: el de al auten-

46 Pier Francesco Tosi. *Opinión de’ cantori antichi e moderni*. (1723). Turín: Paravia, 1933. 34-35.

47 “Le choix de la nuance dans chaque effet est de la plus grande importante. Certains chanteurs ont un sentiment très-juste; mais leur expression, trop concentrée, ne se manifeste pas assez et leurs efforts nous laissent froids. Ne conviendrait-il pas d’adopter la nuance la plus vive, la plus méridionale, sans pourtant la rendre ni grimaçante ni commune?”. Manuel García. “Des altérations de la respiration”. *Traité complet de l’art du chant*. 61.

48 “La respiration subit, en raison de l’état de l’âme, des modifications très-diverses: elle est tantôt posée et longue, tantôt courte et agitée, bruyante, saccadée, haletante, etc.; quelque-fois elle se transforme en éclats de rire, en sanglots, en soupirs, etc. Les soupirs, dans toutes leurs variétés, sont produits par le frottement plus ou moins fort, plus ou moins prolongé, de l’air contre les parois du gosier, soit que l’on introduise l’air dans la poitrine, soit qu’on l’en chasse. (...) Les sanglots s’obtiennent par une aspiration courte et saccadée. (...) Le rire est une espèce de spasme convulsif qui ne permet à la voix de s’échapper que par saccades, par secousses. Elle précourt alors, en montant et en descendant, une gamme peu régulière, mais assez étendue”. Manuel García. “Des altérations de la respiration”. *Traité complet de l’art du chant*. 51.

49 Manuel García. “Des altérations de la respiration”. *Traité complet de l’art du chant*. 52.

ticidad vocal⁵⁰. Parte así, siguiendo su método fisicista, de una descripción de los mecanismos por los que el intérprete puede variar intencionadamente su timbre vocal. Además de las consideraciones sobre la relación entre el grado de depresión de la laringe y su relación con la curvatura de la cavidad bucal que ya sugería al analizar en profundidad las cuestiones técnicas relacionadas con el timbre⁵¹, García se detiene a explicar su teoría de que las cuerdas vocales pueden vibrar no sólo cuando las extremidades posteriores entran en contacto por acción de los cartílagos aritenoides, sino también cuando permanecen separadas. En el primer caso, el sonido resultante será pleno, mientras que, en el segundo, la voz adquirirá un timbre sordo⁵². Y si la elección del timbre vocal no debe depender jamás del sentido literal de las palabras, sino que debe ser el intérprete el que elija dejándose guiar por los *movimientos del alma* que lo dictan, la misma experiencia de una pasión sí puede dar lugar a la producción espontánea de determinado efecto tímbrico. Una vez más, es el intérprete el que, partiendo del estudio introspectivo de su espontaneidad emocional, debe elegir uno u otro efecto en el momento de construir el entramado pasional que vaya a caracterizar a cada personaje. Así, en la oración, la timidez o la ternura, la voz debe resultar emocionada y ligeramente cubierta, incluso recurriendo al efecto de mezclar el susurro del aliento con la misma voz articulada. La indignación, la imprecación, la amenaza o las órdenes severas redondean la voz haciéndola brusca y altanera, mientras que la exaltación marcial o religiosa redondea igualmente la voz, proporcionándole sin embargo claridad y brillantez. A las amenazas contenidas, el dolor profundo y la desesperación concentrada conviene un timbre cavernoso, mientras que el terror y el misterio ensordecen los sonidos y los convierten en sombríos y roncós. Cuando estas amenazas, el dolor o la desesperación estallan, el timbre se hace, por el contrario, abierto y desgarrado. En el abatimiento que sigue a una gran conmoción, la voz surge mate, ya que la respiración no puede controlarse y el aliento se mezcla con la articulación. En la alegría, por el contrario, el timbre debería aparecer vivo, brillante y libre. Si, en el extremo del temperamento alegre, sobreviene la risa, la voz resultará aguda, entrecortada y hasta convulsiva. Si el afecto dominante es sin embargo la burla o el escarnio, el timbre apropiado deberá resultar tenso e, incluso, chillón, lo que puede lograr el cantante eligiendo el registro de pecho incluso para las notas por encima del *fa* agudo en tesitura de soprano o tenor, un efecto que el propio Manuel García califica de insoportable en otros puntos del tratado precisamente debido al timbre estridente que sobreviene⁵³.

50 Manuel García. "Des timbres". *Traité complet de l'art du chant*. 54.

51 Manuel García. "Description des timbres". *Traité complet de l'art du chant*. 8 y 9. Manuel García. "Physiologie de la voix". *Traité complet de l'art du chant*. 9 y 10.

52 "Nous avons dit plus haut (García I. II) que le timbre sombre (*metallo oscuro, ossia coperto*) se produisait lorsque le tube était profond et courbé à angle droit par l'abaissement du larynx; qu'au contraire, le timbre clair (*metallo chiaro, ossia aperto*) s'obtenait lorsque le tube bucal se trouvait légèrement recourbé, le larynx se présentant à l'isthme du dossier. Au point où nous en sommes arrivés, ces notions ne suffisent point. Il faut savoir que les lèvres de la glotte peuvent vibrer également, soit quand les extrémités postérieures sont mises en contact (par le rapprochement des apophyses internes des aritenoides), soit lorsque ces mêmes extrémités restent séparées. Dans le premier cas, les sons sortant avec tout l'éclat possible; dans le second, la voix prend un caractère sourd. Cet éclat ou cette couleur terne des sons peuvent modifier indistinctement le timbre clair et le timbre sombre, et offrir à l'élève une foule de ressources qui lui permettent de varier à propos l'expression de la voix". Manuel García. "Des timbres". *Traité complet de l'art du chant*. 54.

53 Aunque García no menciona el hecho específicamente, los ecos de la polémica acerca del Do de pecho del tenor Gilbert Duprez en 1837 resuenan en este pasaje. Manuel García. "Des timbres". *Traité complet de l'art du chant*. 54-58.

En general, la oposición entre el timbre claro y el sombrío o cubierto sigue un procedimiento paralelo al que se observa al tener en cuenta la oposición entre las pasiones fundamentales. El cantante debe así elegir partiendo de un punto intermedio dentro del que correspondería la expresión de los sentimientos suaves, alejándose después progresivamente de este punto siguiendo el modelo de la oscilación de un péndulo, y llegando al extremo de la exageración a medida que los arrebatos emocionales llegan a su límite. Las pasiones alegres o terribles que estallan con violencia asumen timbres abiertos, mientras que a los sentimientos serios, sublimes o concentrados corresponden los timbres cubiertos⁵⁴.

También la articulación desempeña un papel fundamental dentro del juego expresivo. Debe resultar enérgica en los pasajes vigorosos, más dulce en los tiernos y vacilante hasta el balbuceo cuando llega el momento de representar las pasiones de la vergüenza, el terror, la angustia o las dudas. Otros elementos expresivos basados igualmente en la articulación, aunque García los mencione como alteraciones de la respiración, son los sollozos y el sofoco⁵⁵.

Como culminación de toda una tradición de tratadística vocal originada con el surgimiento del *stile rappresentativo* en las *accademie* humanistas, el *Tratado completo del arte del canto* ofrece una descripción de las pasiones en función del timbre, registro y *decoratio* retórica que puede corresponderles a cada una de ellas que responde, como tantos otros aspectos de la técnica vocal de tradición belcantista, a las tópicas clasificaciones de los afectos, pasiones o estilos poéticos positivos y negativos características de los tratados de retórica y poética desde la época ciceroniana. La clasificación de García se basa así, remotamente, en aquella primera distinción binaria aristotélica entre la piedad y el miedo, las dos pasiones que, por el procedimiento de la catarsis, debía llegar a desencadenar la tragedia: la misma tragedia que, siguiendo la lógica mimética y, en último término, intensamente proclive a la idealización que caracterizó en su día al academicismo italiano, pudo haberse parecido, en el pasado clásico, al espectáculo operístico. A partir del *Tratado completo del arte del canto*, informado en los aspectos técnicos, profundo en los dramáticos y embargado de tradición retórica y filosófica en todos sus presupuestos, la evolución de la técnica vocal y de la técnica dramática operística de tradición belcantista sólo podía transcurrir en dos direcciones: hacia su ocaso, o, como afortunadamente terminó ocurriendo, hacia la superación de todos sus presupuestos decoroso-afectivos cediendo a la tensión romántica que representaron los polos, tan opuestos como complementarios, de Richard Wagner y Giuseppe Verdi.

BIBLIOGRAFIA:

Fuentes primarias:

Aristóteles. *De Anima*. Oxford: Clarendon, 1956.

Aristóteles. *De Arte Poetica Liber*. Oxford: Clarendon, 1965.

(Aristóteles). *Fisiognomía*. Madrid: Gredos, 1999.

54 Manuel García. "Des timbres". *Traité complet de l'art du chant*. 58.

55 Manuel García. "Des altérations de l'articulation". *Traité complet de l'art du chant*. 58-59.

- Aristóteles. *Investigación sobre los animales*. Madrid: Gredos, 1992.
- (Aristóteles). *Physiognomics. Minor works*. Cambridge: Harvard, 1963.
- Aristóteles. *Poetics*. Cambridge: Harvard University Press, 1973.
- Aristóteles. *Política*. Oxford: Clarendon, 1957.
- Bacilly, Bénigne de. *L'Art de bien chanter*. Augmenté d'un discours qui sert de réponse à la critique de ce traité. Et d'une plus ample instruction pour ceux qui aspirent à la perfection de cet art. Ouvrage très utile, non seulement pour le chant, mais même pour la déclamation. Réimpression de l'édition de Paris, 1679.
- Bérard, Jean-Antoine. *L'Art du chant* dédié à Madame de Pompadour. Réimpression de l'édition de Paris, 1755.
- Caramuel (y) Lobkowitz, Juan (de). *Trismegistus Theologicus latine cuius tomī sunt tres: in quibus tres virtuales et morales maximae, quae subcollant Restrictionum doctrinam radicitus ediseruntur. Earum est... PRIMA: Restrictiones sensibiles... ΠΟΛΥΜΝΕΙΑ (Multiloquens nominatur); SECUNDA: Restrictiones insensibiles... ΣΙΓΓΑΛΙΩΝ (Harpocrates dicitur); TERTIA: ΑΠΛΟΤΗΣ (Sinceritas, certissimis & clarissimis analogismis demonstratur)*. Vigebano: Typis Episcopilibus apud Camillum Conradam, 1679.
- Carvalho, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo* (1602). Kassel: Reichenberger, 1997.
- Caussin, Nicolas. *Eloquentiae sacrae et humanae parallela, libri XVI*. París: S. Chappelet, 1619.
- Cerone, Pietro. *El Melopeo y Maestro. Tractado de música theorica y practica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber: y por mayor facilidad, comodidad y claridad del Lector, esta repartido en XXII Libros*. Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.
- Cicerón. *Rhetorica. De Oratore*. Oxford: Clarendon, 1963.
- Descartes, René. *Les passions de l'âme* (1649) Paris: Gallimard, 1953.
- Duval, Pierre. *Méthode agréable et utile pour apprendre facilement à chanter juste avec goût et précision*. Paris, 1775.
- Galeno. *Las facultades del alma siguen los temperamentos del cuerpo*. Madrid: Gredos, 2003.
- Galeno. *Sobre las facultades naturales. Las facultades del alma siguen los temperamentos del cuerpo*. Madrid: Gredos, 2003.
- Galilei, Vincenzo. *Dialogo della Musica Antica et della Moderna*. Florencia: Giorgio Marescotti, 1581.
- García, Manuel. *Exercices and Method for Singing, with an accompaniment for the piano forte, composed and dedicated to Miss Frances Mary Thompson, by Manuel Garcia*. Londres: Boosey & Co., 1824.
- García, Manuel. *Exercices pour la voix, avec un discours préliminaire*. París: Ph. Petit, 1824.
- García, Manuel (padre). *340 exercices, thèmes variés et vocalises, composés pour ses élèves par Manuel García*. París: Heugel et. Cie, ca. 1868.
- García, Manuel. *Traité complet de l'art du chant*. Intro: J. Rondeleux. París y Londres: Chez l'auteur, 1847. (Ed. facs Ginebra: Minkoff, 1985).

- Baltasar Gracián. *Oráculo manual y arte de prudencia*. Ed. Emilio Blanco. Madrid: Cátedra, 1995.
- Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. ed. Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid: Cátedra, 2001.
- Horacio. *Opera*. Oxford: Oxonii, 1967.
- Huarte de San Juan, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias. Donde se muestra la diferencia de habilidades que ay en los hombres, y el genero de letras que a cada uno responde en particular* (1575-1594). Ed. Guillermo Serés. Madrid: Cátedra, 1989.
- Kircher, Athanasius. *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*. Roma: Typographia Haeredum Francisci Corbelletti, 1650. (Ed. facs. Ed. Ulf Scharlau. Hildesheim y Nueva York: Georg Olms, 1970).
- Lacassagne, Joseph. *Traité général des éléments du chant* dédié à Monseigneur le Dauphin. Réimpression de l'édition de Paris. 1766. Genève, 1972. 1 volume in 8 de 208 pages, relié.
- López Pinciano, Alonso. *Philosophía antigua poética* (1596). ed. José Rico Verdú. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- Lorente, Andrés. *El por qué de la música en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de organo, contrapunto, y composición, y en cada uno de ellos nuevas reglas, razón abreviada, en utiles preceptos, aun en las cosas más difíciles, tocantes à la Harmonia Música*. Alcalá de Henares: Nicolàs de Xamares, 1672. (Ed. facs. Ed. José Vicente González Valle. Barcelona: CSIC, 2002).
- Loyola, San Ignacio de. *Ejercicios espirituales. Obras completas de San Ignacio de Loyola*. ed. Ignacio Iparraguirre. Madrid: BAC, 1963.
- Mersenne, Marin. *Harmonie Universelle*. París: Cramoisy, 1636. (Ed. facs. París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1986. 3 vol.).
- Claudio Monteverdi. "Claudio Monteverde a' chi legge". *Libro ottavo de madrigali. Madrigali guerrieri et amorosi*. Venezia: Alessandro Vincenti, 1638.
- Nassarre, Pablo. *Escuela música según la práctica moderna*. 2 vols. Zaragoza: Herederos de Diego Larumbe, 1724 y 1723. (Ed. facs. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), 1980).
- Platón. *La República*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1997.
- Tosi, Pier Francesco. *Opinioni de' cantori antichi e moderni*. (1723). Turín: Paravia, 1933.

Fuentes secundarias

- Battistini, Andrea. "Del caos al cosmos: el saber enciclopédico de los jesuitas". *De las academias a la Enciclopedia: el discurso del saber de la modernidad*. Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1993. 303-332.
- Beck, Dennis C. "The Paradox of the Method Actor. Rethinking the Stanislavsky Legacy." *Method Acting Reconsidered. Theory, Practice, Future*. ed. David Krasner. New York: St Martin's Press, 2000. 261-282.

- Bordas, Cristina y Luis Robledo Estaire. "El arcón de José Zaragozá: ciencia y música en la España de Carlos II", *Nasarre. Revista aragonesa de Musicología*, XV, 1-2, 1999, 289.
- Carmena y Millán, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días, con un prólogo histórico de D. Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: Imprenta Municipal, 1920.
- Coffin, Berton. "Vocal Pedagogy Classics: Exorcices and Method for Singing by Manuel García I". *National Association of Teachers of Singing Bulletin*, 38/I (1981): 36-7.
- Casares Rodicio, Emilio. *Historia gráfica de la zarzuela. Del canto y los cantantes*. Madrid: ICCMU, 2000.
- Casares Rodicio, Emilio y Álvaro Torrente eds. *Actas del Congreso Internacional La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*. Madrid, 29.XI/3.XII de 1999. Madrid: ICCMU, 1999.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- Radomski, James. *Manuel García (1775-1832). Chronicle of the Life of a bel canto Tenor at the Dawn of Romanticism*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Robledo Estaire, Luis. "Gemido del aire, nostalgia del centro. Música, silencio y cosmos en la emblemática española de los Siglos de Oro". *Florilegio de estudios de emblemática. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*. La Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004.
- Robledo Estaire, Luis. "El cuerpo como discurso: retórica, predicación y comunicación no verbal en Caramuel". *Criticón*, 84-85 (2002): 145-164.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina et al. *De las academias a la enciclopedia : el discurso del saber en la modernidad*. ed. Evangelina Rodríguez Cuadros . Valencia : Alfons el Magnànim, 1993.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia, 1998.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons, 2005.
- Stanislavsky, Constantin. *Building a Character*. New York: Theatre Art Books, 1949.
- Stanislavski, Constantin. *An Actor Prepares*. London: Methuen, 1994.
- Touliatos-Miliotis, Diane Helen. "The Teretism Tradition in Ancient Greece and Byzantium". *Proceedings of the International Music Symposium on Ancient, Byzantine, and Contemporary Greek Music, Delphi, Greece, Sept., 1986*. Atenas: Delphi European Cultural Center, 1996. 403-415.
- Wierzbicka, Anna y N.J. Enfield. "The body in description of emotion" *Pragmatics and Cognition* 10:1/2 (2002): 1-25.