

## LA VOZ HUMANA

### Introducción

La voz es el sonido producido voluntariamente por el aparato fonatorio humano. Es el instrumento más antiguo y más natural con el que se puede hacer música. El investigador sueco Johan Sundberg, especializado en la voz humana, la ha definido así: “Sonido complejo formado por una frecuencia fundamental (fijada por la frecuencia de vibración de los ligamentos vocales) y un gran número de armónicos o sobretonos”.

Según las leyes de la Acústica, hay tres elementos indispensables para la producción del sonido: un cuerpo vibrante, un medio elástico que propague las vibraciones y una caja de resonancia que las amplifique, a fin de que puedan ser percibidas por el oído. El aparato fonatorio humano (fig. 54) cumple con las tres condiciones señaladas: el cuerpo que vibra son las cuerdas vocales, situadas en la laringe; el medio de propagación es el aire proveniente de los pulmones y la caja de resonancia está formada por la cavidad torácica, la faringe, las cavidades oral y nasal y una serie de elementos articulatorios, que son los labios, los dientes, el alvéolo, el paladar, el velo del paladar y la lengua.

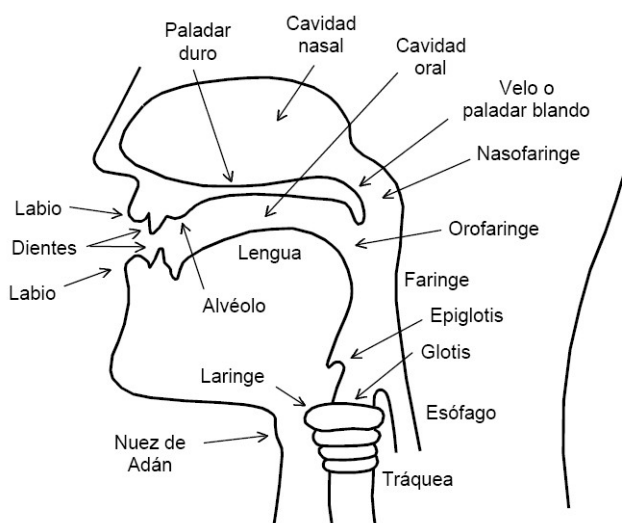


Figura 54 . Corte esquemático del aparato fonatorio

La fonación se realiza durante la espiración, cuando el aliento o aire contenido en los pulmones sale de éstos, bajo la presión de los músculos abdominales, los intercostales y el diafragma, y, a través de los bronquios y la tráquea, llega a la laringe. Allí choca con las cuerdas vocales, también conocidas como pliegues vocales, que no tienen forma cordófona, pues se trata de unas bandas o membranas hechas de tejido muscular liso.

Las cuerdas vocales son cuatro. Las dos superiores (o bandas ventriculares) no participan en la fonación, proceso que se efectúa con las dos cuerdas inferiores. Éstas son, en realidad, dos pequeños músculos elásticos, orientados en la laringe de delante hacia atrás (fig. 55). Por su parte anterior las cuerdas están unidas al cartílago tiroides (que puede palparse sobre el cuello, inmediatamente por debajo de la unión con la cabeza; en los varones suele apreciarse una protuberancia conocida como nuez de Adán). Por detrás, van sujetas a sendos cartílagos aritenoides, los cuales pueden separarse voluntariamente por acción de músculos. La abertura existente entre ambas cuerdas se denomina glotis.

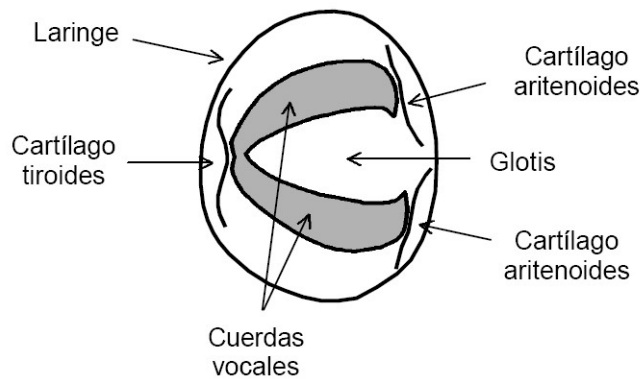


Figura 55. Corte esquemático de la laringe según un plano horizontal

Si las cuerdas vocales se encuentran separadas, la glotis adopta una forma triangular. El aire pasa libremente, sin hacer presión, lo que permite respirar y, prácticamente, no se produce sonido. Por el contrario, si la glotis comienza a cerrarse las cuerdas se juntan. El aire choca contra ellas y experimenta una turbulencia, emitiéndose un ruido de origen aerodinámico conocido como *aspiración* (aunque en realidad acompaña a una espiración o exhalación).

Al cerrarse más, las cuerdas vibran a modo de lengüetas, lo que produce un sonido tonal. La frecuencia de este sonido depende de varios factores, entre otros del tamaño y la masa de las cuerdas vocales, de la tensión que se les aplique y de la velocidad del flujo del aire proveniente de los pulmones. A mayor tamaño, menor frecuencia de vibración, lo cual explica por qué en los varones, cuya glotis suele ser mayor que la de las mujeres, la voz es en general más grave.

Si aumenta la tensión de las cuerdas, la frecuencia vibratoria también lo hace, siendo el sonido producido más agudo. Así, para lograr emitir sonidos en el registro extremo de la voz es necesario un mayor esfuerzo vocal. A igualdad de otras condiciones, el aumento del flujo de aire también supone el aumento de la frecuencia, razón por la cual si se incrementa la intensidad de emisión se tiende a elevar espontáneamente el tono de voz.

El sonido producido en las cuerdas vocales es muy débil. Para convertirse en audible debe ser amplificado, lo que sucede en los órganos resonadores, es decir, las cavidades torácica y bucofaríngea, las fosas nasales, los senos nasales, frontales y maxilares y la cavidad craneana.

Una vez que la voz sale de los resonadores, es moldeada por los articuladores, que son una serie de elementos situados en el interior de la boca: paladar, lengua, dientes y labios. La articulación es el proceso mediante el cual alguna parte del aparato fonatorio interpone un obstáculo para la circulación del flujo de aire.

En su camino hacia el exterior, la frecuencia fundamental del sonido, derivada del frotamiento de las cuerdas vocales al paso del aire, va siendo enriquecida por los armónicos o sobretonos producidos por los resonadores, que son, a la postre, los que confieren a la voz una apariencia acústica, una peculiaridad y un timbre concretos.

La voz humana tiene una extensión, o respuesta en frecuencias, que oscila entre los 80 y los 1.000 Hz, aunque su eficiencia es mayor entre los 200 y los 700 Hz. En lo que se refiere a su estructura, los órganos de la fonación son iguales en el hombre y en la mujer, sólo difieren por sus dimensiones (mayor capacidad pulmonar, cuerdas vocales más largas y más sólidas en el hombre; diferente volumen de las cavidades de resonancia, etc.) Por término medio, entre adultos, las voces femeninas se sitúan una octava más alta que las masculinas.

### **El arte del canto. ¿Qué es cantar?**

El canto es una forma de utilizar la voz humana que exige un funcionamiento especial de los órganos fonatorios, en relación, por otra parte, con la sensibilidad auditiva. La voz humana es el instrumento perfecto, capaz de transmitir las emociones más profundas.

El excelente barítono alemán Thomas Quasthoff, dice al respecto: “Creo que el sentido del canto, en general, es conmover, sorprender al público con emociones, con el corazón y con el intelecto. Ese es para mí el sentido de hacer música”.



*Figura 56. El barítono alemán Thomas Quasthoff*

Aprender a cantar exige la imposición de una estricta gimnasia vocal, que ayuda a controlar eficazmente los músculos que intervienen en la producción de los sonidos, los de la respiración, así como conocer y dominar una gran cantidad de factores, no sólo de tipo fisiológico, sino también de índole técnica y artística. Ese aprendizaje puede hacerse bien espontáneamente, por imitación, en un medio social determinado — como es el caso del canto popular o folclórico y, de una manera más general, el de la etnomúsica vocal —, o bien por medio del estudio riguroso en una escuela de canto, conforme a unas reglas perfectamente definidas, aunque diferentes según el lugar y la época.

El canto puede practicarse a solo o a varias voces (*dueto, terceto, cuarteto, quinteto, sexteto* y *coros*). En este último caso se dice que las voces cantan al unísono cuando todas ellas cantan la misma melodía, en el mismo tono, con las mismas notas, etc. En caso contrario se trata de un canto a varias voces. Éste se divide a su vez en *homofónico* (todas las voces quedan subordinadas a una voz principal) y *polifónico* (cada voz es independiente de las otras). Finalmente, el canto puede ser *a cappella*, es decir, sin acompañamiento instrumental, o *acompañado* por uno o varios instrumentos.

Los diferentes estilos o formas de cantar están en relación directa no sólo con las dotes del cantante, ya sean innatas o adquiridas, sino también con sus orígenes, su lengua materna y, sobre todo, el país donde aprenda a usar su voz.

La primera escuela en importancia, y también la más antigua, es indudablemente la italiana. Contando con un idioma de sonidos claros, abiertos, como es el italiano, sus profesores siempre han dado la supremacía a la consecución de una línea vocal brillante y bien ligada, en la que la belleza del timbre y la potencia de la voz predominan sobre la comprensión de los textos, a los que, por otra parte, pocos cantantes educados en Italia han dado todo su valor expresivo. España sigue muy de cerca estas pautas, por lo que es poco frecuente que a un cantante de nuestro país, bien sea en el campo operístico o en la música popular, se le pueda entender claramente lo que canta.

Por otro lado, la escuela francesa, con una lengua eminentemente nasal, cuida al máximo la expresión de las letras, a veces incluso en detrimento de una buena emisión. Es la escuela de los matices, de las medias tintas casi acuarelísticas. Raro es el cantante galo al que no se le entiende lo que canta. En contrapartida, singular es también aquél cuyo timbre alcanza las alturas de belleza conseguidas con mucha mayor facilidad por un español o un italiano.

La escuela alemana, con una problemática muy parecida a la francesa, tiene que hacer frente a un idioma gutural y a él supedita casi todas las técnicas vocales. Hasta qué punto es básico el no olvidar nunca la

lengua en que se canta, nos lo prueba uno de los defectos más criticados en los cantantes meridionales. Nos referimos al entubamiento. Entre los germanos es casi una característica natural de sus intérpretes, debido precisamente al idioma y al uso de las cavidades de la garganta y de la cabeza, al contrario de los italianos que, en su lugar, emplean las frontales del rostro o máscara facial, además de contar con su luminosa lengua. La escuela inglesa sigue a la alemana, aunque también ha incorporado diversos métodos galos o italianos.

Quizá sea la escuela norteamericana la que haya logrado la mejor síntesis de estas tres grandes corrientes, haciendo realidad, por una vez, la archisabida frase de que su tierra es crisol de culturas diversas.

Las escuelas eslavas, tan ricas en el manejo y emisión de las voces graves, muestran una espantosa tendencia a no saber controlar la emisión de sonidos agudos, casi todos desfigurados por un marcado *trémolo*, principalmente en las cuerdas de soprano y tenor. No debe descartarse tampoco la impronta que sobre estas características ejercen las diversas lenguas del este de Europa.

### **Clasificación de las voces**

La voz es una de las expresiones humanas en donde más se pone de manifiesto las características del individuo, englobándose en ellas tanto las constitucionales o anatómicas como las anímicas. La clasificación de las distintas voces ha sido, es y será siempre materia de discusión. En la actualidad no existe acuerdo ni siquiera en lo que podría denominarse la extensión que corresponde a cada tipo de voz. Si se trata de ópera, en muchos casos se tiene más en cuenta el carácter del personaje que se va a cantar que la extensión vocal del propio cantante. Además, conviene no olvidar que casi ningún compositor ha calificado las voces en sus partituras, limitándose únicamente a señalar su esencia: soprano, tenor, bajo, etc. Sólo hay una clasificación que no admite dudas: la que divide a las voces, según su género, en femeninas y masculinas.

Las propiedades de la voz están íntimamente relacionadas con la constitución física del aparato fonatorio. Dentro de cada tipo vocal, el análisis de las características esenciales de la voz, es decir, su timbre, su tono y su intensidad, sirve para establecer las diferencias de cualidad que se espera hallar en la voz cantada.

La *altura* de una voz está relacionada con la percepción del tono, por lo que depende de la frecuencia. Así, cuanto más tensas estén las cuerdas vocales, mayor cantidad de vibraciones por segundo permitirán, más agudo será el sonido y, por tanto, se percibirá como más alto y viceversa.

La *intensidad* depende de la amplitud que alcancen las vibraciones, según lo que cada aparato fonatorio permita. A mayor amplitud de la vibración, más intenso será el sonido de la voz.

El *timbre* concreto de cada voz está relacionado con los armónicos. La vibración provoca una onda sonora o tono fundamental y unos sobretonos o armónicos que, filtrados por las cavidades torácica, bucal, nasal y craneal, definen el timbre sonoro.

Toda voz dispone de un cierto número de notas cantadas que emite con mayor o menor facilidad, lo que constituye su *extensión*. La *tesitura* (de *tessitura*: trama, textura) es la parte de la extensión vocal que el cantante emite con un máximo de facilidad.

La escuela italiana, que es también la nuestra, distingue para cada género los siguientes tipos de voz, conforme a su extensión y su tesitura:

<b>VOCES FEMENINAS</b>		
<b>Tipo de voz</b>	<b>Extensión</b>	<b>Tesitura</b>
<i>Soprano</i>	Do 3 – Do 5	Mi (o Fa) 3 – Fa (o Sol) 4
<i>Mezzosoprano</i>	La (bemol) 2 – Si (bemol) 4	Do (o Re) 3 – Do (o Re) 4
<i>Contralto</i>	Fa 2 – Sol 4	Si 2- Si 3

<b>VOCES MASCULINAS</b>		
<b>Tipo de voz</b>	<b>Extensión</b>	<b>Tesitura</b>
<i>Tenor</i>	Do 2 – Do 4	Sol 2 – Sol 3
<i>Barítono</i>	La 1 – Sol (sostenido) 3	Mi 2 – Mi 3
<i>Bajo</i>	Re (o Mi) 1 – (Mi o Fa) 3	Do 2 a Do 3

La voz de mujer se halla condicionada por sus propias características anatómofisiológicas. Su laringe presenta unas medidas que vienen a ser, de forma aproximada, de unos 3,6 cm de altura, 4,3 cm de anchura y un diámetro anteroposterior de unos 2,6 cm. La longitud de las cuerdas vocales femeninas suele oscilar entre 1,4 y 2,0 cm. Debido a ello, una mujer canta una octava más aguda que un hombre.

En el hombre se observa una laringe de mayor tamaño, caracterizándose ésta por los siguientes aspectos: su altura viene a ser de unos 4,9 cm y otros tantos su anchura; su diámetro anteroposterior mide unos 3,5 cm. Las cuerdas vocales masculinas acusan una longitud entre 2 y 2,5 cm. Por este motivo, un hombre suele cantar a una octava de diferencia por debajo de una voz femenina.

Es preciso hacer notar que una voz no puede servir para interpretar cualquier papel en una obra musical determinada, sino que toda voz debe ser conocedora de sus limitaciones. La clasificación de las voces también sirve para que se puedan aprovechar de un modo óptimo sus posibilidades en la interpretación, evitando el esfuerzo muscular impropio, que terminaría dañando la laringe.

Una voz con un carácter grave posee una gran sonoridad. Si el cantante intenta cantar papeles adecuados para voces más agudas, aumentan las posibilidades de producir lesiones en las cuerdas vocales. Por el contrario, si la voz es aguda y es clasificada o encasillada como grave, los efectos vocales deseados en una voz aguda, como son los sonidos redondeados o filados, son imposibles de conseguir. Además, también existe la posibilidad de lesionar el órgano laríngeo. Una frase conocida dice que en el canto, las voces enfermas o fatigadas, son las voces mal clasificadas.

Otro capítulo a mencionar, en cuanto a la clasificación, serían las voces infantiles, que se corresponden a laringes de pequeñas dimensiones. La voz infantil se puede considerar, como voz de tránsito hasta que sobreviene la muda vocal al llegar a la pubertad.

También serían voces a tener en cuenta, pero que sólo se describen como clasificación teórica, las voces eunucoideas o voces de *castrati*. Estas voces son debidas a la falta de desarrollo de los caracteres sexuales secundarios. Los castrados o *castrati* eran cantantes masculinos a los que se les extirpaban las gónadas antes de la pubertad. Así, tras el desarrollo, la laringe quedaba con un tamaño reducido, por lo que sus voces tenían registros comparables a las de mujer, aunque su potencia y su timbre correspondían a las de un hombre adulto. Estas incalificables prácticas vieron felizmente su fin en el siglo XIX.

Como se ha expuesto, a la hora de clasificar una voz se atiende fundamentalmente a su extensión. La distribución de las voces en categorías graves, medias y agudas puede ser suficiente en las obras vocales no escénicas, como cantatas, misas, oratorios o algunas sinfonías. Sin embargo, en el repertorio lírico hay otros factores de relevancia que deben tenerse en cuenta, como el timbre vocal, la caracterización de los personajes que los cantantes deben interpretar y que pertenecen a su tipo de voz, la actitud psicofísica individual o las múltiples exigencias de los estilos y los repertorios. Todo ello hace aconsejable proceder a la subdivisión de las categorías vocales antes mencionadas.

Incluso hay voces que, por sus peculiares características, no parecen pertenecer claramente a ninguna de las categorías anteriores, lo cual no reviste mayor importancia. Lo fundamental no es que la voz lleve una

etiqueta con su descripción y ficha técnica, sino que suene bien, su portador sea dueño de ella y con ella sea capaz de interesar al oyente.

Si las nociones de tono y potencia no necesitan comentario (obsérvese, empero, que una voz de escaso alcance – una voz que no “salta el listón” – es imputable la mayor parte de las veces a una emisión defectuosa), la noción de timbre, en cuanto a lo que a ella respecta, se revela mucho más compleja y delicada de definir. El timbre de la voz humana es una cualidad específica que individualiza al cantante, de la misma manera que puede determinar el carácter de un papel.

Recuérdese que el timbre puede entenderse como la cualidad que permite diferenciar dos sonidos que acusen una misma intensidad y frecuencia. Los sonidos no son puros, es decir, no tienen un movimiento armónico simple (sería el diapasón), sino que provienen de movimientos vibratorios complejos.

Se denomina armónico a cada sonido puro, correspondiendo el primer armónico, al sonido más grave del período. El timbre está formado pues, por muchos armónicos, y depende del cuerpo sonoro que forma el sonido, el número de armónicos que tiene éste.

En el caso de la voz, el timbre depende, en parte, del tipo de cuerdas vocales del individuo, de su modo de vibración, y también de las cajas de resonancia (senos paranasales, cavidades supralaríngeas, cavidad orofaríngea).

Desde 1956 Husson ha venido realizando estudios fisiológicos en la Universidad de la Sorbona, de París, lo que le ha permitido distinguir dos timbres en la voz humana: el timbre vocálico y el extravocálico. El timbre vocálico se corresponde a circunstancias fisiológicas condicionables, incluyendo aquí todas las técnicas de aprendizaje; el timbre extravocálico depende en exclusividad de la constitucionalidad laríngea, y es el que, en la práctica, sirve para caracterizar la voz de cada individuo. Husson descompone la noción de timbre en cinco cualidades: *color*, *volumen*, *espesor*, *mordiente* y *vibrato*.

### *Color*

Básicamente, el color del canto está determinado por la técnica empleada o por la conducta vocal, pudiendo ser aquél *claro* u *oscuro*. El color de una voz se puede visualizar mediante analizadores del espectro sonoro. En ese caso, las coordenadas son la intensidad y la frecuencia de la onda. Según el desplazamiento observado en las gráficas, se caracterizan los diversos timbres.

El matiz que el cantante emplea en la emisión vocálica se conoce como *eufonía*. Así pues, un cantante puede presentar una eufonía clara u oscura. Un buen ejemplo de la primera es la voz radiante de un



Pavarotti en sus mejores tiempos. Como voz oscura, la de la soprano sueca Kirsten Flagstad.

### *Volumen*

Según su volumen, las voces serán *pequeñas* o *grandes*, o, si así se prefiere, estas últimas serán voces *voluminosas*. En la categoría de pequeñas se puede colocar a Elly Ameling, por otra parte excelente soprano. El bajo Paata Burchuladze o las sopranos Birgit Nilsson y Astrid Varnay son claros ejemplos de voz voluminosa.



Figura 57. La soprano Birgit Nilsson caracterizada como "Brunilda"

El volumen de la voz, depende casi exclusivamente de la presión del flujo aéreo ascendente, que incide en la subglotis de la laringe del cantante. Las voces pequeñas no son válidas para teatros o salas de concierto de gran capacidad. Quizá este punto tiene su importancia en la sensación de acercamiento o lejanía que se quiere ofrecer o transmitir a lo largo de una interpretación.

### *Espesor*

Por su espesor las voces pueden ser *gruesas* o *delgadas*. El origen del mayor o menor espesor de la voz se sitúa en las características de las cavidades de resonancia, principalmente de la cavidad orofaríngea. Son las sensaciones de inflado: a mayor abertura de la cavidad, mayor es el espesor de la voz.

Dos ejemplos idóneos, por su grosor, son los de la legendaria contralto Kathleen Ferrier o el barítono-bajo Hans Hotter. Voces delgadas serían las de tantas sopranos ligeras (Edita Gruberova, Sumi Jo, Kathleen Battle o Milagros Poblador) o la de algunos tenores, como Kurt Equiluz o Luigi Alva.

### *Mordiente*

El mordiente se estima según el grado de elasticidad y tonicidad de la musculatura laríngea. Una buena tonicidad implica que el cierre de las cuerdas vocales (es decir, del espacio glótico) en la emisión del canto se presenta firme. De todos modos la afectividad durante el canto, y otros factores, pueden condicionar el grado de brillantez o mordiente de la interpretación.

Según el mordiente, las voces pueden dividirse en *timbradas* y *destimbradas*, es decir en voces *luminosas* u *opacas*. Un prototipo de soprano dotada de una voz realmente timbrada fue Renata Tebaldi. Tenía auténtico *squillo* (auténtico mordiente) y era, también, equilibrada en armónicos, con una buena distribución de las resonancias. En el lado opuesto, en el capítulo de voces opacas, estaría el tenor chileno Ramón Vinay.

#### *Vibrato*

El vibrato se produce cuando el cantante “apoya” la voz, es decir, cuando existe una modulación de frecuencia más baja, con su intensidad y frecuencia, que se superpone a la del cantante. No debe confundirse el vibrato con el “trémolo”, que supone una cierta inestabilidad vocal.

Conforme al vibrato, las voces pueden ser *vibradas* o *planas*. Las hay con mucho vibrato, más acusado que el natural que ha de poseer cualquiera de ellas, como era la de Pilar Lorengar, aunque no resultaba en absoluto desagradable. Las voces planas o fijas pueden parecer poco naturales, como ocurre con la soprano americana Sylvia McNair.

Por último, es preciso recordar que el timbre es sutil e indefinible, siendo el responsable de que las voces conserven su individualidad y sean inconfundibles. El timbre es, en definitiva, la personalidad de cada voz, motivo por el que, igualmente, resulta muy arriesgado juzgar a un artista a través de una grabación fonográfica o audiovisual. Es bastante inusual que un disco capte con total fidelidad el timbre de una voz.

Los teatros de ópera subdividen las seis grandes categorías vocales descritas en subcategorías, las más corrientes de las cuales pueden verse más abajo. Estas subcategorías están determinadas por los “papeles”, pero suelen solaparse con frecuencia y, además, no son idénticas en los distintos países. Así, en los teatros de ópera de los países germánicos existen más de veinticinco subcategorías, que carecen de equivalente en los teatros líricos franceses o italianos. En general, las distinciones se establecen más bien con arreglo a las cualidades de la voz que conforme a su tesitura. Por ello, se citarán ejemplos de los personajes operísticos, lo que da una idea más precisa y más completa acerca de estas distinciones de lo que lo harían unas definiciones puramente técnicas.

## **Las voces femeninas**

### **Soprano**

En la antigua polifonía había cuatro voces: *cantus* (o *superius*), *altus*, *tenor* y *bassus*. Al cabo del tiempo el *cantus* cambió su denominación y pasó a llamarse *sopranus* (del latín *soperanus*, es decir, voz superior, de arriba).

Dentro de la voz de soprano se pueden distinguir distintos "tipos", según la constitución fisiológica del instrumento, el timbre, las diferentes aptitudes expresivas y la capacidad técnica para usar las dotes naturales.

La *soprano ligera* es la voz más aguda. Sus características son: pequeño volumen, ligereza y levedad. Es una voz que se mueve ágilmente y con gracia, encuentra su mejor registro en el agudo y el sobreagudo, y tiene gran facilidad para la *coloratura*. El timbre suele ser muy claro y casi siempre posee un gran nivel técnico, ya que su mejor cualidad está en el virtuosismo y éste requiere el dominio absoluto del instrumento.

Las "ligeras" vendrían a ser las acróbatas de las sopranos. Ellas cantan papeles como la "Reina de la Noche" de *La flauta mágica* de Mozart, la "Zerbinetta" de *Ariadna auf Naxos* de Strauss, o la "Olympia" de *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach, y piezas míticas como el aria de las campanas de *Lakmé* de Delibes o la de *Dinorah* de Meyerbeer. Entre las ilustres representantes del pasado podría destacarse a María Barrientos, Beverly Sills y a Luciana Serra en los primeros años de su brillante carrera, ya que con el paso del tiempo, sin perder ni un ápice su capacidad virtuosística, ha conseguido ampliar su voz y abordar un repertorio algo más lírico. En la actualidad, merece una mención especial la francesa Natalie Dessay.

La *soprano lírico-ligera* se caracteriza por su mayor amplitud de las cavidades de resonancia, su mayor carácter y por ser más expresiva que la soprano ligera. La "Sonámbula" de Bellini o "Gilda" de *Rigoletto* de Verdi son partes típicas para esta voz. La americana Kathleen Battle, la eslovaca Edita Gruberova o la joven María Bayo son buenas representantes de este tipo de voz.



Figura 58. La soprano de Fitero (Navarra), María Bayo

La *soprano lírica* no dispone de la facilidad en la coloratura de la soprano ligera, ni tiene la intensidad en el timbre o en la acentuación de la *soprano dramática*, que será tratada después. Se caracteriza por la belleza de un timbre cálido y puro, efusivo, el equilibrio de registros y

un buen volumen. Es el tipo de voz más femenina, más humana y quizá la más abundante entre las sopranos. Los personajes que le son idóneos son, como se puede suponer, de carácter dulce y amoroso. Los más representativos son: "Pamina" de *La flauta mágica* de Mozart, "Giulietta" de *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini, "Micaela" de *Carmen* de Bizet, "Marguerite" de *Fausto* de Gounod, "Manon" de Massenet, "Mimí" de *La Bohème* de Puccini, "Agathe" de *Der freischütz* de Weber, Mélisande de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, etc. Estos personajes han vivido en las maravillosas voces de Victoria de los Ángeles, Renata Tebaldi, Mirella Freni, Lucia Popp, Katia Ricciarelli y tantas otras. En la actualidad, se puede citar como sopranos líricas a Dawn Upshaw o Cristina Gallardo-Dômas.



Figura 59. Renata Tebaldi caracterizada  
Como "Tosca"

La *soprano lírico-spinto* es una voz de amplio espectro que cuenta con numerosos papeles. Su timbre es más penetrante, de mayor mordiente, más consistente y de acento más intenso, más dramático (spinto significa *apoyado*). La "Condesa" de *Las Bodas de Fígaro*, "Doña Ana" de *Don Giovanni*, ambas de Mozart, "Adriana Lecouvreur" de Cilea, la "Madama Butterfly" o la "Tosca" puccinianas son papeles para ella. Monserrat Caballé, Elisabeth Schwarzkopf, Leontyne Price, Kiri Te Kanawa, Ana María Sánchez, Angela Gheorghiu o Renée Fleming son excelentes representantes de esta categoría vocal.

La *soprano dramática* es el "peso pesado" de su cuerda por volumen y potencia en la emisión. Su fuerza vocal y expresiva, unidas a un timbre oscuro, sobre todo en la primera octava, un agudo vibrante, con mordiente, son, en general, sus medios más valiosos para servir bien los personajes de carácter noble y rotundo que deben interpretar. Es casi imprescindible que esta voz vaya acompañada de una presencia significativa y de un gesto amplio y digno que secunde y refuerce sus cualidades, que siempre impresionan fuertemente al oyente-espectador, entre otros motivos por su rareza. Los personajes que le son propios son: "Elektra" y "Salomé" de Strauss, "Lady Macbeth", de *Macbeth* y "Abigaille", de *Nabucco*, ambas de Verdi, "Brunilda", de *El ocaso de los dioses*, e "Isolda", de *Tristán e Isolda*, de Wagner, "Turandot" de Puccini, etc. Este repertorio no se suele abordar en plena juventud porque es muy difícil que una soprano reúna las características de "dramática" a

los veinte años; estos personajes exigen un esfuerzo vocal que sólo se puede dar en la madurez física y vocal, entendida como plenitud de facultades. Y como ejemplos se tiene las grandes sopranos wagnerianas Astrid Varnay, Kirsten Flagstad y Birgit Nilsson, también Jessye Norman, Ghená Dimitrova y Eva Marton o en la actualidad Jane Eaglen, Waltraut Meier y Violeta Urmana.



Figura 60. La soprano de Lituania, Violeta Urmana

Ha habido voces que, por su especial forma de evolucionar con el paso del tiempo, han podido cantar el repertorio de varios tipos de voz, sucesivamente, y a lo largo de una dilatada carrera. Es el caso de Renata Scottó, que empezó como soprano lírica y ha llegado a cantar papeles dramáticos como "Fedora" de Giordano, e incluso de *mezzo* como "Charlotte" en *Werther* de Massenet. Pero una voz inclasificable, dotada de un talento musical y teatral excepcional y de todas las características de todos los registros de soprano (sobrealgudos, coloratura, volumen, timbre oscuro y penetrante, graves profundos) y una fuerza dramática inusual, fue y sigue siendo punto de referencia de intérpretes y melómanos. Se trata de aquella artista genial que fue María Callas.

### **Mezzosoprano**

El término *mezzosoprano* está tomado del italiano y significa soprano media. Se trata de una voz que, aunque antiguamente se solía incluir dentro de la cuerda de soprano, en realidad se sitúa entre ésta y la contralto. En lugar de ser un inconveniente, esa situación intermedia le permite acometer ornamentos vocales muy complicados.

Es una voz de timbre rotundo y bastante más grave que el de la soprano, aunque la extensión de la *mezzo* puede ser casi la misma que la esta última. Así, por ejemplo, la *mezzo* rossiniana está tocando el Si y el Do agudos constantemente (como una soprano lírica), lo que ocurre es que no puede mantener esa tesitura de forma permanente. Por eso la *mezzo* canta en el centro, más cálido y redondo que el de una soprano, y sube a los agudos esporádicamente.



Figura 61. La gran mezzosoprano madrileña,  
Teresa Berganza

La *mezzosoprano lírica* es muy próxima a la soprano. Tiene gran flexibilidad y capacidad para realizar sonidos aflautados. Sus agudos suelen ser fáciles. Una mezzo lírica puede cantar “Adalgisa” de *Norma* de Bellini y numerosos personajes travestidos, como “Cherubino” en *Las bodas de Fígaro* o “Sesto”, de *La Clemencia de Tito*, ambas de Mozart, también “Octavian” de *El caballero de la rosa* de Strauss. Tres ejemplos muy relevantes de mezzosoprano lírica son la española Teresa Berganza (“Carmen” en la ópera homónima de Bizet), la italiana Cecilia Bartoli (Cenicienta en *La Cenerentola* de Rossini) y la búlgara Vesselina Kasarova (Rosina en *El barbero de Sevilla* de Rossini).

La *mezzosoprano dramática* posee un timbre más oscuro y consistente, con un aliento y mordiente mayores. Es casi equiparable a la soprano dramática, aunque los graves de ésta última son más ricos y potentes. Es la voz característica de “Dido” en *Los troyanos* de Berlioz, “Azucena” de *El trovador* o “Ulrica” de *Un baile de máscaras*, la “Princesa de Eboli” de *Don Carlo*, todas ellas de Verdi o “Dalila” de *Sansón y Dalila*, de Saint-Saëns, papeles todos ellos que exigen una voz amplia y potente, con graves sólidos y agudos seguros. Recuérdese a cantantes como Fedora Barbieri, Giulietta Simionato, Elena Obraztsova o Dolora Zajick. En el repertorio alemán hay bastante literatura escrita para estas voces, como “Fricka”, “Erda” o “Waltraute” de *El ocaso de los dioses* de Wagner. Asimismo en otras óperas de Wagner hay personajes que podrían incluirse en esta categoría, como los de “Ortrud” de *Lohengrin*, “Venus” de *Tannhäuser* o “Kundry” de *Parsifal*.

### **Contralto**

La *contralto* es el registro más grave de las voces femeninas. Antiguamente se le llamaba también *Alto*, pero esta denominación ha quedado en desuso. Supera a la mezzosoprano en la potencia con que afronta los graves, su punto fuerte. Su timbre es oscuro y cálido.

La voz de contralto es la menos común de las femeninas, casi una rareza. Es difícil hoy en día establecer algún tipo de subdivisión entre las pertenecientes a este tipo vocal, prácticamente desaparecido hoy en día. En Alemania, país donde más se ha incidido en la clasificación de

la voz, se suele distinguir la *contralto cómica*, con capacidad para cantar ornamentos (conocida en otra época en Italia como *contralto buffa*) de la *contralto dramática*.

La contralto era el *altus* de la antigua polifonía. En la época en la que no se permitía cantar en la iglesia a las mujeres, el altus solía ser interpretado por voces de *castrato*, *contratenor* o incluso voces infantiles (así ocurre en la música de Bach). La de contralto es una voz muy característica que, si es pura, no puede ofrecer dudas. Su color oscuro, su terciopelo, su consistencia son inconfundibles. La última gran contralto fue, sin duda, la inglesa Kathleen Ferrier, prematuramente desaparecida en 1953. La norteamericana Marian Anderson ha sido la otra gran y auténtica contralto del siglo XX. La polaca Ewa Podles, de recio, contundente, un tanto opaco instrumento, es de las pocas contraltos de la actualidad.



Figura 62. La contralto británica Kathleen Ferrier