

# LOS ANTECEDENTES DE LA PEDAGOGÍA VOCAL CONTEMPORÁNEA: EL CASO DEL DR. RICARDO BOTEY

---

## Nicolás Alessandrini

CONICET // Facultad de Bellas Artes (UNLP)  
[n.alessandrini@conicet.gov.ar](mailto:n.alessandrini@conicet.gov.ar)

## Begoña Torres Gallardo

Universidad de Barcelona  
[btorres@ub.edu](mailto:btorres@ub.edu)

## Resumen

En los estudios históricos sobre Pedagogía Vocal suele situarse al año 1950 como inicio del período de la Pedagogía Vocal Contemporánea, pues ese fue el momento histórico en que diferentes profesionales (maestros de canto, médicos, ingenieros y psicólogos, entre otros) confluyeron en una única voluntad interdisciplinaria que tomó como eje la necesidad de dilucidar los mecanismos fisiológicos subyacentes a la producción vocal cantada. De esta forma, al interior de los aportes académicos actuales es aceptado que este año constituye un quiebre respecto de las modalidades tradicionales de enseñanza y aprendizaje del canto.

Sin embargo, pocos estudios se han ocupado de problematizar esta fecha y de trazar, en cambio, una trayectoria disciplinar que avance desde la Pedagogía Vocal Tradicional hasta la Contemporánea de modo progresivo. Como resultado de esta perspectiva, el período contemporáneo en Pedagogía Vocal aparece, usualmente, como un movimiento de emergencia repentina desvinculado de los desarrollos anteriores, y sólo posibilitado por el avance tecnológico que habilitó a los profesionales a explorar en detalle y a niveles microanalíticos el aparato fonador. En este artículo, analizamos la obra del Dr. Ricardo Botey planteando que sus desarrollos resultan vanguardistas en su contexto de producción, y que ellos constituyen antecedentes importantes de investigaciones contemporáneas posteriores, ampliamente difundidas.

## Palabras Clave

Epistemología de la Pedagogía Vocal - Ricardo Botey - Paradigmas Educativos - Canto

## THE ANTECEDENTS OF CONTEMPORARY VOCAL PEDAGOGY: THE CASE OF DR. RICARDO BOTEY

### Abstract

Within historical studies about Vocal Pedagogy, the year 1950 is often taken as the beginning of the Traditional Vocal Pedagogy period, because that was the historical moment in which different professional people (singing teachers, doctors, engineers and psychologists, among others) converged in a single interdisciplinary will that took as axis the need to clarify the physiological mechanisms underlying the singing vocal production. In this way, within current academic contributions, it is accepted that this year constitutes a break on traditional singing teaching and learning modalities.

Nevertheless, few studies have addressed to problematize this date, and to draw, instead, a disciplinary trajectory that advances from Traditional Vocal Pedagogy to Contemporary Vocal Pedagogy in a progressive way. As a result of this perspective, the contemporary period in Vocal Pedagogy appears, usually, as a movement of sudden emergence, unlinked from previous developments, and only allowed by technological advances that enabled professional people to explore in detail -and at microanalytical levels- the vocal apparatus. In this paper, we analyze the works of Dr. Ricardo Botey posing that his developments are cutting edge within their production context, and that they constitute important background of later contemporary research, widely spread.

### Key-Words

Vocal Pedagogy Epistemology - Ricardo Botey - Educational Paradigms - Singing

.....

### Introducción

Ricardo Botey Ducoing (1855-1927) fue el otorrinolaringólogo español de mayor prestigio internacional, siendo autor de gran número de monografías y artículos científicos. Se licenció en medicina por la Universidad de Barcelona en 1881, se doctoró en Madrid al año siguiente. Durante sus primeros años de ejercicio profesional se dedicó a la histología y la bacteriología. Su afición por el canto le llevó a interesarse por el mecanismo de la voz humana como él mismo escribió:

Por mis aficiones líricas estudié bastante a fondo el mecanismo de la voz en los diferentes registros. Amigo de diversos artistas y médico de teatros, empiezo a tratar las enfermedades laringeas. Esto junto a mis aficiones al canto y a la lectura de varias obras sobre la voz me llevaron a publicar en 1886 una obra titulada *Higiene, desarrollo y conservación de la voz*, que se agotó al año y medio de publicada (citado por Farré i Sostres, 1993).

Paulatinamente su actividad se fue centrando en las enfermedades de la garganta, nariz y oído, estableciéndose definitivamente como otorrinolaringólogo en 1890, fundando la revista *Archivos Internacionales de Laringología, Otología, Rinología y de las enfermedades de las primeras vías respiratorias y di-*

gestivas. Desde 1891 impartió clases de rinología y laringología en su clínica privada de Barcelona. Lucho para que esta especialidad fuese incorporada en todas las facultades de medicina españolas, lo que se consiguió en 1902 con la creación por Real Decreto de las correspondientes cátedras de otorrinolaringología. En 1905 ingresó en la Real Academia de Medicina de Barcelona, con el discurso: *Disquisiciones sobre higiene olfatoria y gustativa*. Durante los años 1906 y 1907 fue director de la Academia de Ciencias Médicas (Calbet i Camarasa y Corbella i Corbella, 1981; Farré i Sostres, 1993; Navarro Pérez, Ferrer Baixauli y Marco Algara, 2007).

### **El contexto pedagógico de la obra de Botey**

En el presente apartado exponemos las características del contexto de producción de la obra del Dr. Botey, vinculándolo con las corrientes pedagógicas hegemónicas del Siglo XIX y la primera mitad del Siglo XX.

En primer lugar, resultará útil recordar que entre los años 1795 y 1950, es posible reconocer un primer conglomerado de aportes pedagógicos sistematizados, que emergieron de la constitución del Conservatorio Nacional de París y la cristalización de los modelos didácticos que allí se idearon. Estos aportes, por ser los primeros de su tipo, y por poseer ciertas características particulares que desarrollaremos en los siguientes párrafos, fueron nombrados bajo el concepto de *Pedagogía Vocal Tradicional* (Alessandroni, 2013, 2014b; Stark, 1999; Ware, 1998).

Al contrario de lo que caracterizó al ámbito de ejercicio profesional de médicos y otros profesionales de la salud, el ámbito de ejercicio de la pedagogía vocal no contaba con una vasta trayectoria. Es a partir de la primera mitad del Siglo XVIII que se empiezan a editar los primeros tratados que, además de relatar las experiencias personales de cantantes profesionales, intentan proporcionar a los alumnos una guía de estudio para el desarrollo de las habilidades técnico-vocales. Durante el Siglo XIX, serán esos tratados los que lograrán mayor difusión al interior de las instituciones educativas europeas, signando de ese modo el currículum educativo de la época. Este cambio de dirección en la producción bibliográfica demandó, asimismo, la generación de nuevos conocimientos que pudieran ser aplicados de manera ubicua.

Sin embargo, esta aspiración debió enfrentar un serio problema. Los conocimientos biológicos disponibles en materia de fonación no constituían una base científica válida ni confiable para realizar generalizaciones o tras-

laciones al ámbito educativo: la voz como fenómeno sólo podía explorarse mediante estrategias de nivel macroestructural y métodos analíticos con un alto nivel de dependencia de los auto-informes proporcionados por los individuos examinados. El instrumento vocal se configuró, así, como un instrumento *invisible*, cuestión que promovió la enunciación de todo tipo de investiduras afectivas sobre la figura de los cantantes (en algunos casos, estos fueron caracterizados como genios o dioses con talento innato que dominaban el misterio de la voz; en otros casos, fueron denigrados y menospreciados, diferenciándolos así de lo que ocurría con otros instrumentos vanagloriados) (Mauléon, 2009).

De esta forma, al interior de las instituciones se fueron conformando estrategias y conjuntos de saberes procedimentales basados en la intuición, la experiencia performativa pasada de los maestros, la apreciación auditiva del sonido vocal, y algunos criterios no científicamente validados (aunque útiles en algunos casos). Como consecuencia de esta perspectiva, los maestros de canto también se valieron de un lenguaje no científico y subjetivo atravesado por la utilización de imágenes verbales como instrumentos útiles para comunicar sensaciones físicas y para describir características vocales que eran imposibles de nominar de manera unívoca a través de un lenguaje conceptual objetivo, dando lugar a la emergencia de recursos lingüísticos como las metáforas verbales, cuya significación pedagógica hemos indagado anteriormente (en relación a este punto, se sugiere al lector referirse a Alessandroni, 2014b).

En relación a la enseñanza específica del canto, es posible encontrar referencias que dan cuenta de las características centrales de este paradigma:

i. En el Modelo Conservatorio, el profesor es considerado un estándar a copiar por imitación. Los alumnos deben aprender a realizar las diferentes destrezas técnicas tal como las realiza su profesor -quien es considerado infalible- mediante las indicaciones e instrucciones que éste proporcione sin cuestionarlas, sino aceptándolas como un artículo de fe (Lavignac, 1950). La tradición en la enseñanza está asegurada por esta cadena interminable conformada por eslabones maestro-alumno.

ii. Se considera que el proceso por el cual el alumno logra copiar a su maestro es la observación directa. Así, en una clase típicamente tradicional de canto, un docente demuestra cómo se canta y espera que el alumno lo haga de igual modo, sin mediar explicación alguna (Mauléon, 2005).

iii. En esta educación imitativa y por turnos, el docente se ocupa de registrar si el alumno fue capaz o no de sortear el inconveniente. De no prosperar la destreza técnica del alumno, se da por sentado que el mismo no es poseedor de talento natural para la disciplina. De este modo, para ser un cantante, resulta ineluctable ser portador de un don divino.

iv. Lo que da la pauta al docente respecto del estado actual o avance de un alumno es el *sonido* que logra producir. Este tipo de postura, evidentemente objetivista, niega todo tipo de referencia a otras dimensiones del proceso vocal, tales como la corporal o psicológica.

v. Los docentes de canto son reconocidos por su trayectoria artística, sin importar su formación pedagógico-metodológica. Los requisitos para ser un buen maestro de Técnica Vocal son poseer un oído musical excelso, un gusto estético refinado, una personalidad ególatra, y una carrera exitosa como cantante profesional (Gainza, 2002).

vi. De esta manera, el establecimiento de las nociones pedagógicas se da mediante la recopilación y transmisión oral de un *saber hacer* entre el maestro de canto y el alumno (futuro maestro) de manera unívoca.

## La pedagogía vocal contemporánea en el siglo XX

Las posibilidades de exploración del instrumento vocal se modificaron hacia la mitad del Siglo XX. La existencia de nuevos instrumentos de medición y técnicas de recolección de datos acústicos facilitó, hacia 1950, la emergencia de un movimiento interdisciplinar de profesionales con ideales cientificistas, que deseaba explorar en detalle la anatomía y fisiología de la voz humana. De este modo se configuró el objetivo de este programa de investigación: conocer en detalle el funcionamiento fisiológico-orgánico del proceso fonatorio y analizar las condiciones evolutivas del instrumento vocal.

Algunos de los aportes de estas investigaciones contemporáneas se vincularon con las características acústicas del sonido vocal, y en particular del formante del cantante (Sundberg, 1977, 1987; Vennard, 1968), el análisis de las fascias como sustrato de la producción vocal (Busquet, 2000; Germain, 2003), las vinculaciones anatómicas y funcionales entre la resonancia y los movimientos del cuello y la postura general (Miller, 1986; Rosewall, 1961), las relaciones reflejas de la musculatura laríngea (Shewell, 2009; White, 1985), el surgimiento filogenético de los pliegues vocales (Rabine, 2002), y la construcción de programas de movimientos motores vinculada a la adquisi-

ción de maestría en el canto (Lessac, 1997; Miller, 1996), entre otros tópicos importantes que continúan siendo investigados hasta la actualidad (para una exposición actualizada de estos temas, se sugiere al lector ver Torres Gallardo y Gimeno Torres, 2008).

La acumulación de nuevos conocimientos permitió entender íntimamente al instrumento vocal (al punto de demostrar serias incompatibilidades con el conocimiento anterior) y reflexionar seriamente sobre la disciplina en sí misma. De este modo, se esperaba abolir una pedagogía vocal fundada en la tradición, el empirismo o la sola intuición del maestro. Lo que permitió a este grupo de científicos vocales oponerse con tanta vehemencia al modelo pedagógico anterior fue la existencia de evidencia objetiva precisa y medible respecto del funcionamiento de la voz.

Si bien no es el objetivo de este artículo realizar una exégesis del paradigma contemporáneo, sí mencionaremos que al interior de él, es posible encontrar dos posiciones pedagógicas: una anatomista y una funcional (Alesandroni, 2014a).

La perspectiva anatomista plantea que conocer la estructura anatómica de la voz cantada permite a los docentes de canto enseñar sensiblemente mejor. Quienes adoptan esta visión ven al canto como el resultado sonoro de una determinada macroestructura conformada por diferentes estructuras anatómicas (órganos, tejido conectivo, huesos, etc.). Otra consecuencia que se deriva de esta posición, es la creencia de que las modificaciones sobre alguna estructura anatómica son accesibles para el cantante, y pueden modificar el sonido resultante o resolver problemas específicos (a través de una alteración en la función específica de esa estructura). Por ejemplo, un sonido engolado puede ser resultado de una posición alta del lomo de la lengua, cercana al paladar blando. La solución al problema es descender la posición de la lengua (y así formar otra macroestructura) que permita un tipo de fonación más eutónica.

La posición funcional, en cambio, procede privilegiando la función de la fonación, y tomándola como unidad para la investigación. Los métodos de entrenamiento propioceptivo parecen funcionar en esta dirección, promoviendo mayores niveles de desarrollo de la percepción del propio cuerpo para lograr modificaciones en el nivel funcional (Blades-Zeller, 2002; Fort Vanmeerhaeghe et al., 2009; Heirich, 2011; Kind, 2011). Por ejemplo, una propiocepción más aguda de diferentes zonas del cuerpo podría habilitar

configuraciones posturales resultantes óptimas, entendiendo por óptima a una postura que nos es funcional para la vida que llevamos. En este sentido, las indagaciones empezaron a ser formuladas en términos de la contribución de varios factores a un efecto funcional particular. Retomando el ejemplo de la voz engolada, la resolución del problema procuraría no sólo la acción puntual sobre la lengua, sino también la detección de posibles vinculaciones funcionales que podrían producir ese ascenso indeseado de la lengua. Este análisis podría incluir, por ejemplo, las conexiones de la base de la lengua con el hueso hioides o con el tipo de inspiración que realiza el cantante (en tanto determina la posición final de la laringe antes de la fonación).

En los apartados siguientes presentamos algunos aspectos relevantes de la obra de Botey y los analizamos en relación a las categorías pedagógicas presentadas en los párrafos anteriores.

### **Higiene, desarrollo y conservación de la voz: una presentación**

El primer libro del Botey fue el mencionado *Higiene, desarrollo y conservación de la voz*, editado por primera vez en 1886, y por tercera y última en 1914. Se trata de un manual de tamaño aproximado de cuartilla con dibujos a una tinta que ilustran el texto. La primera edición consta de un total de 230 páginas. La obra se inicia con un apartado de “Introducción” en el que el autor explica lo que le ha movido a escribir su obra:

Las leyes generales de la biología rigen para el aparato vocal como para todos los demás aparatos, y el individuo que por cualquier motivo, ó de cualquier manera que sea las infringe, incurre forzosa y desgraciadamente en una pena terrible y á veces irreparable, puesto que ó desmejora ó pierde completamente su voz. Es incontestable que existen y han existido maestros de canto que sólo con las tradiciones y el arte han formado excelentes y hasta grandes artistas; empero es necesario considerar que las tradiciones, por preciosas que sean y por mucho cuidado con que se las guarde, son fugitivas y variables. [...]

Por estas razones hemos creído oportuno, á pesar de no haber calculado bien nuestras escasas fuerzas, exponer en breves páginas, de un modo claro, sencillo y con lenguaje lo menos científico posible, cuanto hemos creído verdaderamente práctico y de utilidad para conservar y desarrollar una voz. Deseamos inmodestamente que, inspirándose los maestros en nuestras buenas intenciones, procuren mejorar la enseñanza actual del canto, unificando y regularizando bajo bases más seguras y positivas el arte de cantar y de conservar la voz.

Tras este apartado introductorio, la obra se divide en ocho capítulos y un apéndice. En los tres primeros capítulos se estudian, respectivamente, conceptos de acústica, los “órganos de la voz”, y conceptos como el timbre, los registros o la extensión de la voz.

El capítulo cuarto está dedicado a la enseñanza del canto y se dirige a los maestros y estudiantes. Se divide en los siguientes subapartados: “Enseñanza del canto”; “Consideraciones sobre la manera de desarrollar una voz”; “Defectos de maestro y alumnos”; y “Edad de oro del canto (siglo XVIII)”. Como ya apuntaba en la introducción de la obra, Botey argumenta que el maestro de canto debe poseer de modo indiscutible unas dotes musicales y artísticas indispensables, pero que sería conveniente que además conociera la anatomía y fisiología de la voz. Escribe:

Sería un gran error y una gran injusticia creer que basta que el maestro diga al alumno: “haga V. como yo, porque lo que hago está bien”. Aun cuando un gran artista haya adquirido después de largos años de éxito en el teatro el derecho a enseñar, es necesario, no obstante, que pueda darse cuenta de lo que enseña, que se dé razón del por qué de cada estudio, que posea el arte de enseñar, la pedagogía del canto, pedagogía lo suficientemente ilustrada por la ciencia para que pueda explicar lógicamente sus procederes e inculcarlos victoriosamente a sus alumnos.

En el capítulo quinto el autor presenta una serie de ejercicios vocales y en el sexto analiza la importancia de la respiración para una buena producción vocal. Los capítulos séptimo y octavo están dedicados, respectivamente, a aspectos de higiene vocal, para prevenir alteraciones de la voz por causa interna del propio organismo, y por la relación de la voz con el mundo exterior. El libro termina con un apéndice que contiene una colección de cartas, con la firma autógrafa, de diferentes “*notabilidades líricas*” sobre la manera como conservan su voz.

En la tercera edición de la obra (fig. 1), de 279 páginas, Botey introdujo sólo pequeños cambios en los capítulos mencionados sin variar el contenido sustancial de los mismos. El cambio más importante fue la incorporación en esta edición de un apéndice sobre “Las enfermedades de la voz en los cantantes” que no eran tratadas en la obra inicial. El apartado denominado “Apéndice” en la edición inicial pasó a denominarse “Cartas de artistas líricos”.



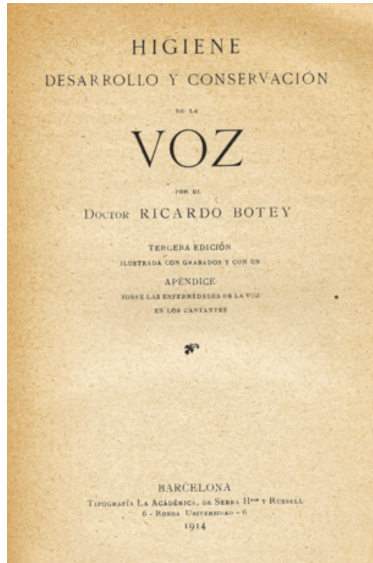


Figura 1. Portada de la tercera edición

## Significación histórica de la obra de Botey y vinculación con otros autores de su época

Las ideas expuestas por el Dr. Botey en su libro nos parecen vanguardistas, y algunos de ellos muy actuales ya que, como hemos visto, considera cuanto menos aconsejable el conocimiento anatomofisiológico del aparato vocal por parte de los maestros de canto para unificar criterios según una base científica. Algunos de los puntos más importantes de su obra radican en que:

i. Reconoce el valor que han tenido las tradiciones pedagógicas instituidas sin quitarles ningún mérito, situando el problema epistemológico de la Pedagogía Vocal en la “*anarquía pedagógica*” (Botey, 1914, p.10) existente en su época.

ii. Cree que esta anarquía pedagógica no permite un desarrollo vocal adecuado de la mayoría de los estudiantes, sino de unos pocos. Al respecto, señala que “(...) vemos cada día voces espléndidas, extensas, bien timbradas, voces que habían hecho concebir grandes esperanzas, no poder llegar nunca a debutar en ningún teatro; a pesar de cuantos esfuerzos hacen el profesor y el futuro debutante, aparecen las ronqueras al poco rato de cantar [...]” (Botey, 1914: 60).

iii. Anticipa que el conocimiento biológico es fundamental para una mejor comprensión del fenómeno vocal.

iv. Considera que el canto es una función del cuerpo humano, y a la vez una habilidad (y no un don) que puede ser desarrollada atendiendo a criterios y normas de uso que explora en detalle en sus escritos. Esta posición es coincidente con algunas investigaciones que se encuentran actualmente en desarrollo, y que consideran primordial atender a los aspectos fisiológicos, pero también a los psicológicos y cognitivos de la voz humana.

v. Entiende que el conocimiento biológico, además de ser fundamental para comprender al aparato fonador, es necesario como base conceptual para que quienes practican el canto puedan desarrollar su voz, y que por ello debe ser transmitido con un vocabulario comprensible no sólo para los profesionales de la anatomía y la fisiología, sino también para el público en general.

vi. Sugiere que las bases anatómicas podrían mejorar la enseñanza tradicional del canto aportando principios funcionales, pero es prudente al respecto, señalando que su libro *“no es más que un compendio de higiene de la voz y hasta una especie de contribución para formar un buen tratado de canto, tal como quizás se escriba algún día, cuando varios fisiólogos y maestros de canto [...] se propongan profundizar esta cuestión y dirigir el profesorado en globo hacia otra senda más firme y provechosa”* (Botey, 1914, p. 11).

vii. Rechaza el método de la imitación, típico de la Pedagogía Vocal Tradicional, como única modalidad pedagógica. Al contrario, destaca la necesidad de una pedagogía *“ilustrada por la ciencia”* que pueda explicar los procesos de los que se ocupa.

viii. Proporciona una base de ejercitaciones encaradas a partir del conocimiento científico.

ix. Por más de que considera las bases anatómico-fisiológicas como indispensables, no las eleva al rango de fundamento normativo ubicuo. Al contrario, considera que, ante todo, deben atenderse las particularidades individuales.

x. En línea con el punto anterior, también destaca los aspectos experienciales individuales de la práctica vocal. Es por ello que conduce, además de estudios anatómico-fisiológicos, indagaciones cualitativas

exploratorias. Un buen ejemplo de ello son las encuestas que realiza sobre los hábitos de cantantes de su época. En ellas indaga aspectos tales como (i) si los cantantes toman o no alcohol antes de sus funciones; (ii) si modifican la cantidad de horas de habla el mismo día que actúan en los teatros; (iii) si fuman, y con qué periodicidad; (iv) si adoptan una conducta de cuidados particular cuando se encuentran al aire libre, y (v) qué opinión les merece su propia voz (el lector puede referirse a Botey, 1914, p. 192 y posteriores para más ejemplos).

Este modo de entender la técnica vocal y su enseñanza, que no coincide con las escuelas de canto que imperaban en su momento, se relaciona con la profesión de Botey como médico otorrinolaringólogo. Sus ideas las encontramos reflejadas en las obras de otros médicos contemporáneos especialistas en la voz.

Un hito importante que marcó un antes y un después fue la creación del laringoscopio. A partir del uso de este aparato se pudieron visualizar por primera vez las cuerdas vocales durante las distintas emisiones sonoras. Fue precisamente un cantante, el barítono Manuel García, quien en septiembre de 1854 inventó el laringoscopio ya que según escribe le obsesionaba poder ver su propia laringe:

He pensado siempre que el hombre debe conocer bien bajo todos sus aspectos los asuntos de que se ocupa; por eso yo, pobre maestro de canto, sentía la necesidad de una educación científica en mi arte. [...]

Para estudiar bien la fisiología de la laringe del hombre yo estaba convencido de que ni las disecciones ni las vivisecciones resolverían nunca todos los problemas, y que el secreto de la formación de la voz quedaría oculto, en tanto no se pudiera observar directamente la glotis en función. Y la idea de verme mi propia laringe me obsesionaba desde entonces (citado por Ayuntamiento de Madrid, 1924).

Botey, como explica en el capítulo tercero de su libro, estudió mediante el laringoscopio a diversos cantantes y a sí mismo, y pone de manifiesto la importancia de esta herramienta:

Desde la invención del laringoscopio han podido seguirse en la misma laringe todas las modificaciones de la glotis en la emisión de los sonidos agudos y graves. Para estas observaciones nada más á propósito que el examen de la laringe de un cantante ó mejor aún la propia laringe de uno mismo, practicando lo que se llama la auto-laringoscopia. Hé ahí el resultado de nuestras numerosísimas observaciones hechas en nuestra propia persona.

Edouard Fournie, importante otorrinolaringólogo francés de la época, escribió en 1866 el libro *Physiologie de la voix et de la parole*, al que Botey hace referencia en su libro. También Fournié nos habla del laringoscopio y la autolaringoscopia; técnica que describe detalladamente y que ilustra con un dibujo explicativo (fig. 2). Al igual que Botey, este autor considera útil que los cantantes conozcan la anatomía y fisiología de la voz:

No tenemos la pretensión de querer que el alumno que se destine al canto, comience por estudiar la anatomía y la fisiología: esto puede ser útil, muy útil, pero no necesario. Lo que nosotros deseamos, junto a los artistas distinguidos que saben por ellos mismos las dificultades del canto, es que el profesor conozca el instrumento el cual tiene la misión de enseñar. [...]

No pensamos, de todos modos, que sea indispensable para el profesor de canto, conocer todos los detalles relativos a la anatomía y al mecanismo vocal, como nosotros los hemos expuesto. Lo que deba conocer, es la naturaleza especial del instrumento del que se sirve; es la constitución general de este instrumento y el mecanismo preciso de cada una de sus partes.

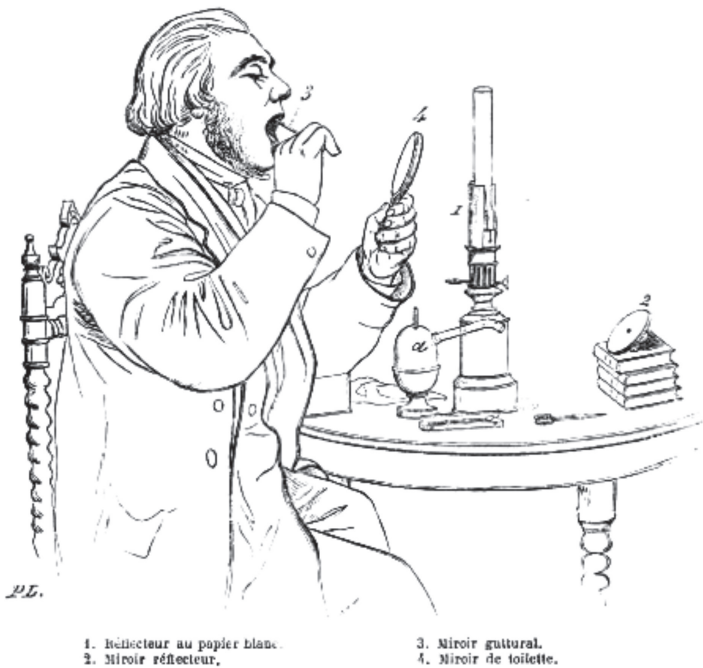


Figura 2. Autolaringoscopia según Fournié.

También el laringólogo André Castex, en su libro *Maladies de la Voix* de 1902, expone el porqué considera necesario que los cantantes tengan conocimientos sobre la anatomía de la laringe:

No le pedimos a los artistas que sean anatomistas consumados, pero sí que sepan al menos donde están las cuerdas vocales, para no caer en el error de uno entre ellos que, persuadido de que estaban “en alto”, detrás del velo del paladar, inclinaba hacia atrás su cabeza durante los gargarismos con la intención de alcanzarlas. Charlé con cantantes que pensaban que las cuerdas vocales estaban verticalmente dispuestas y aisladas como las de un arpa. Incluso me han hablado de un debutante que suponía que ellas estaban transversalmente situadas en la parte posterior de la boca y que la úvula estaba sobre ellas, como el martillo de un piano.

Moure y Bouyer en su libro *The abuse of the singing & speaking voice. Causes, effects, and treatment*, publicado en 1910, inciden de nuevo en la importancia de los conocimientos anatómicos y fisiológicos para la enseñanza del canto:

El descubrimiento del laringoscopio, el conocimiento completo de la anatomía del aparato de la fonación, los datos fisiológicos como su función, son adquisiciones relativamente recientes, que deberían brindarnos indicaciones valiosas en el método de entrenamiento de la voz. Desgraciadamente, como en el pasado, profesores y pupilos son a menudo desconocedores de la estructura y el mecanismo esencial del instrumento vocal.

## Conclusiones

El recorrido histórico de la obra del Dr. Botey que hemos planteado en este artículo muestra algunas cuestiones que nos resultan interesantes. En primer lugar, rescatamos sus ideas por constituir aportes novedosos en su contexto de producción, a saber, la Pedagogía Vocal Tradicional. En sus escritos se evidencia una alta conciencia del estado del arte relativo a la voz humana, y una preocupación permanente por vincular arte y ciencia en la Pedagogía Vocal, cuestión que no se constituyó en premisa pedagógica básica hasta la mitad del Siglo XX. Es en este sentido que defendemos que los trabajos de Botey resultan vanguardistas, y que su conocimiento podría arrojar nueva información valiosa, relativa a la enseñanza del canto. Por otra parte, la indagación realizada muestra, en un nivel metateórico, que existen perspectivas pedagógicas vinculadas con el conocimiento científico con anterioridad al establecimiento de la Pedagogía Vocal Contemporánea (y que seguramente han influido en la conformación de esta corriente científicista propia de la segunda mitad del

Siglo XX). A pesar del interés histórico que tendría ampliar la cantidad de investigaciones sobre historia de la Pedagogía Vocal en este sentido, pocos estudios se han ocupado de problematizar las periodizaciones académicamente aceptadas y de trazar, en cambio, una trayectoria disciplinar que avance desde la Pedagogía Vocal Tradicional hasta la Contemporánea de modo progresivo. Como resultado de esta perspectiva acrítica, el período contemporáneo en Pedagogía Vocal aparece, usualmente, como un movimiento de emergencia repentina desvinculado de los desarrollos anteriores, y sólo posibilitado por el avance tecnológico que habilitó a los profesionales a explorar en detalle y a niveles microanalíticos el aparato fonador. Entendemos, entonces, que se vuelve necesario problematizar la historia de la Pedagogía Vocal, atendiendo en detalle a los aportes de personalidades del canto tales como el Dr. Botey, en orden a profundizar en los conocimientos pedagógicos disponibles en la actualidad y a proponer una cartografía de la Pedagogía Vocal crítica y dinámica.

## Agradecimientos

Queremos agradecer al Dr. Lluís Guerrero i Sala, Presidente de la Societat Catalana d'Història de la Medicina, el habernos proporcionado un ejemplar impreso de la tercera edición del libro del Dr. Botey, edición que no se encuentra disponible en formato electrónico.

## Referencias bibliográficas

Alessandroni, N. (2013). Pedagogía Vocal Comparada: qué sabemos y qué no. *Arte e Investigación*, (9).

Alessandroni, N. (2014a). Estructura y función en Pedagogía Vocal Contemporánea. Tensiones y debates actuales para la conformación del campo. *Revista de Investigaciones en Técnica Vocal*, (2), 23–33. Recuperado desde <http://www.gitv.com.ar/revista>

Alessandroni, N. (2014b). *Las expresiones metafóricas en Pedagogía Vocal. Entre la didáctica y la significación cognitiva*. La Plata, Argentina: GITEV - Editorial del Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal.

Ayuntamiento de Madrid (1924). *Homenaje del Ayuntamiento de Madrid a Manuel García, inventor del laringoscopio; nació en Madrid el 17 de marzo de 1805*. Madrid: Imprenta Municipal.

Blades-Zeller, E. (2002). *Singing With Your Whole Self: The Feldenkrais Method and Voice*. Maryland: Scarecrow Press.

Botey, R. (1886). *Higiene, desarrollo y conservación de la voz* (1ª ed.). Barcelona: Tipografía La Academia.

Botey, R. (1914). *Higiene, desarrollo y conservación de la voz* (3ª ed.). Barcelona: Tipografía La Académica, de Serra H<sup>nos</sup> y Russell.

Busquet, L. (2000). *Les chaînes musculaires. Tome I. Tronc et colonne cervicale*. Paris: Editions Frison-Roche.

Calbet i Camarasa, J.M. y Corbella i Corbella, J. (1981). *Diccionari biogràfic de metges catalans*. Primer volum: A-E. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana y Seminari Pere Mata Universitat de Barcelona.

Castex, A. (1902). *Maladies de la voix*. Paris: C. Naud, Éditeur.

Farré i Sostres, J. (1993). L'obra científica del Dr. Botey anticipadora de la laringologia a Espanya. *Gimbernat*, 19, 97-103.

Fort Vanmeerhaeghe, A., de Antolín Ruiz, Pedro, Costa Tutusaus, L., Massó I Ortigosa, Nuria, Rueda Peláez, L., y Lloret I Riera, Mario. (2009). Efectos de un entrenamiento propioceptivo (TRAL) de tres meses sobre el control postural en jóvenes deportistas. *Apunts. Educación Física y Deportes*, (95), 49-56.

Fournié, E. (1866). *Physiologie de la voix et de la parole*. Paris: Adrien Delahaye, libraire-éditeur.

Gainza, V. d. (2002). *Pedagogía musical: dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires: Lumen.

Germain, P. (2003). *La armonía del gesto*. Barcelona: La Liebre de Marzo.

Torres Gallardo, B. y Gimeno Pérez, F. (2008). *Anatomía de la voz*. Barcelona: Editorial Paidotribo.

Heirich, J. R. (2011). *Voice and the Alexander Technique. Active explorations for speaking and singing*. Berkeley: Autumn Press.

Kind, E. (2011). *An Alexander Technique Approach to Singing (Singers') Technique*. USA: A.C.A.T//Am.S.A.T.

Lessac, A. (1997). *The Use and Training of the Human Voice* (3rd Edition): McGraw-Hill Higher Education.

Mauléon, C. (2009). ¿Es la voz un instrumento musical? La Plata: Documento de la cátedra Técnica Vocal 1 - Facultad de Bellas Artes (UNLP).

Miller, R. (1986). *The Structure of Singing. System and Art in Vocal Technique*. New York: Schirmer Books.

Miller, R. (1996). *On the Art of Singing*. New York: Oxford University Press.

Moure, E.J. y Bouyer, A. (1910). *The abuse of the singing and speaking voice, causes, effects and treatment*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd.

Navarro Pérez, J., Ferrer Baixauli, F. y Marco Algara, J. (2007). La otorrinolaringología en España y Latinoamérica. En C. Suárez, L.M. Gil-Carcedo, J. Marco, J.E. Medina, P. Ortega, P. y J. Trinidad (eds.), *Tratado de otorrinolaringología y cirugía de cabeza y cuello. Tomo I*. (2a ed., p. 1-11). Madrid: Editorial Médica Panamericana.

Rabine, E. (2002). *Educación funcional de la voz. Método Rabine*. Buenos Aires: Centro de Trabajo Vocal.

Rosewall, R. (1961). *Handbook of Singing*. Evanston, Illinois: Summy-Birchard Publishing Co.

Shewell, C. (2009). *Voice Work. Art and Science in Changing Voices*. United Kingdom: Wiley-Blackwell.

Stark, J. A. (1999). *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. TorontoBuffalo: University of Toronto Press.

Sundberg, J. (1977). The Acoustics of the Singing Voice. *Scientific American*, 236(3), 82-4, 86, 88-91.

Sundberg, J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. Illinois: Northern Illinois University Press.

Vennard, W. (1968). *Singing: The Mechanism and the Technic*. New York: Carl Fischer.

Ware, C. (1998). *Basics of Vocal Pedagogy: The Foundations and Process of Singing*. New York: McGraw-Hill.

White, B. D. (1985). *Singing Techniques and Vocal Pedagogy. Volume I*. University of Surrey.

## Bio autores

### Nicolás Alessandroni Bentancor

Profesor y Licenciado en Música con Orientación en Dirección Coral por la Facultad de Bellas Artes de la UNLP (Argentina), maestrando en Psicología Cognitiva y Aprendizaje (FLACSO) y doctorando en Filosofía (FaHCE-UNLP). En la Facultad de Bellas Artes de la UNLP se desempeña además como Director del Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal (GITeV), como docente de las cátedras Técnica Vocal 1 y Metodología de la Investigación, y como integrante del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical. Investigador del Programa de Incentivos UNLP, sus intereses de investigación se vinculan las áreas de la Filosofía de la Mente (específicamente a temas vinculados con las metafísicas contemporáneas de lo mental), y la Psicología Cognitiva, en especial a temas relacionados con el Pensamiento Metafórico y el desarrollo de habilidades. Desarrolla tareas de Extensión Universitaria en el marco de tres proyectos acreditados por la UNLP en tanto Director y Co-Director; y de Investigación, siendo Director por el Fondo Nacional de las Artes e Investigador del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (FBA-UNLP).

### Begoña Torres Gallardo

Profesora titular de Anatomía y Embriología Humana en la Facultad de Medicina de la Universitat de Barcelona. Doctora en Biología. Máster en Logopedia. Cantante. Licenciada en Humanidades. Máster Multimedia Educativo. Postgrado en Microscopía y Microanálisis. Postgrado en Audiología y Audioprótesis.

Académica correspondiente de la Real Academia de Medicina de Catalunya. Miembro Numerario de la Academia de Ciencias Médicas y de la Salud de Catalunya y las Balears. Tesorera de la Societat Catalana d'Història de la Medicina. Miembro de la Sociedad Española de Educación Médica, de la Societat Catalana de Biologia, de la Sociedad Anatómica Española y de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y la Tecnología.