

Ignacio Calle Albert

La música en el teatro de Shakespeare

Un estudio holístico del concepto en sus
principales obras dramáticas

Cuadernos de Bellas Artes / 45

Colección Música



Cuadernos de Bellas Artes – Comité Científico

Presidencia

Dolores Schoch, artista visual

Secretaría

José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Sevilla (España)

María Arjonilla Álvarez

Universidad de Sevilla (España)

Natalia Juan García

Universidad de Zaragoza
(España)

Antonio Bautista Durán

Universidad de Sevilla (España)

David Martín López

Universidad de Granada, UGR -
Universidade Nova de Lisboa,
UNL (Portugal)

Atilio Doreste

Universidad de La Laguna
(España)

Maria Portmann

Universidad de Friburgo (Suiza)

Sebastián García Garrido

Universidad de Málaga (España)

Aida María de Vicente

Carmen González Román

Universidad de Málaga (España)

Domínguez

Universidad de Málaga (España)

Ricard Huerta

Universidad de Valencia
(España)

Ignacio Calle Albert

Prólogo de Francisco Carlos Bueno Camejo

La música en el teatro de Shakespeare

Un estudio holístico del concepto en sus
principales obras dramáticas

Cuadernos de Bellas Artes / 45

Colección Música



45- *La música en el teatro de Shakespeare. Un estudio holístico del concepto en sus principales obras dramáticas*

Ignacio Calle Albert | igcal@alumni.uv.es

Precio social: 11,60 € | Precio en librería: 15,10 €

Editores de la colección: José Luis Crespo Fajardo, Francisco

Carlos Bueno Camejo y Samuel Toledano

Director de la colección: José Salvador Blasco Magraner

Diseño: Samuel Toledano

Ilustración de portada: *Familia haciendo música*. Jan Miense Molenaer (1630).

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.

c/ La Hornera, 41. 38296 La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal
- La Laguna (Tenerife), 2015 – Creative Commons

www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/sede.html

www.cuadernosartesanos.org/CBA.html

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA:

www.cuadernosartesanos.org/protocolo_CBA.html

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

* La responsabilidad de cada texto e imagen es de su autor o autora.

ISBN-13: 978-84-16458-12-7

D. L.: TF-810-2015



A mi mujer Ana y a mis hijos Lucía y Nacho

Resumen

Dentro de la ingente cantidad de investigaciones realizadas sobre la vida y obra de William Shakespeare, el Dr. Ignacio Calle Albert, propone una nueva vía de análisis centrada en el contenido estrictamente musical de once de las obras más famosas en escena del autor inglés. Tomando todos los conocimientos musicales a su alcance, el dramaturgo ambientó sus obras con una constante “banda sonora” de danzas, canciones, toques de instrumentos, ruidos y sonidos naturales que completaron las tramas de sus geniales composiciones teatrales. Estas alusiones, comentarios, acotaciones, frases y vocablos, han sido estudiadas en este libro, siendo comentadas y aportando hipótesis y elucubraciones muy interesantes acerca de su aparición en el contexto dramático shakesperiano, poniendo de manifiesto en primer lugar la necesidad de la música en el teatro de la época y después, la gran suma de información relativa a ella que se ha recabado y analizado.

Palabras clave

Teatro, drama, música, costumbres, historia

Abstract

Within the vast amount of research done on the life and works of William Shakespeare, Dr. Ignacio Calle Albert, proposes a new pathway analysis focused on the strictly musical content of eleven of the most famous works in english author scene. Taking all musical knowledge at your fingertips, the playwright set his works with a constant "soundtrack" of dances, songs, touches of instruments, natural sounds and noises frames completed his brilliant theatrical compositions. These allusions, comments, annotations, phrases and words, have been studied in this book, being discussed and providing hypotheses and interesting speculations about his appearance in the Shakespearean dramatic context, showing first, the need of music in the theater of this time and then, the amount of information on it has been collected and analyzed.

Keywords

Theater, drama, music, custom, history

FORMA DE CITAR ESTE ARTÍCULO

Ignacio Calle Albert (2015): *La música en el teatro de Shakespeare. Un estudio holístico del concepto en sus principales obras dramáticas* Cuadernos de Bellas Artes 45. La Laguna (Tenerife): Latina.



Índice

Nota para el lector [13]

Prólogo, por Francisco Carlos Bueno Camejo [17]

**CONTEXTO HISTÓRICO-MUSICAL DE LA VIDA Y OBRAS DE
SHAKESPEARE [19]**

**1. Breve historia sobre la vida y obra de William
Shakespeare [21]**

1.1. Vida [21]

1.2. Obra. Delimitación de las obras analizadas y situación
temporal y temática de las mismas [23]

2. La Edad de Oro en el teatro europeo [29]

2.1. La escena inglesa en tiempos de Shakespeare [30]

3. La situación musical a finales del Renacimiento y principios del Barroco. Formas musicales y características del momento [33]

3.1. Madrigales y baladas. Las formas musicales de las obras de Shakespeare [36]

3.2. Bailes y danzas en el teatro shakesperiano [38]

3.3. Incursión terapéutico-musical en el teatro de Shakespeare [41]

4. La música en la escena inglesa del periodo *isabelino* [49]

4.1. Las canciones [49]

4.2. La música instrumental y su ubicación en el teatro [53]

ANÁLISIS MUSICAL DE LAS OBRAS DRAMÁTICAS MÁS REPRESENTATIVAS DEL TEATRO SHAKESPERIANO [55]

5. *Trabajos de amor perdidos* [57]

5.1. Personajes [57]

5.2. Sinopsis [58]

5.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra [60]

5.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *Trabajo de amor perdidos* [81]

6. *Los dos hidalgos de Verona* [85]

6.1. Personajes [85]

6.2. Sinopsis [86]

6.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra [88]

6.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *Los dos hidalgos de Verona* [99]

7. *La comedia de las equivocaciones* [101]

7.1. Personajes [101]

7.2. Sinopsis [102]

7.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra [104]

7.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *La comedia de las equivocaciones* [109]

8. *La tragedia de Romeo y Julieta* [111]

8.1. Personajes [111]

8.2. Sinopsis [112]

8.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra [114]

8.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *Romeo y Julieta* [135]

9. *Sueño de una noche de verano* [137]

9.1. Personajes [137]

9.2. Sinopsis [138]

9.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra [140]

9.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *Sueño de una noche de verano* [162]

10. *El mercader de Venecia* [165]

10.1. Personajes [165]

10.2. Sinopsis [166]

10.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra [169]

10.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *El mercader de Venecia* [182]

11. *Mucho ruido y pocas nueces* [185]

11.1. Personajes [185]

11.2. Sinopsis [186]

11.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra [188]

11.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *Mucho ruido y pocas nueces* [212]

12. *Hamlet, príncipe de Dinamarca* [215]

12.1. Personajes [215]

12.1. Sinopsis [216]

12.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra [219]

12.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *Hamlet, príncipe de Dinamarca* [243]

13. *Otelo, el moro de Venecia* [247]

13.1. Personajes [247]

13.2. Sinopsis [248]

13.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra [250]

13.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *Otelo, el moro de Venecia* [264]

14. *La tragedia de Macbeth* [267]

14.1. Personajes [267]

14.2. Sinopsis [268]

14.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra [270]

14.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *La tragedia de Macbeth* [281]

15. *Las alegres casadas de Windsor* [283]

15.1. Personajes [283]

15.2. Sinopsis [284]

15.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra [286]

15.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *Las alegres casadas de Windsor* [297]

Bibliografía [299]



Nota para el lector

ANTES DE COMENZAR CON LA LECTURA de este libro, es preciso tener en cuenta una serie de recomendaciones que harán más fácil su correcto entendimiento.

En primer lugar es necesario aclarar que se han estudiado las obras dramáticas de William Shakespeare más emblemáticas dentro del panorama teatral desde su primera representación hasta la actualidad. Tales obras son: *Trabajos de amor perdidos*; *Los dos hidalgos de Verona*; *La comedia de las equivocaciones*; *La tragedia de Romeo y Julieta*; *Sueño de una noche de verano*; *El mercader de Venecia*; *Mucho ruido y pocas nueces*; *Hamlet, príncipe de Dinamarca*; *Otelo, el moro de Venecia*; *La tragedia de Macbeth* y *Las Alegres casadas de Windsor*. Dentro de las mismas, de forma más detallada, se ha analizado toda aquella alusión, comentario, acotación, vocablo, mención, frase o párrafo referente a la música: cancioneros de la época, instrumentos, danzas, formas musicales, costumbres y festividades relacionadas, aspectos estéticos, historia, en fin, todo el mundo sonoro circundante al acervo cultural musical del dramaturgo y el período en el que vivió. En todos los comentarios al respecto, se ha pretendido cercar con toda

la información disponible, cada aparición musical relacionando el contexto en el que han sido escritas, la temporalización de la trama (momento en el que se ambienta), la forma de escribir del autor y sus conocimientos sobre la temática llevada a estudio.

Este libro está escrito para todo el público, sea neófito en música o experimentado, como todo aquel que le interese la tan archiconocida obra del mejor escritor dramático de todos los tiempos como fue William Shakespeare. De tal forma, antes de entrar en el análisis musical puramente dicho, se da cita una enumeración precisa de los personajes y sus roles para no perder nunca la referencia de su aparición en las escenas y una exhaustiva pero concreta sinopsis, que relata toda las tramas de forma muy concisa para no tener que saber más de lo que necesitamos sobre las obras en cuestión.

El marco teórico de las primeras páginas nos proporciona una visión contextualizada de la biografía del dramaturgo, la situación del teatro en Inglaterra desde la segunda mitad del siglo XVI hasta la muerte de Shakespeare en 1616; el cambio de época musical entre el Renacimiento y Barroco así como sus características más significativas, y la inserción e importancia musical en la escena del momento.

Por lo que se refiere al cuerpo del libro, cada obra de las mencionadas ha sido desgranada y leída en repetidas ocasiones extrayendo solo los apuntes musicales. Su aparición, como podemos suponer, no es constante en todos los Actos, por lo que los saltos entre las escenas son habituales, supeditados al comentario musical recurrente.

En cuanto a las imágenes, siempre ilustran el texto, ya sea en las sinopsis como en el análisis musical. La gran mayoría de los cuadros que aparecen son representaciones de pintores, ilustradores y grabadores de siglos posteriores a Shakespeare, y nos ofrecen una aportación visual del momento determinado del que se está hablando. Las partituras son posibles conjeturas y facsímiles de cómo podían ser las canciones utilizadas por nuestro dramaturgo.

Las citas textuales han sido extraídas y reproducidas tal cual, después del estudio de diferentes fuentes, de las *Obras Completas de Wi-*

William Shakespeare de Luis Astrana Marín publicada en 1951, por tratarse de una obra exquisita en cuanto a la traducción e interpretación de los textos shakesperianos.

Para finalizar es necesario señalar que las interpretaciones e hipótesis sobre la intencionalidad de Shakespeare en cada comentario musical, son precisamente eso, conjeturas de las que se sacan conclusiones teniendo en cuenta la contextualización social, política, territorial y sobre todo cultural de la época en la que vivió el dramaturgo inglés.

Atentamente, el autor



Prólogo

NO CABE DUDA DE QUE EL DRAMATURGO William Shakespeare fue un gran amante de la música. Al igual que Lutero, -fraile agustino en sus orígenes, que cantaba como tenor-, el dramaturgo de Stratford-upon-Avon estaba convencido de la validez de la teoría del *ethos* helénica. Así, por ejemplo, en *El mercader de Venecia* escribió que “No hay cosa tan estúpida, tan dura, tan llena de cólera, que la música en un instante, no le haga cambiar su naturaleza”.

En los dramas de Shakespeare se encuentran un centenar de canciones, algunas con texto propio del dramaturgo. Incluyó canciones populares de la época, como *The Willow Song* (Canción del Sauce), que canta la desdichada Desdémona, previa a su asesinato por Otelo, o *How should I your true love know*, canto que entona una desazonada Ofelia ante sus heridos sentimientos. De entre los compositores de ópera que han puesto música a este texto, acaso sean Gioacchino Rossini y Giuseppe Verdi los más emotivos.

Tal proliferación de elementos musicales en las obras de teatro *shakespearianas* está relacionada con la floración, durante el reinado

de Isabel I de Inglaterra, de una extraordinaria generación de músicos, quienes se dedicaron, entre otros géneros, al madrigal y la canción con acompañamiento de laúd. La nómina de compositores es abundante: el católico William Byrd –quien visitó España para estudiar con Antonio de Cabezón, segundo organista de Felipe II-, Orlando Gibbons, Thomas Morley, John Wilbye, Thomas Weelkes, John Dowland, John Bull, y muchos otros de menor rango.

Los actores que cantaban las canciones compuestas para las obras de teatro de Shakespeare eran jóvenes adolescentes masculinos pertenecientes a la compañía teatral, -lo más apropiado hoy en día sería interpretarlas con contratenores-, pues existía la prohibición de que las mujeres saliesen al proscenio en tiempos de Isabel I. Una prohibición que perduró hasta el reinado de Jacobo II Estuardo.

La música en su conjunto manifestó en las obras de teatro *shakespeareanas* diversos cometidos: ora para dibujar caracterialmente al personaje ora para subrayar una situación dramática ora para crear un ambiente propicio, una atmósfera anímica en el decurso de la trama.

El presente libro del Doctor Ignacio Calle Albert, *La música en el teatro de Shakespeare*, se aborda, como bien reza su subtítulo, desde una visión holística, es decir, integral. Por ello, no sólo se plantea desde una perspectiva musical –danzas, formas musicales, cancioneros de la época, los instrumentos musicales-, sino también desde un punto de vista histórico y estético: los parlamentos sobre el poder de la música y todo el universo sonoro circundante que le tocó vivir al compositor. Este manual, dirigido al neófito, supone también un auxiliar para aquellos musicólogos experimentados en los recientes estudios de la música urbana de tiempos pretéritos, amén de los estudiosos dedicados a los aspectos externos del teatro renacentista.

Un trabajo, en fin, que constituye un verdadero *Tesoro de Venecia*.

Francisco Carlos Bueno Camejo
Universitat de València
Editor de Cuadernos de Bellas Artes



Contexto histórico-musical de la vida y obras de Shakespeare



Breve historia sobre la vida y obra de William Shakespeare

1.1. Vida

WILLIAM SHAKESPEARE (Stratford-upon-Avon, Reino Unido, 1564 - id., 1616) fue un dramaturgo y poeta inglés. Solamente por sus versos ya hubiera pasado a la historia de la literatura, pero su genio teatral, y especialmente el impresionante retrato de la condición humana en sus grandes tragedias, es considerado como el mejor dramaturgo de todos los tiempos.



Casa natal de William Shakespeare en Stratford-upon-Avon

Fue el tercero de los ocho hijos de John Shakespeare, un acaudalado comerciante y político local, y Mary Arden, cuya familia había sufrido persecuciones religiosas derivadas de su confesión católica, contraria al reciente anglicismo impuesto por Enrique VIII. Lo cierto es que poco o nada se sabe de la niñez y adolescencia de William Shakespeare. Parece ser que estudió en la Grammar School de su localidad natal, aunque se desconoce cuántos años y en qué circunstancias. Según un coetáneo suyo, William Shakespeare aprendió “poco latín y menos griego”, y probablemente abandonó la escuela a temprana edad debido a las dificultades económicas y políticas por las que atravesaba su padre.¹

Sin embargo, a pesar de su corta educación académica, siempre se ha considerado a Shakespeare una persona culta, aunque no en exceso, posibilitando conjeturas según las cuales habría sido tan sólo “el nombre” de alguien deseoso de permanecer en el anonimato literario, un noble o tal vez un alto cargo estatal, que lejos de saberse una afición considerada de las clases medio-bajas, propuso a Shakespeare un trato para dar a conocer sus obras en la escena londinense, y firmar bajo los textos, siendo reconocido como el genio que se le ha supuesto siempre. A ello ha contribuido también el hecho de que no se disponga en absoluto de escritos o cartas personales del autor, quien parece que sólo escribió, aparte de su producción poética, obras para la escena.

La andadura de Shakespeare como dramaturgo empezó tras su traslado a Londres, donde rápidamente adquirió fama y popularidad en su trabajo para la compañía *Chamberlein's Men*, más tarde conocida como *King's Men*, propietaria de dos teatros, El Globo y el Blackfriars.

También representó con éxito en la corte. Sus inicios fueron, sin embargo, humildes, y según algunas fuentes trabajó en varios oficios, pero por lo que vierten dichas fuentes, oficios siempre relacionados con el teatro, puesto que antes de consagrarse como autor se le conocía ya como actor.

¹ OLIVA, SALVADOR (2001): *Introducción a Shakespeare*. Barcelona, Ed. Península; p. 33

Su estancia en la capital británica se fecha, aproximadamente, entre 1590 y 1613, año este último en que dejó de escribir y se retiró a su localidad natal, donde adquirió una casa conocida como New Place, mientras invertía en bienes inmuebles de Londres la fortuna que había conseguido amasar.²

1.2. Obra. Delimitación de las obras analizadas y situación temporal y temática de las mismas

En 1593 se publica su primer escrito, un poema llamado *Venus y Adonis*, con muy buena acogida en los ambientes literarios londinenses. De su producción poética posterior cabe destacar *La violación de Lucrecia* (1594) y los *Sonetos* (1609), de temática amorosa y que por sí solos lo situarían entre los grandes de la poesía anglosajona. Muchos intentaron encontrar en estos poemas claves de la vida interior de Shakespeare, pruebas de una presunta homosexualidad, afirmando que el joven galán de los sonetos no era otro que el conde de Southampton, mecenas del debutante autor, a quien le habría dedicado sus dos primeras obras poéticas. No se sabe con certeza quién era el objeto de la adoración secreta del poeta. Sus únicas referencias personales comprensibles y claras son menudencias: que sufría de insomnio, que le gustaba la música, que reprochaba las mejillas pintadas y el uso de las pelucas.³

Sin embargo, fue su actividad como dramaturgo lo que dio fama a Shakespeare. Se pueden distinguir cuatro etapas dentro de su producción dramática en el contexto del renacimiento teatral europeo:

² PETER ACKROYD (2005) *Shakespeare: The Biography*. Londres. Ed. Doubleday, vv. pp.

³GILLIES, JOHN (1994). *Shakespeare and the Geography of Difference*. Cambridge, England: Cambridge University Press. p. 76

ETAPA	TEMÁTICA	OBRAS ⁴
Hasta 1598	Piezas juveniles. Comedia de enredo, tragedia clásica, drama histórico	<i>La comedia de las equivocaciones, Trabajo de amor perdidos, El mercader de Venecia, Romeo y Julieta o El sueño de una noche de verano, Los dos hidalgos de Verona</i>
Desde 1598 a 1604	Virtuosismo escénico. Tragedias. Búsqueda de los sentimientos más profundos en el ser humano	<i>Las alegres comadres de Windsor, Hamlet, príncipe de Dinamarca y Otelu, el moro de Venecia</i>
Desde 1604 a 1608	Periodo de las grandes tragedias	<i>La tragedia de Macbeth</i>
Desde 1608 a 1611	Periodo de sabiduría y aceptación de la muerte	<i>La tempestad</i>

La división en etapas no deja de ser en realidad una convención didáctica por la imposibilidad de datar cronológicamente muchas de sus obras y por la misma heterogeneidad que se advierte dentro de esas supuestas fases en la evolución de su dramaturgia. Sin embargo, teniendo en cuenta el año de publicación de las obras, y en el momento en el que, presumiblemente fueron escritas, podemos establecer la edad de Shakespeare y el estado madurativo como dramaturgo que experimentó:

⁴ Existen hasta un total de 38 obras dramáticas, pero solo se mencionan las obras analizadas en este libro.

OBRA	AÑO	EDAD CON LA QUE ESCRIBIÓ LA OBRA ⁵
Nacimiento de Shakespeare	1564	--
<i>La comedia de las equivocaciones</i>	1592	28
<i>Trabajos de amor perdidos</i>	1592	28
<i>El sueño de una noche de verano</i>	1594	30
<i>Los dos hidalgos de Verona</i>	1594	30
<i>La tragedia de Romeo y Julieta</i>	1596	32
<i>El mercader de Venecia</i>	1597	33
<i>Mucho ruido y pocas nueces</i>	1600	36
<i>Hamlet, príncipe de Dinamarca</i>	1600	36
<i>Las alegres casadas de Windsor</i>	1601	37
<i>Otelo el moro de Venecia</i>	1604	40

⁵ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas por LUIS ASTRANA MARÍN. Madrid, Ed. Aguilar S.A, p. 120

<i>La tragedia de Macbeth</i>	1606	42
<i>La tempestad</i>	1612	48
Muerte de Shakespeare	1616	52

Como hemos comentado anteriormente, hacia 1594, había trabado amistad con el joven conde de Southampton, Henry Wriothesley, con el que se cree que Shakespeare pudo haber pasado parte del período 1592-94 en el norte de Italia (quizá junto al conde), por lo que al reanudarse la actividad en los teatros, posterior a la peste que asoló el mundo teatral londinense, nuestro autor presentó una serie de dramas de ambiente italiano en los que muestra una significativa familiaridad con ciertos detalles de la topografía local: *Romeo y Julieta*, *Los dos hidalgos de Verona* o *El mercader de Venecia*, aunque es posible que el dramaturgo recibiera tal información de algunos italianos residentes en Londres, pues según parece conoció a Giovanni Florio⁶, un filólogo italiano residente en casa del conde de Southampton, autor de manuales de conversación italiana y de un diccionario italiano-inglés. Éste resultó para Shakespeare un generoso mecenas, y, muy posiblemente, su munificencia permitió al poeta adquirir una participación en la compañía.

Su obra completa recoge en total catorce comedias, diez tragedias y diez dramas históricos; es un exquisito compendio de los sentimientos, el dolor y las ambiciones del alma humana. Tras unas primeras tentativas, en las que se transparenta la influencia de Marlowe, entre 1594 y 1600 aparecieron la mayoría de sus “comedias alegres” y algunos de sus dramas basados en la historia de Inglaterra. Destaca sobre todo la fantasía y el sentido poético de las comedias de este período, como en *Sueño de una noche de verano*; el prodigioso dominio del autor en la versificación le permitía distin-

⁶TASSINARI, LAMBERTO (2009): *The Man who was Shakespeare*, Giano Books.

guir a los personajes por el modo de hablar, amén de dotar a su lenguaje de una naturalidad casi coloquial.

A partir del 1600, como observamos en la tabla, Shakespeare publica las grandes tragedias y las llamadas “comedias oscuras”. Los grandes temas son tratados en las obras de este período con los acentos más ambiciosos, y sin embargo lo trágico surge siempre del detalle realista o del penetrante tratamiento psicológico del personaje, que induce al espectador a identificarse con él: así, *Hamlet* refleja la incapacidad de actuar ante el dilema moral entre venganza y perdón; *Otelo*, la crueldad gratuita de los celos; y *Macbeth*, la cruel tentación del poder.

En sus últimas obras, a partir de 1608, cambia de registro y entra en el género de la tragicomedia, a menudo con un final feliz en el que se entrevé la posibilidad de la reconciliación. Tal vez a causa de una crisis o de una enfermedad de las cuales pudiera haber salido con el alma renovada posiblemente por la fe religiosa, escribió en 1612 su última obra dramática, *La tempestad*, que puede considerarse cristiana⁷. A fines del siglo XVII el sacerdote Richard Davies declaró que Shakespeare había muerto “papista”, o sea en el seno del catolicismo romano. Hacia 1610 cabe situar el retorno su pueblo natal, donde Shakespeare pasó tranquilamente los últimos años de su vida.

En términos generales, lo sublime de las obras de Shakespeare es el retrato de unos personajes a los que se llega a definir con precisión matemática, de forma que esa misma ambigüedad colma su carácter de una extraordinaria riqueza de matices. Por medio de la fuerza del lenguaje, los tipos shakesperianos manifiestan las profundidades de su espíritu y se declaran individuos libres, capaces de elegir su propio destino. En este sentido, su obra es tan moderna y está tan abierta a distintas interpretaciones como *El Quijote* de Cervantes.

Pero la posteridad se ha ocupado de Shakespeare más que de cualquier otro autor, y no sólo en el sentido positivo. Muchos han que-

⁷MUTSCHMANN, H. Y WENTERSDORF, K. (1952) *Shakespeare and Catholicism*. Nueva York, Ed. Sheed and Ward, p. 401.

rido negar la autoría de su obra atribuyéndosela a espíritus más elevados, como ya hemos comentado, preferiblemente de origen ilustre. A otras personalidades literarias como a Voltaire o a Tolstói, por ejemplo, les irritaba no el origen plebeyo del poeta, sino su obra, que es lo contrario a todo orden clásico, regla artística o realismo formal. Esa libertad verbal, dramática y emocional, expresada con veloces imágenes, donde en una misma obra salta años, países y mares, cambia azarosamente los hilos de la trama y alterna el tono cómico con el trágico. Su obra es la perenne inquietud y su perspectiva. Hace caso omiso de los cánones de la composición porque obedece a unas leyes más importantes que las de la unidad de tiempo o de lugar. Nadie logró inmortalizar a tantos personajes como este dramaturgo que prácticamente no llegó a inventar ni una sola historia propia.



La Edad de Oro en el teatro europeo

EN EL SIGLO XVII el panorama teatral europeo cambió por completo su dinámica, sobre todo en Inglaterra, España, Francia e Italia. Las compañías teatrales, que actuaban aquí y allá, siendo itinerantes, empezaron a establecerse hacia finales del siglo XVI. Las representaciones de aficionados fueron extinguiéndose emergiendo la figura del actor profesional, aunque la remuneración y la situación social de las gentes de teatro continuaba siendo muy precaria. En Italia el actor gozó de cierta consideración; en Inglaterra la tradición puritana se mostró siempre hostil y crítica a los que participaban de un arte tan disoluto, mientras que en la católica Francia la Iglesia negaba los sacramentos a los cómicos. En cuanto a la intervención de las mujeres en la escena, había disparidad de aceptación. En Italia y España, las actrices eran admiradas, pero en Inglaterra y en Alemania los papeles femeninos eran representados por muchachos imberbes con voces angelicales.

Desde principios del siglo XVII, el teatro se desarrolló bajo la protección de reyes, nobles y mecenas que agasajaban a partes del elenco artístico más significativo, como los actores, pero sobre

todo, los autores. En Francia, Enrique IV y su esposa María de Médicis invitaron en numerosas ocasiones a compañías italianas, y posteriormente destacó el papel protector del cardenal Richelieu. En Inglaterra, el interés de Carlos I y su esposa, la francesa Enriqueta María, dio un poderoso impulso al género. En Italia las cortes fueron el centro de la actividad teatral, mientras que en Madrid las representaciones reales tuvieron lugar, a partir de 1632, en el palacio del Buen Retiro. Tener bajo la tutela de los nobles a actores y dramaturgos con proyección o bien ya consagrados, se convirtió en un factor de alcurnia y poder.

Pero ¿Había normas para escribir? ¿Se podía mostrar cualquier tema en público? Evidentemente el contexto social de cada país condicionaba la forma de escribir y la temática a emplear. Las “reglas del arte” puestas en vigor consistieron, principalmente, en la idea de verosimilitud, en el sentido clásico del *decorum* (cada personaje debía comportarse según su rango social), en la adecuación del estilo al tema (entre los tres niveles posibles: lírico, épico o trágico y cómico o satírico) y, por último, en las “tres unidades” de acción, tiempo y lugar. Esta normativa se basaba en la *Poética* de Aristóteles, que se convirtió en un texto canónico insoslayable para la estética literaria. Sin embargo, en Francia las reglas tuvieron un carácter cada vez más imperativo, tanto en España como en Italia fueron respetadas pero muy poco acatadas, y en Inglaterra se ignoraron casi por completo. La “libertad” temática, el cambio constante de escenario y la variedad de las personalidades de los protagonistas, daban a la dramaturgia inglesa un cariz diferente al resto de Europa.⁸ Shakespeare fue claro ejemplo de ello.

2.1. La escena inglesa en tiempos de Shakespeare

A finales del siglo XVI, durante el reinado de Isabel I de Inglaterra, se construyeron en Londres los primeros teatros públicos y estables. Los teatros isabelinos eran construcciones de forma octogonal o circular, hechos de madera, con un patio central a cielo

⁸GÓMEZ GARCÍA, MANUEL (1998). *Diccionario del teatro*. Madrid. Ediciones AKAL. vv.pp

abierto y galerías circundantes. Tenían aproximadamente 25 metros de diámetro exterior y unos diez de altura.

En el patio, los espectadores permanecían de pie. Sobre la plataforma del escenario, en un piso superior sostenido por columnas, se encontraban las dependencias para la maquinaria de efectos especiales y demás accesorios de la tramoya. Aunque la acción dramática se desarrollaba principalmente en el escenario, una galería situada al fondo del mismo era empleada cuando la escena incluía un balcón (como en *Romeo y Julieta*) o lo alto de una muralla (como en *Macbeth*). En algunos teatros, una segunda tribuna más pequeña estaba destinada a los músicos.

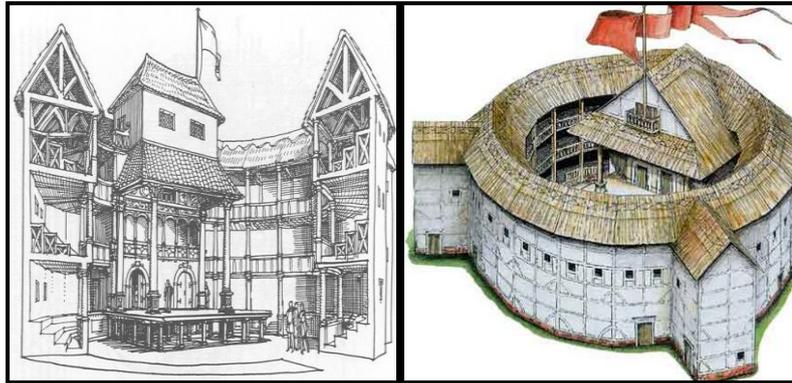
Al fondo del escenario, dos puertas permitían la entrada y salida de los actores. En los teatros más evolucionados se situaba entre ellas un segundo espacio, de reducidas dimensiones, denominado escenario interior. Separado de la plataforma principal por una cortina, este ámbito servía para recrear ambientes específicos, como dormitorios o cuevas. Por medio de las trampillas distribuidas en el suelo del escenario principal se representaban diversos efectos, como sepulcros o apariciones.

Entre los teatros que se construyeron destacan *The Theatre* (1576), *The Rose* (1587), *The Swan* (1595) y *The Globe* (1599). Hacia 1609 la compañía de Shakespeare se estableció en el teatro privado de *Blackfriars*, aunque siguió representando en *El Globo*. Este último, destruido por un incendio, fue edificado de nuevo en 1614.⁹

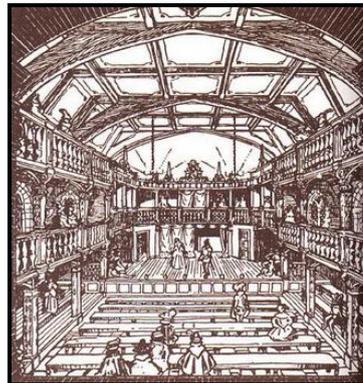
Lo cierto es que estos espacios se convirtieron en verdaderos santuarios del arte, donde las comedias, los dramas, y las tragicomedias divertían a un público ávido de emociones. Fue tan grande su explotación durante la época isabelina que el cierre de algunos de ellos suponía un colapso en una sociedad acostumbrada a empatizar con las gracias y las desgracias de los personajes, a vivir de igual manera que ellos, donde nobles y plebeyos compartían el mismo espacio y eran por un momento todos de la misma clase social, todos humanos.

⁹BRAINES, WILLIAM (1924). *The site of the Globe Playhouse Southwark* (2 ed.). London: Hodder and Stoughton.

En los dibujos siguientes se puede apreciar las partes de las que se componían la mayor parte de los teatros ingleses y sus entretelones.



Dibujos del interior y exterior del teatro *El globo* en tiempos de Shakespeare¹⁰



Dibujo del interior del teatro privado Blackfriars en tiempos de Shakespeare¹¹

¹⁰En 1599. Shakespeare inauguro este teatro, que debe su nombre a una imagen de Hércules cargando con la esfera celeste. Aquí trabajo con su compañía como actor, arreglador y autor representando sus piezas hasta que se incendio en el año 1611. La forma del teatro era circular, algo parecido a un polígono semiabierto con tres galerías para el acomodo de los espectadores. Estas galerías rodeaban un escenario con dos columnas que soportaban el techo

¹¹ Construido en 1596 sobre los cimientos de un antiguo convento de frailes dominicos que tenían la particularidad de vestir sobre su hábito blanco una capa negra (Black-negro, friar-fraile), de ahí su nombre. Comprado por James Burbage quien adaptó al lugar para transformarlo en un teatro privado que sería reconocido como el segundo Blackfriars. A diferencia de los teatros públicos (tales como *The Globe*, *The rose*, etc.) los teatros privados eran para un público más selecto ya que tenían un precio de entrada elevado (cinco veces más caras). Eran escenarios cerrados lo que permitía la representación de las obras durante el invierno, las cuales se llevaban a cabo bajo la lumbre de las antorchas. Se demolió en 1655



La situación musical a finales del Renacimiento y principios del Barroco. Formas musicales y características del momento

LA COMPLEJIDAD DE SITUAR musicalmente la época en la que vivió Shakespeare, viene determinada por ese periodo indefinido entre un decadente Renacimiento y un incipiente Barroco. Es cierto que en Inglaterra, las líneas renacentistas¹² en tiempos de nuestro dramaturgo siguieron muy en boga hasta bien entrado el siglo XVII, por lo que basaremos, según nuestro estudio de sus obras dramáticas, todos los contenidos musicales, formas y características que evolucionaron hacia las nuevas tendencias barrocas, pero que seguían considerándose del periodo anterior. Así pues en la siguiente tabla se observa:

¹²ATLAS, ALLAN W. (ed.) (1998): *Renaissance music*. W. W. Norton, 1998. *La música del Renacimiento*. Madrid, Ed. Akal. vv.pp

<p>El ritmo y la melodía</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Se indica el compás al comienzo de la partitura. No se utilizan todavía las líneas divisorias pero sí el ritmo con el llamado tactus. ▪ Continuidad de los modos antiguos pero mayor libertad en utilizar alteraciones. ▪ La mentalidad abierta del Renacimiento da lugar a una música más libre y expresiva. La música se humaniza: su sonoridad se vuelve más sensual y sus temas más cercanos.
<p>Armonía y textura</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Afán de encontrar profundidad en las armonías. ▪ El Renacimiento supone el triunfo definitivo del gran hallazgo medieval: la polifonía. La mayoría de composiciones se componen a cuatro voces, pero las hay a ocho voces. ▪ Con mucha frecuencia se hace uso de la imitación temática. Aparece la forma de canon.
<p>Idioma y difusión</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ El latín pierde protagonismo en favor de la lengua de cada país, por lo que el contenido del texto es accesible a más gente. Crece la afición por la música, que se cultiva entre personas cultas, como signo de refinamiento. ▪ Gracias a la imprenta musical y a los viajes, las partituras recorren Europa. Muchas de ellas se recogen en cancioneros y colecciones de danzas.

<p>Formas musicales</p>	<ul style="list-style-type: none"> <p>▪ Música religiosa:</p> <p>Las formas musicales religiosas se seguían manteniendo, básicamente misas y motetes en estilo polifónico, normalmente a cuatro voces a capella.</p> <p>Con la Reforma protestante Lutero dio una importancia básica a la música y consideró cantar en lenguas distintas al latín. Compositores más importantes: Palestrina, Orlando di Lasso, Byrd</p> <p>▪ Música profana:</p> <p>El madrigal era la forma musical profana por excelencia, la base de esta forma musical es el poema que le sirve de texto y al cual está plenamente sometida la música. En Francia se llamó chanson. Son composiciones instrumentales y vocales.</p> <p>Compositores más importantes: Janequin, Willaert, Dowland, Juan del Encina¹³</p>
--------------------------------	--

El periodo entre 1580 y 1630 marca el inicio del barroco musical. Se originó en Italia como consecuencia de una evolución dentro de la música del Renacimiento. El nuevo estilo cuajó hacia 1600 gracias a las obras de compositores como Claudio Monteverdi o Giulio Caccini, cuya *Le Nuove Musiche (La Nueva Música)* tenía un título revelador del deseo de basarse en planteamientos nuevos. El desarrollo de la imprenta fue fundamental, pues permitió una mayor y mejor difusión de la obra de estos autores. El nuevo estilo tuvo un gran impulso gracias a las reflexiones que sobre la relación entre música y poesía se llevaron a cabo por los miembros de la *Camerata Fiorentina*. El propósito de este grupo era la reconstrucción de la tragedia clásica griega, que suponían que había sido can-

¹³ CALLE ALBERT, IGNACIO (2013): *Historia de la Musicoterapia I*. La Laguna (Tenerife) Cuadernos de Bellas Artes n°19: Latina p.

tada. Como apoyo al texto principal o recitativo, a fin de que el cantante no perdiera el tono, decidieron colocar un bajo que acompañara la declamación. El madrigal por lo tanto, como forma fetiche del Renacimiento, se mantuvo pero añadiéndole el susodicho bajo continuo. Ello dio lugar al moderno género de la ópera (la primera de la que se tiene noticia, *Dafne*, con texto de Rinuccini y música de Peri, se representó en 1598), y al bajo continuo (en el que se basó toda la música barroca, tanto vocal como instrumental). La armonía de este primer periodo barroco no es todavía tonal, sino que se caracteriza por experimentar con los acordes (con frecuencia a partir del texto de la música vocal) para buscar caminos nuevos¹⁴.

3.1. Madrigales y baladas. Las formas musicales de las obras de Shakespeare

El madrigal es una composición de tres a seis voces sobre un texto secular, a menudo en italiano. Tuvo su máximo auge en el Renacimiento y primer Barroco, época en la que hemos delimitado el acervo musical de la vida de Shakespeare. El madrigal fue la forma musical secular más importante de este periodo. Floreció especialmente en la segunda mitad del siglo XVI, perdiendo su importancia alrededor de la tercera década del siglo XVII, cuando se desvanece a través del crecimiento de nuevas formas seculares como la ópera, y se mezcla con la cantata y el diálogo.

El madrigal fue especialmente apreciado en Inglaterra, desde la publicación en 1588 de *Música Transalpina* de Nicholas Yonge -una colección de madrigales italianos con sus textos traducidos al inglés- que inició por sí misma la cultura inglesa del madrigal. En Inglaterra, como ya hemos comentado, tuvo una vida mucho más larga que en el resto de Europa; los compositores continuaron

¹⁴ JONCKBLOET, W. J. A. & LAND, J. P. N (1882): *Musique et musiciens du XVII siècle; Correspondance et oeuvres musicales de Constantin Huygens*, Leiden, pp. 63 y siguientes.

produciendo obras de maravillosa calidad aún después de que pasara de moda en el resto del continente.¹⁵

Las baladas, por otro lado, no tenían la fuerza del madrigal, pues eran composiciones vocales de tradición popular que se transmitían de boca en boca a través de juglares y trovadores. Con menos contenido musical, su mensaje era tal vez menos incisivo por tratarse de composiciones más antiguas, pero servían en muchas ocasiones para sustituir a la “moraleja” tan típica en las obras del genio inglés. Sus alusiones eran siempre a colación de algún hecho significativo o para recordar un tiempo pretérito.

Las obras de Shakespeare pues, se nutrieron de madrigales y baladas. Muchas compuestas adrede para la ocasión, otras tradicionales y otras inventadas por el propio escritor. El factor melancólico de los personajes de los dramas y comedias del dramaturgo inglés, ha facilitado que este, tomara estas formas musicales como “banda sonora” para la acción de sus protagonistas. La cifra de amantes rechazados, vestidos de negro, rehuyendo la convivencia y regodeándose en la autocompasión, delimitaron gran parte de la temática de estos escritos madrigalescos. En el Acto I, escena I de *Noche de Epifanía*, escribe: “Si la música es el alimento del amor, tocad siempre, saciádmeme de ella, para que mi apetito, sufriendo un empacho, pueda enfermar, y así morir”.¹⁶

El hombre melancólico fue considerado como una persona que sufría graves desequilibrios de los humores. Para el compositor de madrigales y baladas, el reto consistía en reponer o llenar con sus composiciones, la presunta falta (vacío) de la armonía en el cuerpo que la melancolía había provocado. En un primer momento se trató de la introducción de notas disonantes sin preparación y escalas cromáticas, intentando reflejar las sacudidas anímicas en la música. En algunos casos se producía un efecto más inquietante

¹⁵“madrigal”, *Diccionario de la lengua española* (22.^a edición), Real Academia Española, 2001, consultado el 3 de septiembre de 2015

¹⁶HOENIGER F.D (1984) *Musical Cures of Melancholy and Mania in Shakespeare*, en *Mirror up to Shakespeare: Essays in Honour of G. R. Hibbard*, ed. J. C. Gray. Toronto: University of Toronto Press, pp. 55–67

por cambios inesperados en el centro tonal. En muchas ocasiones, el tetracordo representaba el llanto, tal y como aparece en el *Lachrimae* (1604) del inglés John Dowland¹⁷. En este documento se incluyen ejemplos tomados del repertorio que mostrarán que hubo cierto grado de coherencia en el tratamiento musical de la melancolía por el madrigalista inglés, lo que sugiere un código semiótico complejo entre la música y la representación del desafecto¹⁸. En lo atinente a esto, el propio Shakespeare mencionó a Dowland en un poema incluido en *El Peregrino Apasionado*, compilación que vio la luz en 1599 bajo este nombre. Allí, en el octavo soneto, luego de afirmar, al igual que otros poetas, que la música y el dulce arte de la poesía se complementaban, se refirió concretamente a este compositor y ejecutante: “[...] cuyo toque celestial arrebatara por medio del laúd los sentidos humanos y vuelve a la cordura los estados melancólicos...”¹⁹

El madrigal para Shakespeare fue un medio de expresión que podía sustituir a un diálogo. Era para sus dramas un aliciente al texto, utilizado además con gran inteligencia apareciendo en aquellos momentos en los que la temática más lo requería. Su música podía llegar a revelar mensajes determinantes en la trama, y podía tener en vilo al público expectante.

3.2. Bailes y danzas en el teatro shakesperiano

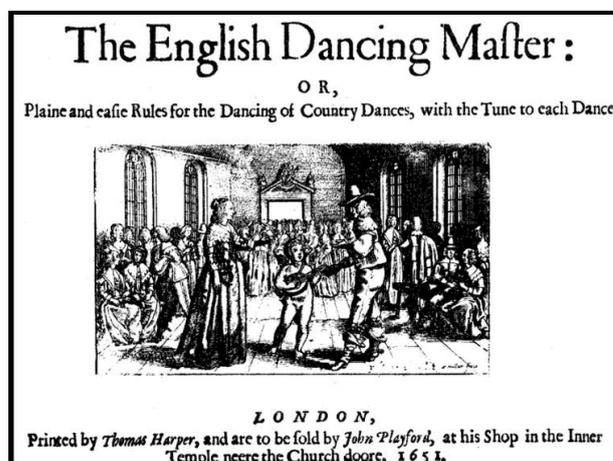
En muchas de las obras escritas por Shakespeare las danzas fueron un recurso musical muy utilizado por el dramaturgo. Sin buscar más allá de la época en la que vivió, no dudó en utilizar o mencionar ciertos tipos de bailes cortesanos y populares que ambientaban temporal y socialmente las costumbres y modas reinantes en la Eu-

¹⁷COOPER, GERALD M. (1927), *John Dowland*, The Musical Times, Vol. 68, No. 1013 (1 July 1927), p.642

¹⁸ MCCLELLAND, CLIVE (1991): *Those cares that do arise from painful melancholy*” *Depicting disaffection in the English madrigal*, 2nd edition. Oxford.

¹⁹ SHAKESPEARE, WILLIAM: *El peregrino apasionado*. Edición de Ramón García González. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2006 Soneto VIII, segunda estrofa.

ropa de entre los siglos XVI y XVII. En Inglaterra la tendencia del baile había mantenido un arraigo tradicional importante, no obstante, adaptaron danzas francesas y españolas por tratarse de países dominantes territorial y políticamente. El esnobismo de saber bailar este tipo de danzas de otros países, denotaba estar a la última, pues aunque tuvieran hostilidades entre si, todo el acervo cultural francés y español caló muy hondo en las rígidas costumbres anglosajonas. Estas, basaban la mayoría de sus coreografías en danzas de campo muy ancestrales recogidas en el *The English Dancing Master* de John Playford en 1651. Playford proporcionó solamente patrones de suelo de las danzas, sin indicación de los pasos. Sin embargo, otras fuentes de la época como los manuscritos de los maestros de danza franceses Feuillet y Lorin, indicaron que en ocasiones se empleaban pasos más complejos que simplemente caminar. Las danzas de campo inglesas sobrevivieron más allá de la época barroca y se extendieron de diversas formas a través de Europa y sus colonias, así como a todos los niveles de la sociedad.²⁰



The English Dancing Master. Facsimil de 1651

Durante el Renacimiento la danza había llegado a ser el centro de la vida cortesana especialmente en Italia, y posteriormente en Francia adquirió pleno desarrollo. Catalina de Médicis contrató para organizar los festejos de su corte al violinista y bailarín italiano Baldassarino de Belgioioso, que afrancesó su nombre llamándose Balthasar de Beaujoyeux. Su primer encargo dio lugar a un espectá-

²⁰HILTON, WENDY (1997): *Dance and Music of Court and Theater*. Pendragon Press, 1997.

culo-ballet celebrado el 15 de octubre de 1581, que se llamó *Le Ballet Comique de la Reine* que estaba basado en la leyenda de Circe. Este tipo de espectáculo se extendió por toda Europa con gran rapidez²¹. La estructura de un ballet de corte del siglo XVII era idéntica a la de una obra dramática, con un planteamiento, nudo y desenlace. Contaba con una obertura que exponía el tema con un recitado; después estaban las entrées equivalentes a los actos del teatro que mezclaban canto, recitado y danza; y por último el Gran Ballet o ballet general, que constituía la apoteosis final.²² Los tipos de danza más utilizados en esta época fueron: bourrée, canarie, chaconne ,courante, entrée grave, forlane (forlana), gavotte, gigue (giga), loure (gigue lenta), menuet (minuet), musette, passacaille (passacaglia), passepied, rigaudon (rigodón), sarabande, tambourin.²³

Shakespeare, según el análisis de sus obras dramáticas utilizó sobre todo el canario, el minuet, el rigodón, la zarabanda, y la giga. En esta última tuvo mucho que ver uno de los actores de *The Chamberlain's Company*, para el que nuestro autor escribió varios papeles cómicos en los que se danzaba o se bailaba. El actor en cuestión fue William Kempe.



William Kempe bailando. Retrato de William Kempe (Dibujos anónimos)

²¹MARKESSINIS, ARTEMIS (1995): *Historia de la danza desde sus orígenes*. Lib Deportivas Esteban Sanz, pp.79-81.

²² Ibid. pp 82-84

²³ Ibid.

Como decimos, Kempe fue famoso por sus gigas. La giga, propiamente dicha, se convirtió en una clase de representación rústica que implicaba hasta cinco intérpretes en un espectáculo parcialmente improvisado de danza y canto. Las gigas representaban historias, a menudo groseras, pero el énfasis estaba en el baile y la comedia física. Dos de las gigas de Kempe sobreviven en inglés, y dos más en alemán. Ejemplos de las gigas pueden verse en la colección de manuscritos de John Dowland (hoy en la biblioteca de la Universidad de Cambridge). No obstante, la giga más famosa del siglo XVII fue la denominada *Giga de Kempe* y se publicó en el ya mencionado *The English Dancing Master*, de John Playford de 1651.

Como actor, Kempe está asociado a dos papeles seguros: Dogberry en *Mucho ruido y pocas nueces* y Pedro en *Romeo y Julieta*. A partir de esto se ha deducido una probable lista de papeles interpretados por Kempe: Costard en *Trabajos de amor perdidos*, Bottom en *El sueño de una noche de verano*, Lancelot Gobbo en *El mercader de Venecia*.

Hay que tener en cuenta que en escena, los actores podían representar el baile como Shakespeare lo detallaba en las acotaciones, sin embargo, suponía un añadido para el actor tener que aprender a bailar el tipo de danzas que demandaba el autor, aunque por lo que parece, estos artistas contaban con conocimientos sobrados de esta disciplina, sobre todo Kempe, que destacaba por encima del resto.

Acabar la última escena con un baile o canción demostraba un colofón climático muy atractivo para el público. Por lo que parece, nunca se bailaban enteros, dejando en *sotto voce* la música que los acompañaba para escuchar, si se simultaneaba, el diálogo con la danza.

En el transcurso del trabajo se explica cada una de las danzas, su origen y su función cortesana o popular.

3.3. Incursión terapéutico-musical en el teatro de Shakespeare

A lo largo del estudio de las obras mencionadas en este trabajo, se han dado cita elementos musicales de toda índole, canciones, for-

mas, bailes etc. No obstante, han aparecido en el análisis alusiones relativas al efectismo y al poder de la música en el ser humano. Shakespeare además, valoraba sobre manera este factor musical, pues en sus “personajes melancólicos”, la música jugaba un papel esencial. Además la valoraba más allá de la simple escucha, potenciando su factor benefactor, y en ocasiones medicinal. Como ejemplo, podemos citar, en el Acto III, escena I de *La Doma de la Bravía*: “¡Que gran baladronada!, nunca había leído hasta ahora, la causa de porque fue creada la música. Pero a mi entender, ¿no era para refrescar la mente del hombre después de sus estudios, y curarlo de su dolor habitual”²⁴

En todo este acervo terapéutico musical tuvo especial protagonismo la reina Tudor, Isabel I, que se preocupó como mecenas de los músicos y de los artistas en general, de cuidar el estilo británico de los madrigales y las baladas. Por peculiar que nos parezca, la música como medio terapéutico tuvo una especial importancia en el Londres del siglo XVI. Gran cantidad de compositores, pensadores, músicos y médicos opinaron al respecto estableciendo puntos muy interesantes acerca de la incidencia de los sonidos en la salud. El fin de estos escritos tuvo un carácter marcado por la relación entre la enfermedad y su cura. Como punto de partida, dependían de dos asunciones básicas: el poder del instrumento musical capaz de modificar el temperamento humano, correspondiente a lo que Boecio llamó Música Humana, y la convicción de que diferentes tipos de música poseían unas cualidades afectivas determinadas.²⁵ Bajo la atenta jurisdicción de Isabel I, se dieron gran cantidad de obras que en algún punto hicieron referencia a la música como medicina. En el cuadro siguiente se muestra una detallada lista de aquellos que estuvieron a favor de este hecho, y más abajo, de un conjunto minoritario que no creyeron en el poder musical para coadyuvar a la galénica existente:

²⁴SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas por LUIS ASTRANA MARÍN. Madrid, Ed. Aguilar S.A, p. 1021

²⁵ CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la musicoterapia I. Desde la Edad Media hasta el Renacimiento* . CBA Editores. La Laguna. Tenerife 2013. p.317

Autor isabelino	Profesión	Pensamiento
Tomás Moro	Humanista, escritor inglés	“El placer de la música ha curado en la historia a muchos dolientes” ²⁶
Gervase Babington	Obispo jacobita inglés	“La música consigue que todos los humores del cuerpo estén en armonía” ²⁷
Ulpiano Fulwell	Escritor y poeta inglés	“La música limpia el alma y desatasca la obstrucción de la atención” ²⁸
Levinus Lemnius	Médico y astrólogo holandés	“Cantar y tocar melodías animadas para despertar el letargo y activar los espíritus” ²⁹
Philip Barrough	Médico y cirujano inglés	“Dejad a los pacientes mentales que estén alegres, canten y toquen instrumentos” ³⁰

²⁶ MORO, TOMÁS.: *Utopia*. Comentario encontrado en el apartado *artes y oficios*, del libro segundo. 1515. Encontrado en el comentario de la charla de Rafael Hitloideo sobre las leyes e instituciones de la isla de Utopia p.32-79

²⁷ BABINGTON, GERVASE.: *A briefe conference betwixt mans frillie and faith*.1584, p.102

²⁸ FULLWELL, ULPIAN.: *The first part, of the eight liberal science: entituled, ars adullandi, the arte of flatterie* (1579) sig. B1v

²⁹ LEMNIUS, LEVINUS. :*The touchstone of complexions* (1576), f.53r

³⁰ BARROUGH, PHILIP. : *300 Years of Psychiatry*. Hunter y Macalpine. O. U. P, pags. 24-28

Christopher Ballista	Monje y médico francés	“Solo la música puede desterrar nuestro dolor. Alegra la mente y hace al hombre sano, curándolo de la gota” ³¹
Francisco de Moraes	Escritor portugués	“La música actúa como una curación que restaura el cuerpo y destierra el dolor” ³²
Clement Robinson	Baladista y poeta inglés	“La música proporciona sosiego y encanto a la mente. Es fuente de consuelo” ³³
Abraham Fraunce	Poeta y dramaturgo inglés	“ La música, los cielos, la curación y los humores están entrelazados” ³⁴
Girolamo Ruscelli	Escritor y cartógrafo italiano	“La música es cura para las pócimas embriagadoras que afectan al cerebro” ³⁵
William Vaughan	Escritor y colono inglés	“ La música es una medicina sólida para los hombres melancólicos” ³⁶

³¹ BALLISTA, CHRISTOPHER.: *The ouerthrow of the gout*: written in latin verse (1577), sig.C4r.

³² DE MORAES, FRANCISCO.: [attr.], *The deligtful history of Celestina the faire*, trnas. William Barley (1596), p.150; George Kirbye, *The first set of English madrigals to 4.5.6 Voices* (1597), sig.[A2]r.

³³ ROBINSON, CLEMENT.: *A handefull of pleasant delites containing sudrie new sonets and delectable histories*(1584) sig.A1v

³⁴ FRAUNCE, ABRAHAM.: *The third part of the Countesse of Pembrokes Yuy-church* (1592) f.33r

³⁵ RUSCELLI, GIROLAMO.: *The secretes of the reurende Maister Alexis of Piemount* (1558), f.33v

³⁶ VAUGHAN, WILLIAM.: *Naturall and artificial directions for health* (1600) p.65

Thomas Lupton	Escritor inglés	“ La música puede impedir que la gente esté cansada y evitar el frío del invierno” ³⁷
Thomas Cartwright	Teólogo puritano inglés	“ Con solo escuchar el sonido de música cantada, se mejora la salud mental” ³⁸
Thomas Blague	Sacerdote y escritor inglés	“ La música es toda una panoplia de capacidades afectivas, prolonga la vida, el consuelo del alma y los sentidos” ³⁹

Detractores del poder musical

Autor isabelino	Profesión	Pensamiento
Thomas Shalter	Escritor y teólogo	“La música se convierte en un veneno que sirve para afeminar las mentes de los hombres y mujeres” ⁴⁰

³⁷ LUPTON, T.: *The christian againts the jesuitas*. (1584) f.63r

³⁸ CARTWRIGHT, THOMAS.: *An hospital for the deseased* (1579), p.18

³⁹ BLAGUE, THOMAS.: *A Schoole of wise Conceytes*. Printed by Line-man. London 1572, p.195

⁴⁰ SHALTER, THOMAS.: *A Mirrhor mete for all Mothers, Matrones, and Maidens, intituled the Mirrhor of Modestie*, London, 8vo, n.d. (Brit. Mus. and Bodleian). 1579 sig. C6v.

Stephen Gooson	Escritor satírico inglés	“ La música renacentista no tiene el mismo carácter que la antigua, por lo tanto jamás tendrá los poderes que le otorgaron los clásicos” ⁴¹
Ortensio Landi	Humanista, traductor italiano	“Todo tipo de música es lasciva y hace afeminados a los espíritus” ⁴²

Escépticos y conservadores

Robert Ascham	Escritor, humanista, e intelectual inglés	“Las baladas, rondós... interpretadas con refinamiento y dulzura, sea en los modos que sea, cada cual es juez de agasajarlas y valorarlas según el propósito” ⁴³
Louis Le Roy	Humanista y profesor de griego francés	“Así como los modos griegos tomaron sus nombres de las naciones en las que había música diferente para cada uno de ellos, en la actualidad, pasa lo mismo, y debe ser todo igual de respetable” ⁴⁴

⁴¹ GOOSON, STEPHEN.: *The Schoole of Abuse and Apologie* , fue escrito en 1579 y editado en 1868 por Edward Arber su obra *English Reprints*. f.11r

⁴² LANDI, ORTENSIO.: *Delectable demaundes and plesaunt questions*. (1566) f.18v.

⁴³ ASCHAM, ROGER.: *Toxophilus*, editado por Edward Whitchurch (1545) f.9v

⁴⁴ Extraído de traducciones realizadas sobre los textos del *Timeo* de Platón y otros tantos de Aristóteles.

Lo relevante de todas estas opiniones vertidas en torno a los efectos de la música, los detractores y aquellos que se mostraron conservadores, fue que todos ellos, formaron parte de una centralización musical entorno a la figura de Isabel I y su corte. Shakespeare vivió un momento histórico cambiante, rodeado de una cultura sin igual y aprovechó este hito para incluir en sus obras todos los hallazgos existentes.



La música en la escena inglesa del periodo *isabelino*

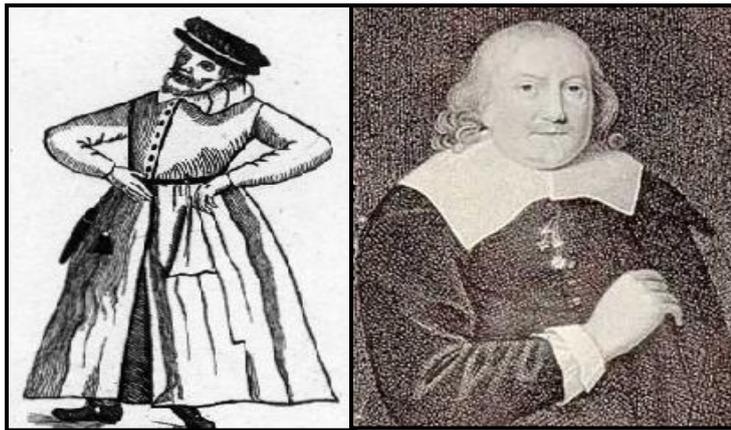
EN LA ÉPOCA DENOMINADA “isabelina”, que comprende todo el reinado de Jacobo I y el final de Isabel I, Inglaterra vio nacer toda una pléyade de dramaturgos y poetas. Supuso también un verdadero renacimiento musical inglés en pleno siglo XVI, sin parangón en ninguna otra época de la isla británica, aun con la irrupción del gran Henry Purcell, 50 años más tarde, en plena restauración.

4.1. Las canciones

La corriente artística isabelina fue el resultado de una coyuntura socio-política de gran trascendencia. En el año 1588, la exaltación y optimismo expansionista que supuso la victoria sobre la Armada Invencible, impulsó sobremanera los ánimos artísticos de una Inglaterra suficiente, potente y políticamente bien arraigada. Simultáneamente, la música y el teatro se desarrollaron ampliamente. Las primeras recopilaciones de madrigales entre las que destacó John

Dowland (1563-1626)⁴⁵, son contemporáneas de las obras tempranas de Shakespeare. Compositores y dramaturgos trabajaron conjuntamente, enriqueciendo las obras teatrales con diversas melodías acompañadas del laúd o de las violas. El país vivió como ningún otro en Europa una extendida y brillante práctica musical: ignorando la noción de concierto público, los madrigales, el virginal y el laúd poblaron la corte y las barberías, las representaciones teatrales y el mercado, las capillas y las tabernas.

Shakespeare necesitó bastante música para sus obras, no sólo canciones interpoladas para las que él mismo inventó la letra, no así la música. No obstante es de suponer que con la angustia económica sufrida por Shakespeare en determinadas etapas para la producción de sus comedias, mal podía gastar en música y músicos. Parece ser que la importancia musical fue progresivamente *in crescendo* en la dramaturgia de nuestro autor, marcada curiosamente por el talento de sus actores principales. Hasta 1600, el actor fetiche para la interpretación musical fue Will Kempe, como ya hemos analizado; posterior a ese año, Robert Armin, se convirtió en su sustituto, no tanto en el baile pero si en el canto⁴⁶.



Robert Armin cantando. Retrato de Robert Armin (Dibujos anónimos)

⁴⁵ POULTON, DIANA (1964): *John Dowland*, The Musical Times Vol. 105 No. 1451 (Jan. 1964), p. 25.

⁴⁶ WILES, DAVID (1987): *Shakespeare's Clown*. Cambridge: Cambridge University Press.

Algunos madrigales fueron compuestos especialmente para acompañar obras dramáticas de Shakespeare, como los compuestos por Robert Johnson, Thomas Morley o John Wilson para el escenario público de *El Globo* hacia el año 1605, y diversas canciones típicas del teatro isabelino fueron tomadas de las obras *Noche de Epifanía*, *Las Alegres Comadres de Windsor* y *La Tempestad*. Como ya hemos visto, las mujeres no tenían cabida en la escena, por lo que los papeles femeninos estaban otorgados a adolescentes con la voz aún sin cambiar. Así, las voces de Julieta o de Lady Macbeth eran cantadas por jóvenes pertenecientes a la compañía teatral. Del drama *Otelo*, la célebre canción de la viuda (*Willow, Willow*) que entona Desdémona mientras se desviste con la ayuda de una doncella, representa uno de los paradigmas musicales más bellos y emotivos del género. Otras canciones significativas que se dan cita en otras obras dramáticas de Shakespeare son:

- *Farewell Dear Love* de Noche de epifanía. Canción de borrachera que Don Tobías Belch canta con sus amigos de juerga a altas horas de la noche.

The image shows a musical score for the song 'Farewell Dear Love' from 'A Night of Epiphany'. It consists of three staves of music in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes.

Staff 1: Toby (left) and Clown (right).
 Fare - well dear heart, since I must needs be gone, His eyes do

Staff 2: Toby.
 shew his days are al - most done. But I will ne - ver, ne - ver, ne - ver

Staff 3: Clown.
 die! Oh there, Sir To - by, there, oh, there you lie.

- *It was a Lover and his Lass*. Picaresca y erótica melodía que interpretan dos pajes en la comedia *A Vuestro Gusto*. Narra las travesuras amorosas de unos amantes en primavera.

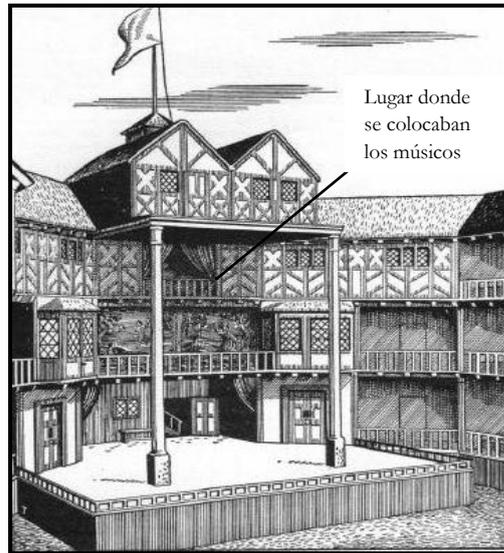
pretar y ceñirse fielmente al registro de la voz delimitado entre el timbre del tenor o del barítono y aquel del adolescente.

Pero igual de importante es la lírica que la música. Shakespeare fue un escritor total en ese aspecto. Lope de Vega por ejemplo, sólo utilizó el elemento vocal y coral en la escena, mientras que Shakespeare acompañó cada momento con música instrumental (para causar efectos especiales, entradas de personajes, batallas, alarmas etc.) a veces, y cantada en otras, cuando la ocasión lo requiriera.

4.2. La música instrumental y su ubicación en el teatro

Tomando la forma de los teatros ingleses como *El Globo*, donde se seguía imitando la vieja estructura espacial de los *Inns*, las posadas donde los cómicos estaban tan acostumbrados a actuar queriendo pensar en formas arquitectónicas diferentes. Esta forma era un poco más complicada que la de los corrales españoles: constaba de un gran patio en medio del cual avanzaba la plataforma de la escena, que así se quedaba rodeada por el público por tres de sus lados. Al fondo había una especie de soportal, con un gran hueco en medio, tapado por una cortina y dos puertas a los lados, para entrada y salida de los actores. El soportal tenía encima una galería, a modo de balcón, sobre la cual quedaba todavía otro piso, donde ocultos por celosías, tocaban los músicos. Es decir, que se situaban entre la 2.^a y la 3.^a planta del escenario.⁴⁷ En la siguiente imagen podemos observar con más precisión donde se ubicaban los músicos en el conjunto del teatro shakesperiano.

⁴⁷ADAMS, JOHN CRANFORD (1961). *The Globe Playhouse. Its design and equipment* (2 ed.). London: John Constable.



Escenario del *Globe Theatre*. Dibujo de una maqueta realizada por Dr. J.C Adams

Los músicos, como vemos, se disponían arriba del escenario, en el tercer piso. Desde ahí podían avistar todo el escenario y adecuar la música según las indicaciones del autor. Por lo que parece, se contrataban a grupos de instrumentistas de cuerda y viento. Según la temática de la obra se requerían unos músicos u otros. Así, en *Mucho ruido y pocas nueces*, aparecen instrumentos de cuerda (laúd) y viento, y en *Macbeht*, viento y percusión. No podemos considerar la música del teatro de Shakespeare como música incidental, de fondo, de poca importancia. Todo lo contrario, a sabiendas del poder efectista que esta tenía sobre el público, la utilizó en los momentos climáticos de la trama apoyando siempre la lírica, e impresionando y sobrecogiendo a la platea. Cada sonido estaba perfectamente milimetrado en las acotaciones, cada ruido era antesala de un acontecimiento que mantenía en vilo al público y reforzaba la acción dramática.⁴⁸

⁴⁸ AMADEI-PULICE, MARÍA ALICIA (1990). *Calderón y el barroco: exaltación y engaño de los sentidos*. John Benjamins Publishing Company



**Análisis musical de las obras
dramáticas más representativas del
teatro shakesperiano**

Trabajos de amor perdidos

5.1. Personajes

Fernando: Rey de Navarra

Berowne	}	Caballeros del séquito del Rey
Dumain		
Longaville		

Boyet y Marcade: Señores del séquito de la reina

Don Adriano de Armado:
Español excéntrico

Sir Nathaniel: Cura párroco

Holofernes: Maestro de escuela

Dull: Alguacil

Costard: Gracioso/Bufón

Moth: Paje de Armado

Un guardabosques

La princesa de Francia

Rosalina	}	Damas del séquito de la princesa
María		
Catalina		

Jaquineta: Aldeana

Oficiales y otras personas del séquito de la princesa

5.2. Sinopsis

Esta comedia en cinco actos en verso y prosa de William Shakespeare fue escrita hacia el 1592, publicada in cuarto en 1598 e in folio el año 1623. Si Shakespeare no se inspiró en otro drama precedente, pudo ser informado por algún viajero inglés o francés del acontecimiento histórico bosquejado en el drama: la visita hecha a Enrique IV en Nérac en 1578, por parte de Margarita de Valois, su esposa, princesa de Francia.

Argumento

El rey de Navarra y tres de sus caballeros, Berowne, Longaville y Dumain, han jurado no querer ver a ninguna mujer durante tres años y vivir una secreta vida de estudio y de sobriedad. La llegada de la princesa de Francia con una embajada para recobrar la Aquitania para el rey de Francia, su padre, obliga a los profesos a infringir sus votos consintiendo en recibir a la princesa y a sus damas, Rosalina, María y Catalina. Las damas, sin embargo, deben alojarse fuera de la corte.



Trabajos de amor perdidos. William Hodges 1899. The Boydell Shakespeare Gallery

Al conocerla, el rey de Navarra se enamora de la princesa, y sus compañeros, de sus damas; todos ellos, dominados por la vergüenza, se espían mutuamente. En un lugar del parque desahogan en voz alta sus pasiones leyendo cantos de amor que se han sentido movidos a escribir. Longaville descubre al cantor Dumain mientras éste le amonesta, y el rey, que estaba escondido allí cerca, se presenta para amonestar de la misma culpa a Longaville, hasta que Be-

rowne, el chistoso del grupo, que ha oído los cantos de todos ellos, se presenta para desenmascarar al propio rey y es desenmascarado a su vez a causa del descubrimiento de una carta amorosa a Rosalinda.

Pero Berowne sale de apuros probando la locura del voto infringido (locura que ya había hecho notar en el momento solemne del juramento), e invitando a sus amigos a militar bajo el pabellón del amor. Los amantes deciden disfrazarse de rusos para hacer sus respectivas declaraciones. Pero las damas, que se han enterado de ello, se disfrazan también, trocando las prendas de amor recibidas, de manera que los adoradores se quedan desilusionados y burlados.

A pesar de ello vuelven a la carga con su verdadera personalidad, hasta que el anuncio de la muerte del rey de Francia obliga a la princesa a partir precipitadamente. Las bellas imponen a sus respectivos amantes un año de penitencia después del cual la princesa promete corresponder a la seria pasión del rey.

A esta endeble trama central se entretajan la rústica intriga amorosa del campesino Costard por la aldeanita Jaquineta, y la corte galante que hace a ésta el “fantástico” español don Adriano de Armado, parodia de aquella misma pasión amorosa que agita las almas de los grandes, incluso hasta en la misma decisión final: el voto de Armado de hacerse labrador durante tres años por amor a Jaquineta. Van alternándose las escenas de añagazas galantes, de líricos deliquiosos y de situaciones grotescas, estas últimas provocadas por los caracteres burlescos modelados sobre las máscaras de la comedia del arte: además de Armado, del “capitán”, y del “villano” Costard, está el maestro de escuela Holofernes, el párroco sir Nataniel y el payaso Moth, paje de Armado.

Todo el sabor de la obra reside en su brío y en el fuego de sus ocurrencias que dejan sin respiración al lector moderno que se halle capacitado para seguirlas (a menudo se necesitan muchos comentarios para llegar a comprenderlas). Torneo de ingenio y mascarada

grotesca, *Trabajos de amor perdidos* perfila temas que el Shakespeare más maduro tratará con consumada maestría.⁴⁹

5.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra

Todas las escenas se desarrollan en Navarra

ACTO PRIMERO

ESCENA II (Parque del Rey de Navarra)

Conversación entre el hidalgo español Armado y su sirviente Moth. La melancolía que expresa el caballero sobre el amor que procesa a la plebeya Jaquineta, y la imposibilidad de consumarse por la orden impuesta por el rey (tres años dedicados al estudio sin mirar a ninguna mujer), hace que Moth, el avisado e irónico lacayo, mencione constantes alusiones y jerigonzas que azotan sibilinamente el ánimo entristecido de su amo. Este, insistiendo en que es perentorio el estudio para conocer el corazón de las damas y llegar a él, es rebatido por el criado sin compasión, mencionando que no son necesarias tantas letras para ese menester, y alude al *caballo danzante* de Banks, para fundamentar su teoría:

“¿Y para eso es menester estudiar tanto, señor? Porque ved aquí el número tres estudiado en menos tiempo del que emplearíais en pestañear tres veces. Y en cuanto a añadir la palabra “años” al vocablo “tres”, y estudiar tres años en dos palabras, el caballo danzante os lo enseñaría”.⁵⁰

La aparición en las palabras de Moth del *caballo danzante* de Banks, hace referencia al acervo musical jocoso y cómico que formaba

⁴⁹ Página web:

<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/shakespeare/trabajos.htm>.
Consultada el 7-5-2015 a las 16.45

⁵⁰ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas por LUIS ASTRANA MARÍN. Madrid, Ed. Aguilar S.A., p. 133

parte del espectáculo callejero de las plazas y de la antesala a las obras de teatro. Banks, un titiritero y juglar al que el dramaturgo, poeta y actor Ben Jonson (1572-1637), en su CXXXIV *Epigrama*⁵¹, comparó con Pitágoras por sus destrezas de dominar a las bestias con la música como en algún momento se escribió en las efemérides clásicas del mencionado matemático, - haciéndose eco, sin duda, del encanto de la lira órfica, tan representado en la obra de Homero-, era capaz de mostrar las cosas extraordinarias que realizaba su caballo. Llamado *El caballo danzante Marocco*⁵², se convirtió en una distracción en las afueras de los teatros, para los asistentes a los dramas y comedias tan asiduos en las calles londinenses de finales del siglo XVI. Era un ejemplo de animal amaestrado, único en su especie por lo que parece. Entre su adiestrador y el propio equino, realizaban toda suerte de disparates, juegos de números y grotescas algaradas acompañadas por música juglaresca, que entretenía y sorprendía a los viandantes. Dicho animal fue mencionado en la primera parte de la *Historia del mundo* del corsario, escritor y cortesano inglés Sir Walter Raleigh, que escribió:

“Si Banks hubiera vivido en antiguos tiempos, a buen seguro que habría humillado a todos los encantadores de la tierra, pues ninguno, ni aun entre los más célebres, fuera capaz de educar un animal como él a su caballo”⁵³

Pero, ¿Quién era el adiestrador en cuestión? Nacido en Staffordshire hacia 1560, William Banks, fue mozo de cuadra, probablemente del conde de Essex, por tanto, su afición hacia los caballos estaba más que probada. Entre 1592-1593, hierra con herraduras de plata a su Marocco, y parte a exhibirlo a la metrópoli. Hasta el momento, no se tenía ninguna constancia de que ningún caballo hubiera sido

⁵¹Los epigramas de Jonson exploran diversas actitudes, la mayoría de ellas extraídas de las reservas satíricas del momento: abundan las quejas contra las mujeres, los cortesanos, y los espías. Para más información consultar MACLEAN, HUGH (1974): *Ben Jonson and the Cavalier Poets*. New York: Ed. Norton Press.

⁵² BONDESON, JAN (2000): *La sirena de Fiji, y otros ensayos sobre historia natural y no natural*. México D.F. Ed. Siglo veintiuno. pp. 16-29

⁵³ *Ibíd.* p.15

amaestrado con anterioridad. Se inclinaba ante la reina de los ingleses con gran reverencia, pero no ante el rey de España, enemigo de los británicos. Bailaba sobre los cuartos traseros con agilidad. A mediados de 1590 fue uno de los espectáculos más afamados de Londres. William Banks se convirtió en un hombre acaudalado y se instaló en Belsavage Inn, construyó una galería para sus espectáculos y empleó a un músico que entretenía los entreactos y ponía música a las destrezas del caballo.



Banks y su caballo. Grabado en madera del panfleto *Maroccus Extaticus*.

Continuando en la misma conversación, Armado, prendado de su joven aldeana a la que ha sorprendido en el parque, con el fin de justificar su “transgresión”, alude a la balada *El rey y la mendiga*, que Moth considera inventada unos tres siglos antes, y que parece perdida. Sin embargo, la balada, titulada *El rey Cophetua y la muchacha mendiga*, está incluida en el primer volumen de la colección del doctor Thomas Percy, *Reliquias de la antigua poesía inglesa*, y más tarde se reprodujo en *Corona enguirnaldada de rosas de oro*, de Richard Johnson, con el título de *La canción de la mendiga* en 1612:

“Armado. -¿No existe, muchacho, una balada de “El rey y la mendiga”?”

Moth.- El mundo ha cometido el pecado de inventar esa balada que liará unas tres centurias. Pero creo que al presente no es posible descubrirla; o, de encontrarle, no se podía ya ni transcribir ni entonar.

Armado.-Yo haré que el tema torne a escribirse de nuevo, con objeto de justificar mi transgresión con algún precedente

poderoso. ¡Paje, adoro a la joven aldeana que he sorprendido en el parque con ese rústico idiota de Costard! Lo merece en extremo.⁵⁴»

Basado en la canción del mencionado Richard Johnson, Shakespeare pone en boca de Armado la cita de esta leyenda haciendo una comparación con su situación amorosa. La historia en si trata de Cophetua, un rey africano que desdeñaba a las mujeres y era inmune al amor, hasta que un día fue seducido por los encantos de una joven mendiga, Zenelofonta, a la que convirtió en reina. La canción tenía una interpretación musical ciertamente libre, puesto que como era habitual, Shakespeare exponía la lírica de las canciones, pero no la melodía, que muy probablemente la dejaba en manos del espectador. Sin embargo, investigando sobre este tema, existió una canción con una temática muy parecida a la citada, en la que el compositor y laudista John Dowland (1563-1626), acunaba la melancolía y hacía fluir las lágrimas del desdichado enamorado. Hablamos de su célebre *Flow my tears*:

Flow my tears. John Dowland 1596⁵⁵

⁵⁴ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas por LUIS ASTRANA MARÍN. Madrid, Ed. Aguilar S.A, p. 135

⁵⁵ROBERTS, TIMOTHY (2006): *For the home keyboardist*, review of Hogwood, *Dowland: Keyboard music*. Early Music, pp. 311-313.

ACTO TERCERO

ESCENA ÚNICA (En otro lugar del parque del Rey de Navarra)

Con el juego de palabras establecido en la inteligente y suspicaz conversación entre el paje Moth y su tutor Armado, se introduce una plática musical que parte de una cancioncilla popular:

“Armado- Gorjea, niño; halaga mis oídos.

Moth.- (Cantando) Concolinel...

Armado.- ¡Lindo aire! Anda, pimpollo, toma esta llave, liberta a aquel pacán y tráele aquí a toda prisa. Voy a emplearle en llevar una carta a mi amor”⁵⁶

El muchacho “gorjea” una tonada que comienza diciendo “Concolinel...” Tal vocablo es, presumiblemente, el inicio de una canción antigua, cuyo texto completo no se ha conservado. Probablemente es una melodía dramática escrita específicamente para la obra, muy común en la dramaturgia shakesperiana. Estas canciones daban a la trama una conclusión satisfactoria y el mantenimiento de un ambiente humorístico, pero siempre entrelazando temas más serios como la inconstancia y la mutabilidad de la vida en este caso.

Armado expresa inmediatamente admiración por la canción que Moth vocaliza diciéndole “¡Lindo aire!”. Dicha locución es el nombre genérico con el cual se designa cualquier pieza de música a una sola voz con forma variada. Los aires más antiguos son las canciones populares (que también se llaman aires nacionales de los cuales cada pueblo tiene los suyos particulares). Entre ellos tienen gran fama las barcarolas y napolitanas en Italia, los lieder alemanes, los boleros españoles, las romanzas francesas o las *songs* anglosajonas.⁵⁷ Sin duda, estas últimas, son a las que se refiere Shakespeare, con cierta influencia de las romanzas galas, país muy de moda en los inicios barrocos.

⁵⁶ Ibid

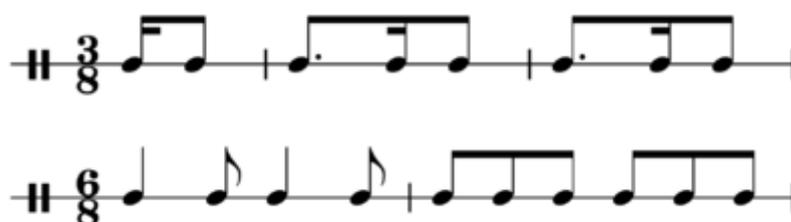
⁵⁷FARGAS Y SOLER, ANTONIO (1853): *Diccionario de música*, Madrid

Posteriormente se dan cita una serie de ritmos y danzas con las que el sirviente propone una forma más directa de despertar el amor en las damas: “Amo mío, ¿queréis conquistar a vuestra dama con un rigodón francés?”

De este modo se menciona el rigodón, una danza de origen francés de los siglos XVI y XVII, y cuya invención se atribuyó a cierto *Rigaud*. Es una especie de contradanza que se baila entre dos o más parejas con variedad de figuras. El aire es a dos tiempos y se divide en dos retornos fraseados de cuatro en cuatro compases empezando por la última nota del segundo tiempo. El paso se efectúa en el primer lugar sin avanzar, retroceder ni ladear por más que las piernas ejecuten muchos movimientos.⁵⁸

Queda demostrado, por las palabras vertidas por Moth con el rigodón francés, un principio muy adecuado para la seducción de las doncellas a través de la destreza del baile. Además, añade lo siguiente: “No, mi cumplido señor. Se trata simplemente de tararear una giga con la punta de la lengua, bailar un canario y animarlo con los ojos en alto.”

Otro de los bailes que señala Shakespeare en la conversación es la giga, danza francesa en origen, barroca y alegre, en la que uno o dos solistas realizan pasos rápidos, saltados y muy complejos con una música en compás de 3/8, 6/8, 9/8 y 12/8. Su origen probablemente fuera la danza folclórica inglesa *jig*. Su forma rítmica es la siguiente:



Como demuestra el texto de la obra, la giga, además de estar muy arraigada en la tradición irlandesa, fue muy popular en Escocia e Inglaterra desde 1500 hasta 1600. Relacionadas con las danzas modernas de zuecos de Inglaterra, fueron utilizadas a

⁵⁸ Diccionario enciclopédico popular ilustrado Salvat (1906-1914)

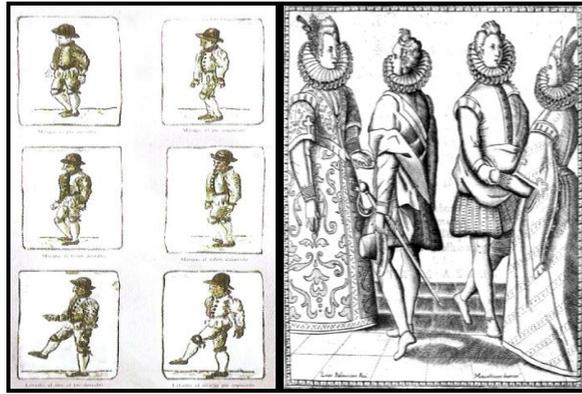
menudo en el teatro. Es probable que Shakespeare la tomara como un recurso no solo oral, sino que presumiblemente, se bailara en más de una escena. La giga inglesa en cuestión, se bailaba sobre dos tubos de arcilla (barro) cruzados. Dicha danza se adoptó en Francia en la corte de Luis XIV, donde se convirtió en un baile de pareja más reposado.



Baile parecido a la giga francesa del siglo XVI. Grabado del mismo siglo

Por lo que se refiere al baile denominado *canario*, era una danza española ágil, con un constante acompañamiento musical de cuatro tiempos y un baile vivo y de cortos movimientos. Las primeras referencias históricas que se tienen datan de mediados del siglo XV y Espinosa en 1594 se refiere a él diciendo que los “guanches” acostumbraban a hacer “alarde de sus gracias en saltar, correr, bailar aquel son que llaman canario, con mucha ligereza y mudanzas”.⁵⁹ Procedente de las islas Canarias, hacía furor en Londres en tiempos de Shakespeare, que la vuelve a citar en su comedia *Bien está lo que bien acaba*, Acto II, escena I. Por su poder territorial, y su cultura castiza y original, España tenía una fuerte raigambre en los países europeos del momento. Marcaba la pauta musical junto con Francia y sus bailes exóticos llamaban la atención de las cortes más influenciadas.

⁵⁹ Página web: <http://loquelaspedrascuentan.blogspot.com.es/2012/12/el-baile-del-canario.html>. Página Web consultada el 19-2-2015 a las 16.15.



Pasos y baile denominado “Canario”. Grabado del siglo XVI

El conjunto del cortejo propuesto por Moth, se completa con la posibilidad de cantar alguna tonada que cumplimente la formación del seductor perfecto. De este modo indica:

“...Suspiráis una nota y cantáis otra, unas veces con la garganta, como si engulleseis el amor al cantarlo; otras veces con la nariz, como sí aspirarais el amor al olfatearlo. Hundís vuestro sombrero alicaído sobre la tienda de vuestros ojos; o cruzáis de brazos sobre vuestro estómago encogido, -como conejo en asador, o sumergís las manos, en vuestras faltriqueras, como personaje de cuadro antiguo. Y no guardéis mucho tiempo el minino compás, sino una copla, y a otra, lisos son los procedimientos, ésa es la sal, ésa la manera de seducir a las muchachas bonitas, que sin eso también se dejarían seducir, y lo que hace a los hombres que se los distinga -¿me oís? cuando se los observa.”⁶⁰

El hecho de suspirar las notas, como promulga el paje, supone añadir al mensaje amoroso un punto ciertamente sensual, además por supuesto, de la consabida melancolía, que como muy bien compuso Dowland en su *Melancholy Galliard*,⁶¹ “suspirando” los sonidos de su laúd con movimientos lentos y notas largas, haciendo de la música el lamento del corazón del enamorado. Pero

⁶⁰ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas por LUIS ASTRANA MARÍN. Madrid, Ed. Aguilar S.A, p. 143

⁶¹ DOWLAND, JOHN (2010): *Dream, Melancholy Galliard, sir John Smith His Almaine & a Fancy*. Austria, Viena, Ed. Universal Edition.

no había que mostrar en exceso tanta fragilidad y afeminamiento, y por esta razón se apunta en alternar el susurro con el canto vivo. De tal forma, con el objetivo de enamorar y distraer a la aldeana, no habría razón para aburrirla, por lo que Moth, habla de variar el compás de las melodías cantadas a modo de copla. Esta forma musical, como tal, surgió en España en el siglo XVIII como una composición para contrarrestar el predominio de la moda francesa en el teatro y la moda italiana en la música. Sin embargo, nuestro autor la nombra dos siglos antes, por lo que la palabra en si no tenía nada que ver con el origen hispano de la misma. Shakespeare refiere la palabra copla, a la composición poética que constaba de cuatro versos y servía de letra para canciones populares. En el acervo juglaresco, la copla debía ser muy común para referirse a cualquier tipo de melodía pegadiza y de carácter profano, con letras jocosas y juegos de palabras, sin estar exento el tema amoroso.

Ante tanta palabrería y consejos de alcoba aprendidos por el avisado y observador Moth, concurren el caballero Armado y el mismo lacayo, en una canción que empieza el primero y continúa el segundo: “(Cantando)... Del caballo de palo ya nadie se acuerda”⁶²

El caballo de palo era un juguete de madera que consistía en la cabeza de un equino y cuyo cuerpo tenía una abertura en la que se introducía el hombre o niño hasta la cintura y las piernas quedaban cubiertas por una gualdrapa. Era muy común en la Inglaterra del XV y el XVI, e incluso había una celebración popular en la que un niño se disfrazaba con el susodicho caballo que adornaba con campanillas. El rigor puritano, que vio en esta fiesta cierto remedo de paganismo, condenó al ostracismo y la extinción al caballo de palo en cualquier manifestación pública que apareciese. Escritores de prosa y poesía recordaban las costumbres abolidas del caballo de palo en sus escritos, y llegaron a componer un epitafio en tono jocosos que se convirtió en la balada que aquí nos acontece en su inicio. Shakespeare, hábil enemigo del puritanismo, no dudó en ridiculizarlos en sus obras a través de cancioncillas y tonadas en tono burlesco. Es lógico que la mención del caballo de palo por

⁶² SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.143

medio de una canción, torne a aparecer en el Acto III escena II de *Hamlet, príncipe de Dinamarca*.



Caballo de palo

ACTO CUARTO

ESCENA I (En otro lugar del parque del Rey de Navarra)

Tras varias conversaciones y encuentros entre diferentes personajes del séquito de la princesa francesa y del rey español, llegamos a una conversación mantenida entre una de las damas de la princesa, Rosalina, y el chambelán Boyet. Ella entona, a modo de burla y chascarrillo, una canción de origen desconocido. Es una de las particularidades de las obras del genial escritor inglés, su capacidad para hacer cantar a sus personajes cancioncillas inventadas por él mismo y de fácil interpretación con un sutil mensaje o moraleja. En este caso se traduciría como el tópico “adivina, adivinanza”, en relación al amor que procesa Rosalina hacia un caballero de la corte española en la que se encuentran, y que Boyet desconoce, y quiere saber:

“Rosalina.- (Cantando) No la atinarás, atinarás, atinarás: no la atinarás, pobre infeliz.

Boyet.-No lo atinaré, lo atinaré, lo atinaré; no lo atinaré; otro podrá”

ESCENA II (el mismo lugar que la escena anterior)

Entran en escena tres nuevos personajes, el maestro de escuela Holofernes, el cura párroco Nathaniel, y el alguacil Dull. Haciendo acopio de una gran cultura y cierta pedantería, el maestro Holofernes, citando a Virgilio, y delante de Jaquineta y Costard, analfabetos, menciona, antes de leer la carta de amor que porta la aldeana, una ordenación musical aleatoria de la escala: *ut, re, sol, la, mi, fa*.

Es posible que Holofernes, tomando el papel del clásico Virgilio, al que parafrasea y cita, y haciendo alusión a las *silvae* de este, en un alarde de dominio de las emociones a través de la música, como ya hizo Orfeo -que al son de su lira calmó a las bestias del abismo-, lo emula aquí para calmar el ímpetu de los dos incultos que agitadamente le abordan con un escrito. Otra posible interpretación sería pensar que Holofernes coge aliento antes de empezar a leer la carta, y a modo de respiro, dice las notas musicales que aparecen representadas. Hay que tener en cuenta que la obra está escrita hacia finales del siglo XVI, cuando la ordenación escalística aún conservaba la notación de Güido D'arezzo, de hecho, hay que fijarse en que la nota *si*, no aparece, por considerarse por el teórico medieval, diabólica.

La carta escrita que lee Nathaniel el párroco, es del caballero Berowne, el cual la dirige a Rosalina, dama de la Princesa. Costard, que actúa de mensajero, en su torpeza e ignorancia, equivoca el destinatario, y da esa carta a Jaquineta, y la carta que debería ser para ella, escrita por Armado, a Rosalina. Tal malentendido dispone la trama posterior de la obra. Sin embargo, detengámonos por un momento en la susodicha carta escrita por Berowne, puesto que en ella se mencionan algunas connotaciones musicales interesantes: “[...] Ígneos rayos son tus ojos, tu voz truena al enojarse; y, sin lira, llama célica, dulce lira de áureos sonos. ¡Oh, perdona, amor, la audacia que en mis cláusulas se encierra! Voz celeste necesitas, no un acento de la tierra”

La lira que menciona la carta, hace referencia al instrumento musical y no a la estrofa de cinco versos de métrica española e italiana, compuesta por tres heptasílabos (siete sílabas) y dos endecasílabos (once sílabas), e introducida por el poeta toledano Garcilaso de la

Vega a principios del siglo XVI.⁶³ La comparación que establece Shakespeare, entre la voz enojada de Rosalina, en este caso, y el sonido áureo de la lira, nos conduce una vez más a diferentes interpretaciones con la cultura clásica como tema de fondo. Sabemos que la lira, fue el instrumento que utilizó Orfeo y el símbolo de Apolo. Sin embargo, podríamos arriesgarnos a aseverar que la comparación está más orientada hacia una figura femenina, por lo tanto podríamos estar hablando de la musa Polimnia, creadora de la lira, de la poesía y de la lírica en si. Otra versión podría estar enfocada hacia el dulce sonido que emitía la misma lira órfica, que encantaba a todos aquellos que la escuchaban. Y una tercera posibilidad, nos lleva a pensar en una intervención de la música de las esferas pitagórica, al mencionar la “llama célica”, como movimiento celeste de los planetas y su sonido, tal y como conjeturó el matemático heleno. El juego de palabras desde “tu voz trueno al enojarse; y, sin lira, llama célica, dulce lira de áureos sonos”, hace constar que el enamorado Berowne, adora tanto a su Rosalina, que hasta su enojo es música para sus oídos.



Dibujo de una lira

ESCENA III (En el mismo lugar que la escena anterior)

En dicha escena se produce el desenlace de la trama. Todos los caballeros mencionados, Berowne, Dumain, Longaville y el propio monarca, acuden individualmente al campo para leer las poesías de amor cual juglares enamorados. Allí, uno tras otro, rompen el ju-

⁶³KENISTON, HAYWARD(1922): *Garcilaso de la Vega. A critical study of his life and works*.New York, Hispanic Society of America, p.158.

ramento que prometieron respetar al no poder enamorarse de ninguna mujer durante tres años.



Dibujo ⁶⁴que representa el momento en el que uno de los caballeros lee en el parque su carta de amor sin ser prevenido de la presencia de sus compañeros apostados entre la maleza

Berowne, el único que no lee su carta en voz alta por no tenerla en sus manos, observa escondido como los otros tres van cayendo en la melancolía y el embrujo del amor. Descubre la falta de los tres y en su disertación menciona las siguientes palabras:

“¿Con qué derecho reprochas a estos gusanos que amen, estando más enamorado que ellos? Vuestros ojos no son carros radiantes, ni en vuestras lágrimas resplandece cierta princesa. Vos no querriáis ser perjuro, que es cosa aborrecible. ¡Vaya! Ni escribir sonetos, que sólo se queda para los menestrales”⁶⁵

La parte que interesa al propósito de este libro, es sin duda la alusión que se hace a los menestrales (ministriles). Considerados una especie de bardos en el norte de Europa durante el siglo IX, destacaban entre otras cosas por ir al frente de los ejércitos entonando el himno de guerra. No contentos con cantar o recitar los versos de los troveros, componían, también ellos, poesías y cantaban sus propias obras, si bien en este caso se les solía llamar *chantaire*s y se hacían acompañar de juglares o tocadores de instrumentos. Poco a poco fueron perdiendo el favor de que gozaban y hacia fines del

⁶⁴ Colección de ilustraciones de varios autores de la Baudry's European Library. París 1843

⁶⁵ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*...p. 159

siglo XVI fueron perseguidos en Inglaterra como vagabundos.⁶⁶ En el momento en el que Shakespeare escribe esta obra, los menestrales son, efectivamente una clase social “cultura”, no así adinerada ni famosa, que recitaban y creaban sonetos y poesías de gesta y amor.

En el mismo discurso, Berowne habla a modo de burla, de aquello que más le ha sorprendido de ver tan rebajados a sus compañeros de armas y a su propio monarca ante el amor femenino. De tal forma, esboza una serie de hiperbólicos imposibles:

“¡Con qué reconcentrada paciencia he estado para ver un rey transformado en mosquito! ¡Para contemplar a Hércules dándole al trompo, al profundo Salomón entonando una giga, a Néstor jugando a las alfileres con los muchachos, y a Timón, el crítico implacable, distrayéndose con nimias bagatelas!”⁶⁷

Que “al profundo Salomón”, rey de reyes, justo, meditabundo y no exento de arte y cultura, se le ocurriera cantar un giga, tiene su cierta gracia. Ver ridiculizadas a figuras tan impertérritas como el gran Hércules, el perfecto e intachable Héctor de Troya, o al implacable Timón de Atenas, jugar con juguetes infantiles y entretenerse con bagatelas, ensaña aún más si cabe el hiriente comentario de Salomón con respecto a cantar una pieza musical como la giga. Comentada anteriormente, la giga era una música alegre y desenfadada con temática amorosa. Aunque si bien en la aparición anterior, nos remitimos a esta como un baile, posiblemente, cuando aquí se dice “entonar una giga”, podría tratarse de bailarla tarareando la música, o que tuviera una letra festiva, lejos de la taciturnidad de las canciones que se le podían presuponer al regio Salomón.

Igualmente podríamos pensar que Shakespeare, hace un guiño al dudoso escritor del *Cantar de los Cantares*, estructurado como un poema de amor conyugal a voces o cantos alternos, atribuido al rey

⁶⁶ Diccionario enciclopédico popular ilustrado Salvat de los años 1906 a 1914

⁶⁷ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...* p. 160

judío, en el que la temática, harto tergiversada y discutida, trataba de dos amantes, un joven pastor y una sulamita, que habían sido obligados a separarse, y buscando con desesperación y declamando su amor en una forma poética altamente sofisticada, aguardando al momento de estar juntos para siempre. La forma descriptiva, sensual e inspiradora de este libro bíblico, es una de las claves del escrito en cuestión, en la que se desarrollan todas las situaciones utilizando la metáfora a través del mundo de la naturaleza, los frutos, las flores, los capullos, los árboles y la miel, para relacionarlo con los enamorados, el deseo de verse y el amor profundo entre ambos.⁶⁸

Por extraño que nos pueda parecer, la temática del *Cantar de los Cantares*, casa totalmente con los avatares románticos entre los caballeros mencionados en la obra y las respectivas damas de la princesa francesa. ¿Shakespeare quiso demostrarnos su conocimiento bíblico, o simplemente fue casualidad? Difícil saber la respuesta pero posible la conjetura.

La constante enumeración de efemérides homéricas en las obras del genial dramaturgo inglés, están relacionadas muchas veces con las destrezas musicales de los antiguos protagonistas de la *Ilíada* y la *Odisea*. En este caso, sin salir de la misma escena III, el grandilocuente Berowne, reafirmando el amor que siente por Rosalina, se describe así mismo desde su posición de enamorado, llegando a decir:

“[...] El enamorado... es sutil como una esfinge; tan acariciador y musical como el laúd del brillante Apolo, que tiene por cuerdas sus cabellos⁶⁹. Cuando habla el Amor, enmudecen todos los dioses para escuchar la armonía de su voz. Jamás poeta alguno osó tomar la pluma para escribir, antes

⁶⁸FERNÁNDEZ TEJERO, EMILIA (edit.) (1998/2007): *El cantar más bello. El cantar de los cantares de Salomón*. Cuarta edición. Madrid: Editorial Trotta

⁶⁹ Hay que destacar, que este estilo tan artificioso era típico de una tendencia literaria inglesa de la época, llamada eufuismo. Aunque Shakespeare no la compartiera, si la utilizaba de vez en cuando, tomando las referencias del también escritor John Lyly (1554-1606), representante del estilo, de cuya obra *Mydas*, toma Shakespeare la metáfora de los cabellos del laúd de Apolo.

que a su tinta se mezclasen las lágrimas del Amor. ¡Oh! Entonces es cuando sus cánticos embelesan los oídos más duros e infunden a los tiranos una dulce humildad”.⁷⁰

Analicemos estas palabras por partes. Cuando se compara al enamorado con una sutil esfinge, no está haciendo referencia a lo que comúnmente tenemos en mente como el monstruo de piedra con cabeza, cuello y pecho de mujer; sino que se refiere a otra definición aceptada para tal vocablo: persona silenciosa que no participa de las actividades comunes. Dicha discreción, formaba parte de la idiosincrasia del perfecto amante. Berowne, añade a la quietud esfinge, el sonido acariciador y musical del laúd (lira) del brillante Apolo, y la armonía de su canto. Pero, ¿por qué acariciador? En los relatos mitológicos, el dios apolíneo representó la matemática, la medicina, la astronomía, la poesía, la filosofía y claro está, la música. Sin embargo, se podría ver aquí un factor psicológico de la música. Una melodía capaz de disuadir y afectar de alguna manera a todos aquellos que la escuchaban. El objetivo principal era, que la música ordenaba los humores poniendo la armonía necesaria o perdida en el cuerpo. Entonces, “acariciar” se puede interpretar como acunar, sosegar e incluso curar el alma atormentada.

Sin embargo, la frase que posiblemente por su intencionalidad, aparezca con más asiduidad en las obras de Shakespeare, es aquella que dice: “cuando sus cánticos embelesan los oídos más duros e infunden a los tiranos una dulce humildad”. Si tomamos al pie de la letra estas palabras, observamos el poder sin igual que el genial escritor le confería a la música en sí. La capacidad disuasoria de las melodías, venía representada, ya desde los griegos, con el modo lidio. Según el inglés John Case en 1590, en su obra *Alabanza de la música*⁷¹, correspondiente al Capítulo IV: *Sobre los efectos y operatoria de la música*, este modo “aguza los intelectos rudos y a quien se hallan oprimidos por preocupaciones mundanas”⁷². De ahí que fuera de

⁷⁰ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*...p. 163,164

⁷¹ KNIGHT, ELLEN E (1980): *The Praise of Musicke*: John Case, Thomas Watson, and William Byrd, *Current Musicology*, vol. 30, pp. 37-51

⁷²CALLE ALBERT, IGNACIO (2013): *Historia de la Musicoterapia I*. La Laguna (Tenerife) Cuadernos de Bellas Artes n°19: Latina p.272

dominio público la historia del emperador Luis el Piadoso (siglo IX), hijo de Carlomagno, el cual, traicionado por sus cuatro hijos y movido por la cólera, se dispuso a condenar a muerte a todos aquellos que querían su derrocamiento. Solo la música tuvo la capacidad de disuadirle de aquellas bárbaras intenciones:

“[...] cuando el obispo Teodulfo hizo que Lotario no solo privase a su padre Luis de su imperio, sino que también le encerrase en prisión, éste, en represalia, castigó al obispo con la muerte. Sin embargo, tal es la fuerza de la música, que el emperador, al pasar cerca de las murallas de la prisión, escuchó al obispo mientras cantaba un bello himno para consolarse, y fue movido a compasión por ese hombre que tan deslealmente se había comportado con él, y le devolvió sus anteriores títulos y su estima personal.”⁷³

En el mismo siglo XVII, ya con Shakespeare fallecido, nos encontramos con un ejemplo al respecto mucho más clarividente y con la figura del compositor barroco Alessandro Stradella, como paradigma de la influencia de la música en la conducta humana. La historia fue la siguiente:

“Un noble veneciano contrató a tres forajidos para asesinarlo, pero, afortunadamente para Stradella, tenían un oído sensible a la armonía. Estos asesinos, a la espera de una oportunidad favorable para ejecutar su propósito, entraron en la iglesia de San Juan de Letrán, durante la realización de un oratorio compuesto por la persona a la que tenían la intención de destruir. Se afectaron tanto por la música, que abandonaron su propósito, e incluso avisaron al músico para advertirle que su vida estaba en peligro”⁷⁴

⁷³ DEPREUX, PHILIPPE (1997): *Prosopographie de l'entourage de Louis le Pieux*. Sigmaringen: Thorbecke,.Una prosopografía centrada en este emperador, así como en sus cortesanos y sus vasallos. pp.781-840.

⁷⁴ BUTTS, NEWINGTON, TAYLOR, JOSEPH(1814): *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals*. Londres. pp. 20-21

Con este último ejemplo se constata lo que refería Shakespeare al afirmar el embeleso de los oídos rudos ante la música y la humildad otorgada ante la tiranía.

Al final de la misma escena, los tres caballeros y el rey, rendidos a la evidencia de su amor por las damas francesas, y queriendo tomar todos ese camino, cometiendo perjurio, deciden seducir a sus amadas con disfraces, bailes, mascaradas y horas alegres⁷⁵. Resumen de lo que hemos comentado con anterioridad en todas las conversaciones donde la música ha hecho acto de presencia.

ACTO QUINTO

ESCENA I (Parque del Rey de Navarra)

Se presentan en la escena Holofernes, Nathaniel, Dull, Armado, Costard y Moth. Todos alrededor de una mesa entran en una confusa conversación llena de latinismos que refuerza más el ingenio de unos y la ignorancia de los demás. El objetivo de la reunión es pedir ayuda por parte de Armado al inteligente maestro Holofernes. El rey, había solicitado ayuda a su fiel Armado para que representase para la princesa algún entremés, alguna obra teatral que pudiera entretener a la susodicha y a su corte. Holofernes propone para tal caso, representar *Los nueve paladines*, obra por otra parte, totalmente inventada por Shakespeare, en la que se dan cita diferentes “héroes” mitológicos, telúricos y homéricos. Cuando se reparten los papeles, el alguacil Dull queda sin parte y dice: “Podré figurar en algún baile o cosa así, o tocaré el tambor a los paladines para que dancen una ronda”⁷⁶

La ronda en si, es una composición vocal corta en la que dos o más voces cantan la misma melodía en el mismo tono (y puede continuar repitiéndose indefinidamente hasta que los cantantes decidan concluir), pero en la que cada voz comienza a cantar una serie de tiempos después de la anterior, de modo que la melodía se imita a

⁷⁵ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*...p. 164

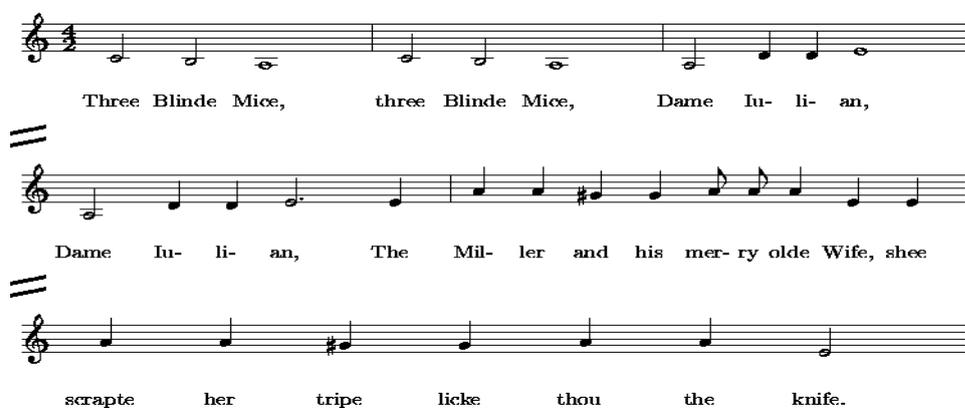
⁷⁶ Ibid. p. 168

sí misma de forma similar al canon. Debido pues a la facilidad de la composición, es factible por otra parte, de ser acompañada por un *ostinato* rítmico a *tempo*, que es a lo que se refería Dull, al querer acompañarla con un tambor. Cabe destacar que es una de las formas musicales más fáciles del canto, ya que basta con que todas las partes aprendan una única línea de melodía. Esta forma musical forma parte de la música tradicional popular de muchos países. En la Inglaterra shakesperiana, el tipo de ronda más común era la denominada “caza”, cuyo texto era típicamente humorístico y contenía juegos de palabras, que en ocasiones eran obscenos. La ronda más antigua en inglés es *Sumer is Icumen In*, compuesta para 4 voces, más 2 voces graves cantando un motivo, al igual que en el canon.

Las primeras rondas publicadas en inglés fueron impresas por Thomas Ravenscroft en 1609. *Three Blind Mice* (*Tres ratones ciegos*), era muy utilizada en el teatro, y apareció en esta colección. Ravenscroft fue un compositor, teórico y editor inglés notable por sus cánones, y especialmente por la recopilación que hizo de música folclórica inglesa⁷⁷.

A continuación se expone la melodía de esta última ronda, y como podemos apreciar, se puede dilucidar la sencillez de la música y del texto en cuestión. Tal simpleza hacía que estas melodías fueran muy conocidas y entonadas por el gran público asistente a los actos teatrales. De hecho, a pesar de ser cantadas, muchas de ellas se acompañaban con instrumentos de pequeña percusión y flautas.

Three Blind Mice



Three Blinde Mice, three Blinde Mice, Dame Iu- li- an,

Dame Iu- li- an, The Mil- ler and his mer- ry olde Wife, shee

scrapte her tripe licke thou the knife.

⁷⁷RAVENSCROFT, THOMAS (1971): *Pammelia*. Mvsicks Miscellanie, London 1609. Facsímil publicado por Da Capo Press: Ámsterdam.

La mayor parte de las rondas impresas por Ravenscroft también aparecen en un manuscrito de 1580 (KC 1) y varias se mencionan, como veremos más adelante, en las obras de Shakespeare, por lo que estas pequeñas cancioncillas debieron ser muy populares y muy frecuentes en las obras teatrales.

ESCENA II (En otro lugar del parque, frente al pabellón de la princesa)

Estando la princesa y sus damas hablando sobre los presentes de sus enamorados, se enteran de que estos, con tal de no ser descubiertos, deciden disfrazarse para ocultar la vergüenza del perjurio cometido. Les llega la noticia a través de Boyet, el chambelán de la princesa, de que irán travestidos de rusos aludiendo a las negociaciones que se produjeron en 1564 entre la reina Isabel de Inglaterra y los embajadores eslavos, que fueron a la corte inglesa con la intención de buscar esposa entre las encopetadas damas británicas para su zar⁷⁸. Este hecho sirvió a Shakespeare para hacer un remoque verbal de tal efeméride.

Tal es el caso que esperando a los caballeros anónimos, suenan trompetas para alertar de su llegada, y una vez entran en escena, se oye una música indefinida, puesto que en la acotación de dicha entrada, se especifica que entran unos “moros” acompañando al séquito ruso. ¿La música era entonces árabe? ¿rusa? o ¿simplemente toque de trompetas marcial? Shakespeare no precisó la procedencia de la susodicha tonada, sin embargo si hay que notar la presencia por tanto de músicos acompañando la esperpéntica procesión y el posterior “baile”.

⁷⁸ BOND, EDWARD AUGUSTUS (1861): *Introduction, in: Russia at the close of the sixteenth century*. Comprising, The treatise *Of the Russe Common Wealth* by Dr. Giles Fletcher and *The Travels* of Sir Jerome Horsey. Knt., London, S. XLIII ff.

Al entrar en escena el grotesco grupo, el rey dice al chambelán Boyet su intención primera: “Decidle a la princesa que hemos medido muchas millas para bailar una medida con ella en este césped.”⁷⁹

El cortejo más común a las damas en aquella época, como ya hemos comentado anteriormente, además de la poesía, era el baile galante. Obviando las danzas ya mencionados, el texto nos conduce hacia la “medida”. Un tipo de danza solemne y majestuosa, de uso en la corte y entre la nobleza. Este tipo de baile con el nombre de “medida”, no está registrada en ningún libro como tal. No obstante, podemos suponer que se trataba de alguna danza del conjunto “air de cour” o cantos de corte, encontrados en la obra de Gabriel Bataille de 1608 *Airs en Tablature de Luth*. Durante el periodo isabelino inglés, fueron compuestas con una parte cantada y que luego fueron puramente instrumentales.⁸⁰

Rosalina. -¡Tocad, pues, músicos! ¡Pronto! (Toca la música.)
¡Guardaos! ¡Todavía no! ¡No quiero bailar! ¡Ya veis, varío como la luna!

Rey.- ¿No queréis bailar? ¿Por qué ese cambio súbito?

Rosalina.- Cogisteis la luna en su plenilunio. Ahora ha cambiado.

Rey.- Pero siempre es la luna y yo el hombre... La música toca; permitid que sigamos su compás.

Rosalina.- Es un cuidado que dejamos a los oídos.”⁸¹

En esta hábil conversación, y confundidas las parejas, Rosalina pide música para bailar, pero inmediatamente niega la danza al rey, diciendo que no bailará porque ha cambiado la luna; forma de darse importancia y “confundir” al hombre que la corteja. Por lo

⁷⁹ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p. 172

⁸⁰ Página web: <http://www.musicaclassicaymusicos.com/danzas-barrocas.html>. Artículo consultado el 27-1-2015 a las 9.34, *Danzas barrocas* de María Elina Valenzuela Dupuy de Lôme.

⁸¹ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p. 172-173

tanto, al no querer moverse con la música, solo insta a escucharla, como el placer que significa la audición pasiva.

Más adelante, el grandilocuente Berowne, en una celotipia propia del desplante que acaban de sufrir por parte de las damas, describe el trato de estas hacia su chambelán Boyet. De él dice: “[...] posee una voz media, con la que canta muy medianamente, y en el arte de ceremonias le aventajaría quien quisiera. Las damas le llaman precioso”⁸². Está claro, según expone Berowne, que el canto no era la destreza más destacada de Boyet. La voz media de la que habla el caballero, refiere a una voz de barítono, y en el juego de palabras, tan típico en Shakespeare, “cantar medianamente”, se podía considerar como mediocre.

Al final de la obra, en la misma escena II, y como muy bien nos enseña Shakespeare en prácticamente todas sus obras, que mejor que despedirse del público con una moraleja a modo de canción. El conjunto de versos recoge metafóricamente todo el devenir de la trama y sintetiza el desenlace.

5.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *Trabajo de amor perdidos*

A pesar de tratarse de una obra escrita al comienzo de su andadura como dramaturgo, se dan cita gran cantidad de alusiones musicales, populares y costumbristas muy interesantes. De este modo aparece el “Caballo Danzante” de Banks, como un hito social muy significativo de la farándula del Londres de finales del siglo XVI. Su incursión en el texto demuestra que era muy habitual verlo en las calles de la metrópoli cerca de los teatros donde se reunía mucha gente. Por otro lado, a través de conceptos musicales como danzas, y formas, se observa una gran influencia de los dos países más de moda del momento como eran España, y sobre todo Francia. De este último toma bailes cortesanos como la giga, el rigodón, o el canario, de origen español. Un elemento musical asiduo en las obras shakesperianas son las baladas o canciones basadas en historias antiguas, o con una fuerte tradición costumbrista. Los menes-

⁸² *Ibíd.*. p.175

trales, juglares y trovadores, eran los encargados de transmitir oralmente este tipo de composiciones que se difundían de ciudad en ciudad e iban arraigando y dando forma a los cancioneros anglosajones desde la Edad Media.

A través de un lenguaje muy cuidado y una trama bien formada, a pesar, como decimos, de tratarse de una obra primeriza, aporta gran cantidad de información en cuanto a la música y su utilización en el contexto renacentista-barroco. Es muy interesante ver como Shakespeare pone en boca de los más iletrados y analfabetos (paje Moth), gran cantidad de conocimientos populares, pero sobre todo musicales, que durante los diálogos van surgiendo como valiosísimas aportaciones textuales que cargan la trama de mayor interés. Aunque si bien es cierto que en esta obra, las clases sociales están muy definidas en tres planos: una clase social alta, compuesta por el rey y todos sus caballeros, y por la reina y todas sus doncellas, donde se habla un lenguaje refinado, suspicaz e inteligente en las mujeres y muy correcto y grandilocuente en los hombres. Estos utilizan términos musicales más cortesanos, tal y como se educaba a las clases sociales nobiliarias en aquella época, donde precisamente la música tenía un peso significativo, sobre todo en la educación femenina. Una segunda clase social compuesta por un maestro de escuela, un párroco y un alguacil. Personajes de letras cuyas aportaciones musicales son mucho más teóricas y filosóficas, haciendo constantes alusiones clásicas, sin llegar al refinamiento del lenguaje cortés, pero demostrando una inteligencia avispada para entreverar efemérides griegas con elementos musicales. Por último las clases sociales bajas, ocupadas por sirvientes, pajes, aldeanos y bufones. Casi todos ellos analfabetos, a saber, Costard el bufón y la aldeanita Jaquineta, aunque alguno con suficiente desparpajo para aportar la mayor parte de cultura musical de la obra como es el paje Moth. Tal vez por influencia de su señor, el caballero Armado, Moth parece demostrar gran conocimiento en muchos campos. Es lenguaraz y rápido en sus contestaciones, avisgado y muy osado, denotando una mayor inteligencia que su propio señor, lo que le granjea descalificaciones e “insultos” por parte de este. No obstante Moth es el personaje que más aporta en cuanto al acervo musical se refiere: aspectos costumbristas, como el caballo de palo, canciones populares, como la del *Rey Cophetua* o baladas como *Con-*

colinel, danzas cortesanas y rurales, dichos, chascarrillos y retuécanos aprendidos de su condición social.

Todos los elementos musicales son relativos a la época en la que vive Shakespeare, de hecho la temporalidad y tema de la obra data de cuando el dramaturgo contaba con 14 años, por lo que el contexto social, cultural y político era prácticamente el mismo de su realidad. No hay ambientación pasada ni futura. Este hecho hace que todos los contenidos culturales que emplea Shakespeare sean contemporáneos suyos.

Obra absolutamente genial, simple en su temática amorosa pero ingeniosa y extraordinariamente bien escrita y secuenciada, manteniendo al espectador siempre atento y no dejando caer el clímax en ningún momento.



Los dos hidalgos de Verona

6.1. Personajes

El duque de milán: Padre de Silvia

Proteo y Valentín: Los dos hidalgos

Antonio: Padre de Proteo

Turio: Grotesco rival de Valentín

Eglamur: Auxiliar de Silvia en su evasión

Relámpago: Criado gracioso de Valentín

Lanza: Criado gracioso de Proteo

Pantino: Criado gracioso de Antonio

Posadero: Donde Julia se aloja en Milán

Bandidos: Tres compañeros de Valentín

Julia: Amada de Proteo

Silvia: Amada de Valentín

Lucía: Doncella de Julia

Criados y músicos

6.2. Sinopsis

Esta comedia en cinco actos en prosa y en verso fue escrita por Shakespeare a comienzos de su carrera (aproximadamente 1594) y publicada en el in folio de 1616. Muchos indicios pueden hacernos concluir que la obra fue escrita muy aprisa y sin el cuidado y precisión al que nos acostumbra el genio inglés: por ejemplo, la indicación de las localidades está equivocada (Verona y Padua en lugar de Milán). Que se sitúe a Verona a lo largo de un río que sufre los efectos de la marea y que se la haga comunicar con Milán por agua se puede explicar suponiendo que Shakespeare pensaba en Londres y empleaba los nombres de Milán y de Verona sencillamente como etiquetas. Los respectivos criados de los protagonistas tienen un halo londinense muy marcado, por lo que su idiosincrasia es ciertamente incongruente para tratarse de bufones italianos.

La trama es la de una típica comedia del arte, de manera que Shakespeare o empleó como fuente un drama de carácter italiano, o desarrolló de manera semejante una trama muy sencilla como se encuentra en la *Diana* de Jorge de Montemayor (1521-1561), que por regla general se considera como su fuente.

Argumento

Valentín y Proteo (del griego proteico, cuyo significado es cambiante, variable), están vinculados por una íntima y fraternal amistad, pero la visión de Silvia, hija del duque de Milán, amada de Valentín, actúa tan violentamente sobre el alma de Proteo, que éste se olvida del amor de su novia, Julia, y traiciona a su amigo, revelando al duque la intención de Valentín de raptar a Silvia, que el mismo duque había destinado al torpe Turio.



Proteo es presentado a Silvia⁸³

El generoso Valentín es sorprendido por el duque y desterrado; huyendo de Milán da con una cuadrilla de bandoleros que, impresionados por su personalidad y su posición, le eligen capitán. Mientras, Proteo, con la excusa de convencer a Silvia de que se olvide de Valentín en favor de Turio, obtiene del duque el permiso de verla de vez en cuando, e intenta cortejarla, pero es duramente rechazado.

A un episodio del galanteo asiste Julia que, habiéndose disfrazado de paje, ha llegado a Milán en busca de su infiel amante. Silvia, para esquivar las bodas con el aborrecido Turio, huye de Milán con la ayuda de Eglamur, un caballero que ha hecho voto de castidad, debido a la muerte de su amada; es presa por los bandoleros (mientras que Eglamur, con poca caballerosidad, huye) y conducida ante su jefe. En esto, llega Proteo para liberarla, insistiendo nuevamente en su cortejo; siendo rechazado, quisiera llevarla consigo a la fuerza, pero Valentín que ha asistido a su encuentro sin ser visto, sale y desenmascara a su indigno amigo.

Proteo se arrepiente y pide perdón, y Valentine, en su generosidad, no sólo le perdona, sino que incluso estaría dispuesto a cederle a Silvia; pero el desfallecimiento del paje revela la identidad de Julia, que con su demostración de constancia se adueña nuevamente del corazón de Proteo. Por fin el duque concede la mano de su hija a Valentí, y las dos parejas prometen casarse en el mismo día. Los

⁸³ En la base inferior del cuadro dice: ¡Bien venido, querido Proteo! Señorita, os ruego confirméis su bienvenida con una distinción especial.

criados de Valentín y Proteo, Relámpago y Lanza, introducen el elemento cómico, sobre todo Lanza con su perro Crab.



Dibujo de Lanza y Crab. John Gilbert.

El drama es notable por los gérmenes de caracteres y de situaciones que Shakespeare desarrollará en dramas sucesivos: numerosos son los puntos de contacto en este sentido con *Romeo y Julieta* o *El mercader de Venecia*. Y aunque ninguno de los personajes esté bien trazado, a excepción quizá del payaso Lanza y de Julia, en ciertos momentos parecen asumir una individualidad más sabrosa y precisa, saliendo de todo el convencionalismo que domina la obra y perjudica en gran manera su conclusión, donde la concepción medieval de la amistad fraterna hace posible la absurda cesión de Silvia de parte de Valentín a un amigo falso, indigno y sin escrúpulos. El estilo es fácilmente melodioso, y lleva las señales de la juventud de un genio.⁸⁴

6.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra

Las escenas se desarrollan en Verona, Milán y las fronteras de Mantua

⁸⁴ Página web:

<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/shakespeare/verona.htm>.

Consultada del 20-06-2015 a las 18:40

ACTO PRIMERO

ESCENA II (Verona. Jardín de la casa de Julia)

Conversación entre Julia y su criada Lucía. Ambas hablan sobre Proteo, amor de Julia del que Lucía está totalmente de acuerdo. La criada tiene en las manos un papel, unos versos dedicados que no osa leer delante de su ama:

“Julia.- ¿Y ese papel no es nada?”

Lucía.- Nada que me interese.

Julia.- Pues que recoja ese papel misterioso aquel a quien interese.

Lucía.- Para quien le interese no contendrá sino sinceridades, si bien se interpreta.

Julia.- Algunos versos que te escribe un amante.

Lucía.- Si queréis que los interprete, dadme entonación y notas para cantarlos.

Julia.- No entiendo de eso. Puedes cantarlos al compás de *Luz de amor*.

Lucía.- Ese diapasón es alto para mí.

Julia.- Deja que vea tu canción. (Coge la carta.) ¡Hola, pica-rona!

Lucía.- Si queréis, la podemos cantar a dúo.

Julia.- No hay tenor

Lucía.- Yo haré el papel de Proteo”⁸⁵

En el diálogo se hace referencia a la posible interpretación musical de los versos escritos en el papel que porta Lucía. Esta le propone a su ama que le entone una melodía para cantarlos, un pie rítmico-

⁸⁵ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*...p. 192-193

melódico tal vez, a lo que Julia le contesta que ignora como hacerlo, y le invita a su criada a que lo haga ella “al compás de *Luz de amor*”. Dicha balada fue recopilada por Carole Livingstone en 1991 basándose en los trabajos de compilación de Claude M. Simpson de 1966 sobre patrones de melodías recogidas en 1600. Muchas de las baladas que se recogen en estos compendios, son posibles interpretaciones libres de cómo pudieron ser, por lo que no es seguro que las partituras que en ellos aparecen fueran tal cual las que se tocaban en las calles y teatros londinenses de finales del siglo XVI. Sin embargo, el extraordinario trabajo de Simpson y Livingstone, hace muy interesante su propuesta, y nos desvela una posibilidad muy sólida acerca de cómo sonaban esos momentos de música en los que el tema de las gestas y sobre todo el amor, hacían las delicias de aquellos que las escuchaban. A continuación se muestra la partitura *Luz de amor* tomada de las colecciones citadas anteriormente.

*Light Love*⁸⁶



Dicha canción, como podemos observar, está compuesta dentro de la escala natural de DoM en un rango de octava entre el Do3 y el Do4. De este modo entendemos las palabras de Lucía, al responder con la frase “ese diapasón es alto para mí”, refiriéndose a dicha ordenación y no al dispositivo metálico que hoy en día conocemos con ese vocablo, y que fue inventado en 1711 por el músico británico John Shore, sargento trompetista y laudero en la corte, para quien escribieron Georg Friedrich Händel y Henry Purcell⁸⁷. Por

⁸⁶ SIMPSON, CLAUDE M (1966): *The British Broadside Ballad and its Music*. Londres. Ed. Rutgers University Press, B285. También en LIVINGSTON, CAROLE ROSE (1991): *British Broadside Ballads of the Sixteenth Century: A Catalogue of the Extant Sheets and an Essay*. Londres. Ed. Garland Publishing, p.156

⁸⁷FELDMANN, H (1997): *History of the tuning fork. I*. Munich. Ed. Ingolstadt German Medical History Museum. Sección Laryngo-rhino-otologie 76 (2), pp.116-22.

lo tanto la entrada de la palabra diapasón está basada nuevamente en los conocimientos griegos del autor, siendo la definición de la misma como el intervalo de la octava que abarca todas las notas del sistema perfecto. Shakespeare nos da a entender que tal vez la tesitura en la que podría cantar Lucía era de contralto y no de soprano, por lo que a esta, le podía parecer aguda las notas de la melodía. Lícito pues el desdén en su respuesta. Asimismo, la posibilidad de cantar a dúo tal y como propone la criada, queda baldía ante la “ausencia” de la voz masculina de tenor, tan importante en la música barroca por su habitual aparición en los teatros y la consabida prohibición de las mujeres a cantar e interpretar en público.

ACTO SEGUNDO

ESCENA I (Milán. Aposento en el palacio del Duque)

Conversación entre el virtuoso Valentín, paladín del Emperador, y su criado Relámpago. Valentín hace notar vehementemente, aunque inconscientemente, su adoración hacía la dama Silvia. Su avisado, y también deslenguado escudero, le advierte que su comportamiento ha cambiado desde que se da esa situación. Le demuestra con una enumeración de acciones, como Valentín, ha sido víctima de la melancolía ocasionada por el amor:

“¡Pardiez! Veréis en qué lo he conocido. Primeramente, habéis aprendido, como el señor Proteo, a cruzaros de brazos como un melancólico, a modular una canción de amor como un pitirrojo, a pasearos solo como un escolar que ha perdido su abecedario, a plañir como una riña que acaba de enterrar a su abuela, a ayunar como un enfermo puesto a dieta, a velar como si temierais que os robaran y a hablar con voz lastimera como un pobre en la fiesta de Todos los Santos. Antes se desbordaba vuestra risa como el canto del gallo, andabais a paso de león, sólo ayunabais después de comer y únicamente se os veía triste cuando no teníais dinero. Pero ahora os ha

cambiado una dama de tal modo, que, por más que os miro, apenas reconozco en vos a mi amo”.⁸⁸

Tras dicha “colección” de sentimientos, descritos ya en el medievo por los galenos Arnaldo de Vilanova y Bernardo de Gordon⁸⁹, cabe analizar, que en la disertación expuesta por Relámpago, se hace referencia a “modular una canción de amor como un petirrojo”, pájaro sociable, atrevido y curioso que posee un gorjeo musical, muy melódico, parecido al del ruiseñor.⁹⁰ En el canto melancólico estaba la terapia al desasosiego ocasionado por el amor lejano y platónico. Así lo señaló Robert Burton en 1621, en su obra *Anatomía de la Melancolía*, en cuya segunda parte, se hallaba el capítulo “*La música como remedio*”.⁹¹ En dicho tratado quedó constancia del poder de la música para “tratar” el mal de amores y el abatimiento producido de él. De este hecho sabemos que trovadores y juglares fueran los canales de expresión del enamorado/a, a no ser, que el propio afectado fuera avezado intérprete, y él/ella mismo se recogiera en las notas de sus canciones y del instrumento tañido⁹² para controlar sus emociones.

ACTO TERCERO

ESCENA I (Milán, antecámara en el Palacio del Duque)

Tras ser descubierto por el duque, padre de Silvia, de las intenciones de Valentín para raptar a su dama y huir, el gallardo hidalgo, prefiere morir antes que partir sin su amada. En la disertación nue-

⁸⁸ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*...p. 195

⁸⁹ CALLE ALBERT, IGNACIO (2013): *Historia de la Musicoterapia I*. Cuadernos de Bellas Artes nº19. La Laguna (Tenerife).Latina. p.162-165

⁹⁰SIMPSON, D.P (1979): *Cassell's Latin Dictionary* (5 edición). Londres. Ed. Cassell Ltd. p. 883

⁹¹ CALLE ALBERT, IGNACIO (2013): *Historia de la Musicoterapia II*. Cuadernos de Bellas Artes nº20. La Laguna (Tenerife): Latina p.436

⁹²CALLE ALBERT, IGNACIO (2014): *La figura de la mujer en la historia de la musicoterapia. Desde la Antigüedad hasta el Barroco*. Cuadernos de Bellas Artes 38. La Laguna (Tenerife): Latina. p.166

vamente de sentimientos platónicos dice lo siguiente: “[...] Si de noche no estoy cerca de Silvia, no tiene armonía el ruiseñor...”⁹³

Curiosamente se vuelve a mencionar el canto de un ave canora. Esta vez es el ruiseñor, cuyo canto es especialmente reconocido por su belleza sobre las demás aves, al extremo de que algunos cantantes humanos son llamados “ruiseñores” en señal de admiración. Dicha recurrencia de Shakespeare, bastante habitual en sus escritos, comparaba al ave y sus dotes melódicas con la armonía perfecta. De ahí que entendamos que el estar lejos de Silvia, era como el canto del ruiseñor enarmónico y carente de expresividad y sentimiento.

En su desazón, y en la misma escena, cuando entra Proteo con falsas palabras de ayuda a Valentín, este, derrotado por la situación de destierro inflingida dice: “¡Calla! A no ser que la primera palabra que pronuncies tenga sobre mi vida un poder de muerte. Si es así, te ruego que la hagas oír como el último cántico de mi último dolor”.

Se puede conjeturar que al decir “último cántico”, se está refiriendo a las últimas palabras que desea oír Valentín antes de la muerte. El vocablo “cántico”, suaviza todo lo hiriente que se pueda decir sobre el tema amoroso. Además, que mejor que morir rodeado de cantos y melodía tal y como preconizó en el siglo XIV el francés Guy de Chauliac⁹⁴, cuando hizo referencia a la relajación y sosiego que la música podía causar antes del desenlace final.

ESCENA II (Milán. Aposento en el palacio del Duque)

Cuando la conspiración para desterrar a Valentín se consuma, Turio, prometido a Silvia por el Duque, tiene vía libre para casarse con ella, no obstante, el prometido sabe que el corazón de la dama está lejos de su alcance, y que necesita estrategias para conquistarlo. Proteo le da algunos consejos para tal contienda en los que la música, más allá de limitarse a ser escuchada, juega un papel afec-

⁹³ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*... p. 207

⁹⁴ CALLE ALBERT, IGNACIO (2013): *Historia de la Musicoterapia I*... p.220

tivo y emotivo muy interesante, puesto que el poder disuasorio y efectista de los sonidos eran en el Barroco, un tema muy recurrente al desarrollarse y fundamentarse la teoría de los afectos de manos de Descartes y Mersenne, en la que se explicaba como la música podía imitar cualquier estado anímico, y de esta forma evocarlos en las personas que la escuchaban, a saber: cólera, ira, felicidad, alegría, tristeza etc. Así dice:

“Decidle que en el altar de su belleza sacrificáis vuestras lágrimas, vuestros suspiros y vuestro corazón. Escribid hasta que se seque la tinta de vuestro tintero, y humedecedla con vuestro llanto para decírselo más tarde en versos conmovedores. Fibras de poetas formaban las cuerdas de la lira de Orfeo. A sus potentes acordes se conmovían las piedras y el acero. Olvidaban los tigres su ferocidad, y abandonando los monstruos del mar sus insondables abismos, salían a deleitarse en la playa. Luego que le hayáis enviado vuestras dolientes elegías, haced que se escuche bajo las ventanas del aposento de vuestra adorada algún dulce concierto. A las voces de los instrumentos unid las palabras de un cántico melancólico. El silencio recogido de la noche dará realce a vuestras melodiosas querellas. Nada hay como este medio para atraernos su ternura”⁹⁵

Detengámonos en las palabras de Proteo. En la frase “Fibras de poetas formaban las cuerdas de la lira de Orfeo. A sus potentes acordes se conmovían las piedras y el acero. Olvidaban los tigres su ferocidad, y abandonando los monstruos del mar sus insondables abismos, salían a deleitarse en la playa”. Se hace referencia al poder de la música órfica que hizo inmortal la leyenda de la lira de héroe homérico, y como su son amansaba a las bestias del abismo. Ese sonido, unido al poder de la palabra, era una potente arma seductora tal y como pensaban los musulmanes persas y andalusíes al aseverar que la verdadera terapia para el afligido⁹⁶, consistía en la

⁹⁵ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p. 211

⁹⁶ CORTÉS GARCÍA, MANUELA (1996): *Pasado y presente de la Música Andalusí*. Sevilla: Ed. El Monte. Tomado de *El Cancionero de Al-Haik*. F. Valderrama Martínez. 1954

poesía acompañada de música, lo que se podría asemejar a una especie de psicoterapia. Sin duda, tales afirmaciones se corroboran con lo que más bajo añade Proteo: “haced que se escuche bajo las ventanas del aposento de vuestra adorada algún dulce concierto. A las voces de los instrumentos unid las palabras de un cántico melancólico”. Efectivamente, el amor bajo los miradores donde asomadas las doncellas escuchaban a los hábiles troveros los mensajes de afecto eterno, eran respaldados siempre con la música de cuerdas y viento. El fluir de la lírica se unía al silencio de la noche. El mensaje melancólico, a buen seguro, ablandaría el corazón de la dama.

Una vez más advertimos cuán poderoso era el poder de la música y como fue arma terapéutica para acompañar la melancolía, derivada de la soledad y del amor no correspondido, lejano o platónico.

Como podíamos suponer, Turio, no era diestro en la interpretación de instrumentos, tal y como demandaba Proteo para la confabulación romántica. Sin embargo, Turio, no va a cejar en el empeño y propone a Proteo lo siguiente:

“Esta misma noche pondré en práctica tu consejo. Puesto que me abandono a tu discreción, ten a bien, querido Proteo, acompañarme por la ciudad, con objeto de elegir algunos caballeros que sean buenos músicos. Para seguir al pie de la letra tus planes, tengo justamente un soneto a propósito.”⁹⁷

Es probable, según nos da a entender Turio, que era más que frecuente la presencia de trovadores y músicos por las calles de las grandes ciudades como Londres. En tabernas y otros locales semejantes, podían darse cita, por lo que encontrarlos no debía ser empresa complicada.

ACTO CUARTO

ESCENA II (Bosque entre Milán y Verona)

⁹⁷ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*...p. 211

Una vez “contratados” los músicos, Turio y Proteo acuden a cortejar a Silvia. Con las intenciones muy claras, el taimado Proteo decide ayudar a Turio para sus propios intereses, que no son otros que seducir él mismo a Silvia, pues dice estar profundamente enamorado de ella, olvidándose de Julia, que buscándolo, se halla en aquel momento en el mismo lugar disfrazada de paje. Se dan una serie de comentarios donde la música cobra un interés muy significativo:

“Turio.-Muy bien; pero creo, señor, que a nadie cortejáis aquí.

Proteo. -¿Cómo que no? ¿Iba entonces a hallarme en este sitio?

Turio.- ¿A quién es? ¿A Silvia?

Proteo.- A Silvia, si; por vuestro amor.

Turio.- Muchísimas gracias. (A los Músicos) ¡Ea!, señores, templad esos instrumentos, y en seguida, manos a la obra.”⁹⁸

Confirmamos pues, tras estas palabras, la imprescindible compañía de los músicos en la labor del cortejo. Las rimas de Proteo, “en favor de Turio”, completaría la seducción de la dama.

Al mismo tiempo, Julia disfrazada de paje, observa la escena que su amado y traicionero Proteo está a punto de acometer. Su presencia allí, no es casual, puesto que es conducida por el posadero de la fonda donde se aloja Proteo, que conoce las pérfidas intenciones de este y su cómplice Lanza. No obstante ignora la relación entre el supuesto paje y el hidalgo veronés. Una vez escuchan la lírica acompañada de música de Proteo conversan:

“Posadero.- ¿Qué hay? Os veo más triste que antes. ¿Qué os pasa, hombre? ¿Os hace daño la música?

Julia.- Os engañáis. Quien me hace daño es el músico.

Posadero.- ¿Por qué?

⁹⁸ Ibid. p. 213

Julia.- Porque se porta falsamente.

Posadero.- ¡Cómo! ¿Da notas falsas?

Julia.- Tan falsas, que hacen estremecer hasta las fibras del corazón.

Posadero.- Tenéis un oído muy delicado.

Julia.- Pues quisiera ser sordo.

Posadero.- Veo que no os gusta la música.

Julia. - Jamás..., cuando hay en ella tales disonancias.

Posadero.- ¡Escuchad! Es un bonito cambio de tono.

Julia.- El cambio es lo que menos me gusta.”⁹⁹

A la pregunta del posadero sobre si le hacía daño la música, se pueden sacar varias connotaciones interesantes. Hay que tener en cuenta la consideración que Shakespeare tenía sobre la música como ciencia de la salud, pues según el dramaturgo, como veremos más adelante, la música curaba el alma y las enfermedades, actuaba de elemento evasivo y alejaba los males de las mentes perturbadas. No obstante, la música podía ser nociva e hiriente, producir melancolía y desazón, dependiendo del estado anímico de los que la escuchaban, es decir, dependía de los factores endógenos y exógenos de la platea. En este caso, Julia, estaba afectada, pero no por la música, sino por la traición del músico (Proteo), con lo que la importancia que Shakespeare le daba a los sonidos y las canciones era siempre benefactora y no producente de estímulos negativos.

El juego de palabras posterior es una personificación de la música en los sentimientos que vive Julia. La ignorancia del posadero, le lleva a no entender el porqué de la dilapidación del paje hacia el músico-intérprete, y lo achaca a que es mal intérprete. Para no desvelar sus verdaderas emociones, Julia continúa con el argot armónico y espeta al posadero diciéndole que Proteo canta notas tan falsas que hacen estremecer las fibras del corazón y que la música es tan disonante que no se puede escuchar. Ni la música era mala,

⁹⁹ Ibid.

ni disonante ni con notas falsas, es una descripción metafórica del mal comportamiento de Proteo para con ella.

ACTO QUINTO

ESCENA IV (Otra parte del bosque)

Por otro lado Valentín, tras el azaroso exilio al que es sometido, se encuentra con unos bandidos que le quieren dar muerte. Sin embargo, vista la lealtad y nobleza del hidalgo, los rufianes le agasajan y lo nombran su caudillo. Allí, Valentín es feliz lejos del bullicio de las ciudades y las hablaturías cortesanías. Sin embargo abatido por la melancolía dice:

“¡Cuánto puede en el hombre la costumbre! Esta soledad sombría, estos bosques desiertos me causan más placer que las populosas y florecientes ciudades. Aquí puedo sentarme solo, lejos de todas las miradas; y aquí puedo juntar a los trinos lastimeros del ruiseñor mi voz doliente y los acentos de mi desventura.”¹⁰⁰

Como es costumbre, el ave canora del ruiseñor vuelve a aparecer, y se confunde con el llanto del hidalgo que desolado por la pérdida de su amor, se siente libre de pensar rodeado de naturaleza. Vemos pues la semántica que establece Shakespeare entre el pájaro cantor y el propio hábitat del mismo, aunándose con las melodías y sonetos tristes que pueda recitar Valentín en el recuerdo de su Silvia.



John Gilbert. Silvia siendo raptada por los bandidos y salvada por Valentín.

¹⁰⁰ SHAKESPEARE, WILLIAM.: (1951) *Obras completas*...p. 220-221

6.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *Los dos hidalgos de Verona*

Obra que fue muy representada desde su estreno. Debió causar gran admiración entre el público hasta la aparición de obras de mayor calado dramático, pues muchas de las frases que concurren en su trama, se han convertido en paradigmas de la literatura universal. No obstante, el tema de la obra en sí se antoja ciertamente flojo. Muy parecido a la anteriormente analizada, los amores y desamores de caballeros y doncellas son azotados y aleccionados por sirvientes y escuderos con pocas letras pero muchas luces. A nivel musical se dan en esta obra varios tópicos de la dramaturgia cómico-romántica de finales del renacimiento. En varias ocasiones se hace referencia a la necesidad de acompañar los mensajes de amor con música, hecho muy antiguo que recayó en juglares y trovadores. Sin embargo, aquí son los caballeros los que se aventuran a recitar bajo el balcón de su amada. Shakespeare explotó este escenario en muchas de sus obras, donde la música era el elemento esencial del mensaje. En esta obra, son los nobles en cuestión, Turio y Proteo, los que quieren recitar ante Silvia sus palabras de amor. Requieren la presencia de músicos que les adornarán la lírica. Es lícito pensar, tal y como se refleja en la obra, que se contrataban músicos para cortejar a las damas, y que la profesión como tal estaba reconocida en las clases sociales medio-bajas de las ciudades. Se convirtieron en un componente indispensable para el cortejo, e incluso los habría que eran especialistas en estas lides.

La melancolía experimentada por Valentín es otro de los temas que relacionan la música con el estado anímico. Como hemos comentado a lo largo del análisis, algunos tratados de la Edad Media y principios del Barroco, establecieron que la música era un hábil remedio para el desasosiego que causaba el mal de amores. Aquí se pone de manifiesto la necesidad de la armonía para contrarrestar la ausencia amorosa o cantar al ser platónico.

El poder efectista de los sonidos, estuvo muy presente en la época isabelina, surgiendo comentarios al respecto que documentaban con efemérides clásicas, como la música había sido cura y enfermedad para diversas dolencias en el pasado. Shakespeare, no es ajeno a estos conocimientos y alude al poder de la misma mencio-

nando los hallazgos que consiguió Orfeo con su lira o Pitágoras con su flauta.

Otras aportaciones musicales interesantes son los sonidos naturales del canto de los pájaros, comparados metafóricamente con la ausencia del amor: “Si de noche no estoy cerca de Silvia, no tiene armonía el ruiseñor”. La ornitología es utilizada por nuestro autor como un reclamo eficaz que pon en guardia al público, pues son señales acústicas que preconizan un hecho temporal determinado, ya sea anunciar el día, la noche, la muerte, o la alegría.

Por último cabe desatacar la aparición de una balada muy conocida en la época como *Luz de amor*. Esta canción es muy recurrente en el conjunto de la trama. Aunque no se interpreta, sí se menciona, por lo que se pone de manifiesto su popularidad. En un facsímil recogido en el trabajo de Simpson y Livingstone en 1966 y 1991 respectivamente, se propone una melodía, que muy bien pudo encontrarse en cancioneros de la época y que nos aporta un idea de cómo era el tipo de música de las baladas del momento.

En conjunto es una obra ligera y rápida que se ve limitada por los cambios de localización algo innecesarios. Podríamos pensar que la obra en sí era como un anticipo a la gran *Romeo y Julieta*, pues salvando las distancias, coinciden en muchos puntos. Como ocurre en muchas de las composiciones dramáticas de Shakespeare, todos los hechos que se suceden al principio y que parece que auguren un oscuro final, se desvanecen hacia una resolución fácil y halagüeña, donde el “final feliz” se impone como una necesidad ante un público variopinto. Por esta razón es tan discutible la autoría de las obras en general del autor anglosajón, ya que muchas son folletines con desenlaces con moraleja, e incluso didácticos, frente a grandes tragedias con personajes e intenciones oscuras.

La comedia de las equivocaciones

7.1. Personajes

Solino: Duque de Éfeso

Egeonte: Mercader de Siracusa

Antífolo de Éfeso	} Hermanos gemelos hijos de Egeonte
Antífolo de Siracusa	

Dromio de Éfeso	} Hermanos gemelos de los Antífolos
Dromio de Siracusa	

Baltasar: Mercader

Comerciante: Amigo de Antíf.
De Siracusa

Ángelo: Platero

Segundo comerciante: Acreedor
de Ángelo

Pich: Maestro de escuela y
exorcista

Emilia: Mujer de Egeonte y
abadesa Éfeso

Adriana: Mujer de Antífolo de
Éfeso

Luciana: Hermana de Adriana

Lucía: Doncella de Adriana

Cortesana

Alcaide

Oficiales de Justicia y otras
personas del séquito

7.2 Sinopsis

Esta comedia en cinco actos en verso y prosa de William Shakespeare fue escrita entre 1591 y 1592 y publicada en el *infolio* de 1623. Su fuente principal, directa o indirecta, son los *Menecmos* de Plauto. A esto se le añade una intriga trágica, sugerida por la historia de Apolonio, rey de Tiro, que Shakespeare había de usar más tarde para su *Pericles, príncipe de Tiro*. Mientras Plauto se contentaba con una pareja de gemelos, Shakespeare añade una segunda, multiplicando así las posibilidades de equívoco, pero aumentando también la intriga, que sólo puede encontrar justificación en el éxito de farsa de algún episodio.

Argumento

Habiendo Siracusa condenado a muerte a algunos mercaderes de Éfeso que no tenían dinero para el rescate, y Éfeso adoptando las mismas medidas con los homólogos siracusanos, Egeonte, viejo mercader de Siracusa, es condenado a sufrir dicha suerte y explica al duque de Éfeso por qué se encuentra en la ciudad. Había tenido dos gemelos de su mujer Emilia, exactamente idénticos y llamados ambos Antífolo. Casualmente, dos esclavos, también gemelos y ambos llamados Dromio, nacidos a la misma hora que los otros dos, fueron dedicados a su servicio.

En un naufragio, Egeonte, con el gemelo nacido en segundo lugar y con uno de los Dromios, se ve separado de su mujer con el otro hijo y el otro esclavo sin volver a saber de ellos. Llegado a la madurez el segundo de los gemelos, Antífolo de Siracusa, parte junto con su esclavo Dromio en busca de su hermano y de su madre. Desaparecen misteriosamente, por lo que Egeonte, vaga errante durante cinco años en su busca. El duque, conmovido por dicho relato, aplaza la sanción hasta la noche de Egeonte, para que este encuentre el dinero de su indulto. En Éfeso precisamente, vivía desde hacía algún tiempo el primero de los gemelos, Antífolo (Antífolo de Éfeso) con su Dromio (Dromio de Éfeso) salvados del naufragio. Antífolo se había casado con Adriana. El mismo día de las negociaciones sobre el indulto de Egeonte, llegan a Éfeso el otro Antífolo y Dromio desde Siracusa. Cada gemelo conservaba

una perfecta semejanza con el otro, y de ahí una serie de equivocaciones asombrosas.

Dromio de Éfeso debe solicitar a Antífolo de Éfeso que vaya a su casa para comer, y se lo solicita en cambio a Antífolo de Siracusa. Adriana reclama sus derechos de mujer ante Antífolo de Siracusa, mientras él experimenta mayor simpatía por su hermana Luciana. Dromio de Siracusa, que ha ido con él, es objeto de las desagradables solicitudes de la fregona de Adriana, mientras Dromio de Éfeso se encuentra más tarde, junto con su patrón, negándoles la entrada a su casa, pues se cree que ambos ya estaban dentro.

La aventura se complica con el regalo de una cadena, la intervención de una cortesana, de los invitados, de un acreedor, hasta que Antífolo de Éfeso y su criado son atados como locos; Antífolo de Siracusa y su Dromio, tomados por los supuestos locos evadidos, sufren una agresión y se refugian en un convento, cuya abadesa es precisamente Emilia, también salvada del naufragio, pero separada por los crueles marineros de Corinto de los gemelos confiados a ella (y convertidos luego en Antífolo y Dromio de Éfeso).

Mientras tanto termina el plazo sin que Egeonte haya encontrado el dinero del rescate, por lo que es conducido al suplicio, acompañado por el duque. Se presenta al duque Antífolo de Éfeso que, habiendo roto las ataduras con los dientes, ha huido y pide justicia contra su mujer, que le ha dejado fuera de su casa y luego hecho atar como un loco. Finalmente, la abadesa hace salir del convento a la otra pareja y, puestos frente a frente, cada cual es reconocido como lo que es. Así Egeonte encuentra al mismo tiempo a su mujer y sus hijos y el duque le deja en libertad.

Es bien cierto, que comparando con el conjunto de las obras shakesperianas, el drama es uno de los menos atractivos del escritor inglés. Sin embargo, contiene tal cantidad de donaires y de situaciones grotescas que, aceptada la absurda premisa, no se advierte

qué otra cosa mejor podía hacerse: en su tiempo debió de divertir al público como las actuales astracanadas.¹⁰¹



Cartel anunciador de la obra, a principios del siglo XIX. Se observa a los gemelos Dromios.

7.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra

Todas las escenas se desarrollan en Éfeso (Grecia)

ACTO SEGUNDO

ESCENA II (El mercado)

Tras las primeras equivocaciones que entrecruzan a los hermanos Dromios con los Antífolos, Adriana, esposa de Antífolo de Éfeso, sale a buscar a su marido para que acuda a casa a comer, tras la infructuosa búsqueda de su criado Dromio de Éfeso. Al verlo en la plaza, va hacia él. Sin embargo, su visión es errónea, pues al que atisba no es otro que Antífolo de Siracusa, que ha acudido a Éfeso en busca de su hermano y madre perdidos en el naufragio que fragmentó a la familia de Antífolos y sus respectivos criados Dromios. Sin saber nada de su existencia, Adriana se encamina hacia él, y le espeta el porqué de su negativa a ir a comer a casa. De tal

¹⁰¹ Página web:

<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/shakespeare/comedia.htm>.

Consultada el 10-06-2015 a las 21.30

forma dice contrariada: “Hubo un tiempo en el que sin exigírtelo, jurabas que ninguna palabra era música en tus oídos más que el sonido de mi voz...”¹⁰²

Adriana, desconoce que con quien habla es Antífolo de Siracusa, que no es su esposo. Ciñéndose a tiempos pretéritos, recuerda a su “marido”, que se amaban tanto que el sonido de su voz era música para los oídos de su conyugue. La metáfora, es una de las más utilizadas por los poetas y dramaturgos, perdiendo su encanto por su tópico sentido y su fácil entendimiento. La voz de la persona a la que se ama, como el resto de sus encantos, es una música celestial para el enamorado, por lo que aunque tuviera una voz desagradable a los oídos de los demás, seguiría siendo armonía encantadora para él.

ACTO TERCERO

ESCENA II (En la casa de Antífolo de Éfeso)

Cuando se consuma el despropósito y la confusión, Antífolo de Siracusa, se deja llevar por los encantos de la hermana de Adriana, Luciana. Esta última le dice que no entiende como puede renegar de “su mujer”, cuando realmente, este Antífolo ni siquiera la conocía. Tras las palabras de Luciana, Antífolo de Siracusa, prendado de ella le dice:“ ![...]Oh, no me atraigas con tus hechizos, dulce sirena para ahogarme en la corriente de lágrimas de tu hermana! ¡Canta sirena por ti misma, y te adoraré!”¹⁰³.

En estas palabras hay una doble lectura que debemos analizar. Primeramente Luciana intenta defender el honor de su hermana, y con sus palabras, “encandila” a Antífolo de Siracusa, el cual se enamora de ella. Este le viene a decir que no se entretenga en salvaguardar la honra de Adriana, sino que hable por ella misma y que descubra sus sentimientos ante él. Por otro lado la inteligente incursión de las palabras “hechizo”, “sirena” y “canto”, nos vuelve

¹⁰² SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p. 235

¹⁰³ Ibid. p.240

a demostrar nuevamente el conocimiento de la cultura clásica del escritor inglés. La alusión a estos términos se basa en las sirenas, seres fabulosos de la mitología griega hijas del dios-río Aqueloo y de Melpómene, Calíope u otra Musa, y se las representaba como mujeres jóvenes con cola de pez, o como seres alados. Poseían una extraordinaria voz con la que se atrevieron a desafiar a las Musas, que las derrotaron y les arrancaron las plumas. Ellas, muertas de vergüenza, se refugiaron en el estrecho de Mesina, donde atraían a los navegantes con su canto y los hacían enfrentarse a los terribles monstruos Escila y Caribdis. Los primeros navegantes que consiguieron pasar indemnes por allí fueron los Argonautas, cuyos remeros siguieron el canto melodioso de Orfeo. Pero es en la Odisea (12.39 ss) donde se nos relata cómo Odiseo, deseoso de escucharlas, y siguiendo las instrucciones de la maga Circe, taponó los oídos de sus marineros con cera y se hizo atar al mástil de su barco. De esta forma gozó de la melodiosa voz de estos seres, y se retorció de dolor cuando se alejaba de su canto tan cautivador.¹⁰⁴



Herbert James Draper, 1909 Ferens Art Gallery, Kingston upon Hull

La analogía que utiliza Shakespeare con relación al canto de las sirenas está muy suavizada con la versión clásica, pues la denominación de sirena se usa aquí como un ser hermoso con armoniosa y encantadora voz, lejos de los perversos encantamientos de los relatos homéricos. Sin embargo, en la misma escena, al final del tercer acto, Antífolo de Siracusa, pacta con su Dromio abandonar Éfeso ante tanto despropósito, pues según dicen, todo el mundo parece

¹⁰⁴Página web:

http://aliso.pntic.mec.es/agalle17/cultura_clasica/entre_dichos/sirena.html.
página consultada 14-5-2015 a las 16.15.

conocerlos pero ellos no conocen a nadie. Ante tal idea, prefiere olvidar el amor que siente por Luciana y vuelve a referirse a las sirenas, esta vez con el sentido clásico, emulando lo acontecido con los marineros de Odiseo: “Y para no ser cómplice de mi propia infidelidad, taparé mis oídos a los cantos de la sirena”¹⁰⁵. De tal forma, y con esta frase, dejaría de estar atraído por los encantos de Luciana al ignorar (en sentido figurado, tapándose los oídos) su presencia y su voz.

ACTO CUARTO

ESCENA III (Una plaza pública)

Continuando con las astracanadas, idas y venidas de Antífolos y Dromios, esposa y cuñada, y demás personajes, aparece un oficial de justicia, que toma preso a Antífolo de Éfeso.



Arresto de Antífolo de Éfeso. Dibujo anónimo

Dromio de Siracusa, confunde a su amo nuevamente, y este confunde a su criado, al que manda ir a su casa a buscar una bolsa de oro para pagar el rescate. Dromio hace lo que le manda su falso dueño, y cuando vuelve a la plaza para buscarlo, encuentra a Antífolo de Siracusa, su verdadero amo, libre, lógicamente. Dromio le explica que como que no está preso por el oficial de justicia, y Antífolo se extraña de tal aseveración, y le pregunta al vasallo el porqué y quién querría arrestarlo. Dromio describe al oficial de justicia con curiosas palabras: “¿No sabéis quien os arrestaría? Sin

¹⁰⁵ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p. 242

embargo, es muy claro; el que viaja con un violonchelo dentro de un estuche de piel...”¹⁰⁶

En esta sentencia se pueden hacer varias conjeturas. Tras haber investigado acerca del sentido que podría tener esta frase, llegamos a las siguientes posibles conclusiones: el violonchelo, fue un instrumento cuya denominación y origen se remonta al siglo XIV, y ni muchísimo menos en el momento en el que Shakespeare ambienta la obra, que es, como muy bien podemos ver, en la Grecia Antigua. Por supuesto, el escritor habla de forma figurada y metafórica. Evidentemente, un funcionario público de justicia, un policía al uso, no llevaba un violonchelo en su espalda dentro de una funda de piel, por lo que las interpretaciones al respecto son bastante complejas. La funda de piel hace referencia clara al cuerpo humano. En cuanto al violonchelo, podía estar hablando de su sonido. Un sonido grave, serio, con pocas florituras, de acompañamiento y continuo, emulando así la adusta idiosincrasia del oficial de justicia y su “oscuro” empleo (detener a la gente haciendo cumplir la justicia). Una segunda hipótesis podría tratarse, dada la asidua aparición en obras de arte de numerología y ciencia oculta en el Barroco, del significado de un número en concreto. En este caso sería el 8 por su parecido físico al violonchelo. Tal número ha tenido siempre, según diferentes fuentes numerológicas, un significado relativo al signo del poder, la autoridad, la habilidad ejecutiva, la gestión, el poder material y una tendencia al sacrificio pero también a no tener escrúpulos. De poseer habilidades políticas, ser experto en manejar el poder y tener capacidad de decisión y mando¹⁰⁷; lo que perfectamente podría representar a un oficial de justicia y su deber como tal.

¹⁰⁶ Ibid. p.246

¹⁰⁷ LAJO PÉREZ, ROSINA (1990): *Léxico de arte*. Madrid – España. Ed Akal

7.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *La comedia de las equivocaciones*

Es la obra analizada menos significativa en cuanto a la temática, y por extensión, en cuanto a la aparición musical. En este vodevil o comedia de enredo, Shakespeare estaba centrado en confundir al público al mismo tiempo que entretener una trama consistente. Los dimes y diretes, las idas y venidas, las entradas y las salidas constantes de personajes con los mismos nombres, hace que su estructura sea hasta el punto, simple dentro de la complejidad, ya que es importante tener en cuenta que no solo se basa en el engaño sino que tiene valores ocultos como la felicidad y la sinceridad, donde se encuentran diversos temas, no solo una comedia sino también algo de drama y suspense. Es bien cierto que favorece la regla aristotélica de la inmutabilidad escenográfica y temporal, puesto que con un mensaje confuso, y con una finalidad aun más confusa, si hubiera habido cambios de lugar (en cuanto al escenario), la obra hubiera sido prácticamente ininteligible. No obstante, aunque con muy poca aportación, se han encontrado algunos hallazgos musicales interesante. En los primeros comentarios, Shakespeare es consecuente con la ambientación de la obra, pues esta transcurre en la Antigua Grecia, y las constantes alusiones a efemérides griegas, o retratos homéricos, hace que todo hábito musical este ceñido a los acontecimientos mitológicos de antaño; véase por ejemplo el canto de las sirenas con Ulises y su embriagador son, que hacía perder la cabeza a los marineros que precipitaban sus barcos hacia las rocas.

El recurso de la sinergia música-amor, se vuelve a ver aquí pero prácticamente disfrazado por el enredo. Una metáfora al respecto y poco más que señalar, puesto que, efectivamente, no era la finalidad de la trama.

Sin embargo en esta obra, la frase “el que viaja con un violonchelo dentro de un estuche de piel”, ha suscitado, como se ha podido leer en el análisis, un interés y curiosidad que no se ha vuelto a repetir en ninguna de las obras examinadas. Tal vez sea por la traducción, o tal vez por razones que desconocemos en las que Shakespeare hablaba de algo o alguien en particular, ha sido muy inte-

resante conjeturar acerca de lo que la frase podía descifrar. Las elucubraciones e hipótesis han sido varias, tal vez ninguna de ellas sea la correcta, pero hay que pensar siempre, y de sobra demostrado, que no se puede menospreciar el gran conocimiento multidisciplinar demostrado por nuestro dramaturgo. Numerología, cosmogonía, astrología o cualquier otra aportación, son los temas donde se ha buscado solución a la locución comentada. Es muy complicado saber a lo que se refería exactamente Shakespeare, pero ahí radica el interés y la dificultad de elucubrar el porqué de esa frase, aunque si bien es cierto, poco o nada relevante en el conjunto del texto.



La tragedia de Romeo y Julieta

8.1. Personajes

Escalo: Príncipe de Verona

Paris: joven noble pariente del príncipe

Montesco } Jefes de dos casas
Capuleto } enemistadas entre si

Fray Juan } Franciscanos
Fray Lorenzo }

Un anciano: De la familia Capuleto

Romeo: Hijo de Montesco

Mercucio: Amigo de Romeo (pariente real)

Pedro: Criado de la nodriza de Julieta

Abraham: Criado de Montesco

Un boticario

Tres músicos

Dos pajes: de Mercucio y de Paris

Cabo de Ronda

Lady Montesco: esposa de Montesco

Lady Capuleto: esposa de Capuleto

Benvolio: Amigo y primo de Romeo

Teobaldo: Sobrino de lady Capuleto

Baltasar: Criado de Romeo

Sansón }
Gregorio } Criados de Capuleto

Julieta: Hija de Capuleto

Nodrizza de Julieta:

Ciudadanos de Verona:

Hombres y mujeres, deudos de ambas casas etc.

8.2. Sinopsis

La obra fue escrita, según unos, en 1591; se publicó “in quarto” en 1597, en 1599, en 1609 y en otra fecha imprecisa, y en “in folio” en 1623. Shakespeare se basó, en este caso, en el poema *La trágica historia de Romeo y Julieta* (1562), de Arthur Brooke. Pero el tema de la “muerta viva”, destinado a hallar su más elevada expresión en este drama (según el conocido estudio de H. Hauvette, *La morte vivante*), era mucho más antiguo. En su difusión tuvo un importante papel el relato *Romeo e Giuletta*, del italiano Matteo Bandello (1485-1561), divulgado en el extranjero por Pierre Boistreau. La versión de este último fue a su vez traducida al inglés en el *Palacio del Placer* de William Painter, e interpretado libremente por Arthur Brooke en el poema *La trágica historia de Romeo y Julieta*, que Shakespeare siguió muy de cerca.

Argumento

La historia se desarrolla en Verona, lugar en el que malviven, enemistadas, dos familias rivales, los Montesco y los Capuleto. Romeo, único heredero de los Montesco, entra sin ser invitado al baile de mascaradas de los Capuleto. Allí conoce a Julieta, hija única del clan rival. Ambos se enamoran a primera vista. Sabiendo que sus padres jamás permitirán su unión, se casan en secreto, con ayuda de Fray Lorenzo. El mismo día de la ceremonia, Teobaldo, primo de Julieta, insulta a Romeo, quien a pesar de ello, rehúsa batirse. Pero Mercucio, el mejor amigo del joven Montesco, entabla duelo a muerte con Teobaldo. Romeo trata de separarlos y Teobaldo aprovecha para herir mortalmente a Mercucio. Romeo reta entonces a

Teobaldo y venga a su amigo matando a su adversario. El Príncipe de Verona, indignado por los sucesos, condena a Romeo al destierro o a la muerte. Romeo se encuentra desesperado, porque estará separado de Julieta, pero Fray Lorenzo le aconseja que escape a Mantua, hasta que pueda ser publicado su matrimonio con Julieta y se reúna con ella. Romeo huye a Mantua después de una última entrevista con Julieta. El Conde Paris, pariente del príncipe, pide la mano de Julieta y le es concedida. Julieta se niega y pide auxilio a Fray Lorenzo, quien le aconseja que acepte la boda y le entrega un pequeño frasco con un elixir que la sumirá en estado cataléptico, parecido a la muerte. Le indica tomarlo la noche anterior a la boda y se compromete a estar con ella cuando despierte en la cripta de su familia, acompañado de Romeo, después ambos jóvenes escaparían. Fray Lorenzo envía un mensajero a Romeo (Fray Juan) para que venga por Julieta en el momento de despertar. Sin embargo, el mensajero no encuentra a Romeo, ya que este avisado por su criado (Baltasar) de que Julieta ha muerto, sale inmediatamente hacia Verona. Romeo llega a la cripta de los Capuleto encontrándose con Paris, que iba a depositar flores a su futura esposa. El Conde se indigna al ver a Romeo, ambos se batieron, resultado vencedor el joven. Romeo se acerca a Julieta, la besa por última vez y toma veneno, falleciendo a los pies de su amada. En ese momento llega Fray Lorenzo, quien se atemoriza al ver los cuerpos de Paris y Romeo. Julieta despierta y el fraile trata de convencerla para que huya con él, pero la joven se niega al ver a su esposo muerto. Fray Lorenzo se va y Julieta se acerca a Romeo, lo besa y se hiera con el puñal de su esposo, muriendo abrazando a su amado. Los guardias prenden a Fray Lorenzo y a Baltasar. Fray Lorenzo revela la verdad ante el Príncipe de Verona, los Montesco y los Capuleto. Con la muerte de Romeo y Julieta, se sella la paz entre las dos familias rivales.¹⁰⁸

¹⁰⁸ <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/shakespeare/romeo.htm>. Consultada el 10-07-2015 a las 7.35

8.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra

Las escenas se desarrollan entre Verona y Mantua

ACTO PRIMERO

ESCENA IV (Una calle de Verona)

Tras las primeras cuatro escenas sin ninguna alusión musical, llegamos a la cuarta. Hasta este momento Shakespeare había presentado a los personajes, sus talentos y sus intenciones principales. Quedando definidos los roles, comienza la verdadera trama. Romeo, Mercucio y Benvolio, todos de la familia Montesco, tienen la intención de introducirse sin ser invitados, lógicamente, en el baile que celebra la familia Capuleto en sus dependencias. Enmascarados para no ser reconocidos, están a punto de entrar en la fiesta. De tal guisa, tienen una conversación previa en la que torna a aparecer la palabra “medida”, designando, como ya hemos comentado en el acto V, escena II de *Trabajos de amor perdidos*, un tipo de danza cortesana solemne y por lo que parecía, ciertamente austera y poco rítmica: “Benvolio.- [...] ¡Que nos midan como quieran! Nosotros les mediremos una medida y nos vamos”¹⁰⁹

Romeo, ante tal alarde para hacerse notar a través del baile por parte de sus acompañantes, aduce estar enamorado, y por lo tanto su alma atormentada y melancólica, no le permite anímicamente mostrarse en estas lides. Así dice metafóricamente: “¡No, creedme! Vosotros lleváis zapatos de baile, con suelas ligeras. Yo tengo el alma de plomo, que me deja clavado en el suelo sin poderme mover”, a lo que Benvolio contesta: “¡Vamos llamad y adelante! Y tan pronto como entremos, que cada cual se cuide solo de sus piernas”¹¹⁰. Este último quiere significar que no importa el grado anímico que tengan, que es mejor entrar haciéndose los distraídos, sin preocuparse de otra cosa que de bailar; de esa forma nunca advertirían que son partidarios de los Montesco.

¹⁰⁹ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.269

¹¹⁰ Ibid. p.270

En la misma conversación, los tres caballeros, tras hablar sobre el estado melancólico del vástago Montesco, entran por lo que parece, precedidos por un tamborilero a la fiesta. Es la última frase de la escena IV en la que Benvolio cierra diciendo: “¡Bate, tambor!”¹¹¹; dirigiéndose probablemente a un personaje enmascarado que preside el cortejo batiendo un tambor. La figura del intérprete en cuestión, era asidua en las comitivas cortesanas. Era habitual en las fiestas y demás procesiones puesto que su toque avisaba del tipo de cortejo que le seguía. Seguramente, aquí el toque sería lúdico y divertido.

Como ocurre en las procesiones actuales en España, la música que antecede o precede a la comitiva determina el tipo de marcha. Si son procesiones de “moros y cristianos”, las marchas moras y los timbales resuenan con fuerza y diligencia. Si son cortejos fúnebres, las bandas tocan pavanas y músicas tristes.

ESCENA V (Verona. Salón en casa de Capuleto)

Como cualquier escena palaciega, hasta que el patriarca no daba el consentimiento, la fiesta no comenzaba. Tanto es así que Capuleto, agasajando a cuantos entraban por la puerta y con una mirada directa a los músicos ordena tocar. La música comienza. A partir de este momento, el elenco musical presente forma parte directa en la trama que está apunto de suceder. Su continuo son acompaña cada mirada furtiva y cada baile en el que las parejas se entrecruzan. El ejemplo más claro de la época es, como ya hemos visto anteriormente, las escenas cortesanas francesas, muy de moda en la sociedad inglesa del momento. Tanto es así que podemos observar en la siguiente ilustración el *Baile en la corte de Enrique III*, de la segunda mitad del siglo XVI. El cortesano era reconocible por su vestimenta y su lenguaje corporal que se reflejaba en la equitación, en el modo de andar, los gestos, y (sobre todo, tal vez) la danza; de ahí que tengan más relevancia las palabras de Benvolio al referirse a que se les podía juzgar por la gracilidad y elegancia de sus movi-

¹¹¹ Ibid. p.271

mientos, catalogándose de cortesanos, con costumbres refinadas y nada en desarmonía con el contexto.



Baile en la Corte de Enrique III. Escuela Francesa, (París, Museo del Louvre) Siglo XVI

ACTO SEGUNDO

ESCENA I (Verona. Una callejuela, junto a las tapias del jardín de los Capuleto)

Tras la fiesta, Romeo, confundido de amor por Julieta, a la que acaba de conocer, aguarda escondido bajo el balcón de la doncella. Mercucio y Benvolio le están buscando. El primero se burla de su condición, y con un lenguaje soez, se regodea en la situación enamoradiza y taciturna de Romeo. En su grotesca disertación, Shakespeare vuelve a mencionar la balada ya comentada en Acto I, escena II de *Trabajos de amor perdidos*, del rey Cophetua, haciendo apología de que tanto este como Romeo, fueron atravesados por la flecha de amor de Cupido.¹¹²

ESCENA II (Verona. Jardín de los Capuleto)

En una de las escenas más conocidas de la obra, el diálogo de Romeo bajo el balcón de Julieta, se dan diferentes apariciones que

¹¹² Ibid. 275

aluden a la música, al canto o al baile. Una primera mención, como es ya bastante habitual en Shakespeare, es la cita que realiza sobre las aves y su canto. En obras anteriormente analizadas, los ruiseñores, o los petirrojos ya habían hecho acto de presencia, siempre relacionando su canto con el amor. Aquí la alusión es más metafórica, y absolutamente divina: “¡Sus ojos lanzarían desde la bóveda celeste unos rayos tan claros a través de la región etérea, que cantarían las aves creyendo llegada la aurora!”. Tal era el brillo de los ojos de Julieta, que no haría falta la salida del sol para indicar a las aves que comenzaba un nuevo día. El canto de estas era premonitorio de alegría y beldad.



Balcón de la casa de Julieta. Verona. Italia

Después de atrevidas palabras de amor entre los jóvenes, Romeo, apasionado, dice cuando Julieta repite su nombre: “Es mi alma, que me llama por mi nombre! ¡Qué dulce y argentina suena en medio de la noche la voz de las amantes! ¡Como suavísima música a los absortos oídos!”¹¹³ La comparación esta vez se establece entre las voces claras y limpias de los amantes y la belleza musical que sirve de placebo a los oídos humanos.

¹¹³ Ibid. 278



Romeo y Julieta (1884), de Frank Dicksee. Southampton, City Art Gallery

ESCENA IV (Verona. Una calle)

Esta escena comienza con la búsqueda que realizan Mercucio y Benvolio de Romeo. El muchas veces comentado alter ego de Shakespeare, representado en la figura arrogante, atrevida, a veces soez pero siempre ingeniosa de Mercucio, despliega todo un arsenal de vocablos, redichos y palabrería, que no deja títere con cabeza. Su obsesión no es otra que el primo de Julieta, Teobaldo, el cual ha enviado una carta para batirse en duelo con Romeo por la osadía de aparecer en la fiesta de los Capuleto. Benvolio, más sosegado y sensato, escucha a su amigo con cierto temor. En su disertación, Mercucio habla varias veces de términos musicales muy interesantes que relaciona con la esgrima y el belicismo que le sugiere Teobaldo:

“Mercucio.- ¡Ay, pobre Romeo! ¡Dale ya por muerto! Apuñalado por los ojos negros de una blanca mozuela, atravesado de parte a parte su oído por canciones amorosas, dividido el propio centro de su corazón por la certera flecha del ciego arquero, ¿es hombre él para hacer frente a Teobaldo?”

En primer lugar cabe destacar que en los devaneos amorosos de Romeo, se indica un debilitamiento en la personalidad de este. Es decir, el enamoramiento que siente por Julieta, hace más frágil la defensa del hidalgo Montesco, y se alude aquí a que puede ser muerto por una estocada igual que lo hacen las canciones amorosas

por la intercesión de Cupido (“ciego arquero”) en el corazón del desdichado muchacho.

Aquí nos detenemos para mencionar a uno de los primeros facultativos que estudió y describió los síntomas de la melancolía provocada por el amor, uno de cuyos tratamientos no era otro que la música. Entre los siglos XIII y XIV, el médico francés Bernardo de Gordon, basándose en los *Problemas* de Aristóteles, asoció la melancolía a las pasiones amorosas. Fue en su obra *Lilium de Medicina*, en la que dice:

“[...] la pérdida del sueño, del comer y del beber; su cuerpo se debilita, salvo los ojos, tienen profundos y oscuros pensamientos con llorosos suspiros. Si oyen cantares de separación de amores en seguida comienzan a llorar y entristecerse, y si los oyen de unión en seguido comienzan a reír y a cantar. Su pulso es diverso y no ordenado, pero es veloz, frecuente y alto si la mujer que ama llega al enamorado o la nombrasen o pasase delante de él”¹¹⁴

La descripción de los sentimientos acunados con la música es tan precisa, que cualquiera de nosotros podríamos identificarnos con esta sintomatología. Efectivamente, el estímulo musical relatado por Gordon, y por su contemporáneo Arnaldo de Vilanova, ponía de manifiesto la importancia de las canciones en el proceso afectivo de los enamorados.

Otro de los temas con respecto a la música del que Shakespeare hace acopio, es su conocimiento de términos formales de la misma. Parece ser, por lo que hemos podido observar, que el autor tenía conocimientos musicales bastante amplios en cuanto a la teoría, instrumentación, dinámica y agógica, cosa que no duda en exponer de forma ingeniosa relacionando siempre dichos contenidos con otros temas que le sirven de metáfora. Tal es el caso que podemos leer en las siguientes palabras entre Benvolio y Mercucio, continuando con la conversación anterior:

¹¹⁴ GORDONIO, B (1993): *Lilio de Medicina*. Madrid. Ed. Arco/Libros, p. 523

“Benvolio.- ¡Bah! Pues ¿qué es Teobaldo?”

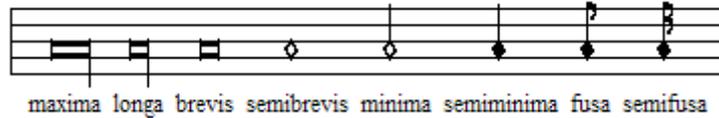
Mercucio.- ¡Más que el príncipe de los gatos, os lo aseguro! ¡Oh! ¡Es el más valeroso capitán de los cumplimientos! ¡Se bate como cantarías tú una pieza a compás! Guarda tiempo, distancia y medida. Te da por descanso el silencio de una mínima: una, dos, y la tercera en el pecho. El verdadero carnero de botones de seda, un duelista, un caballero de alta prosapia, de la primera y segunda causa. ¡Ah! ¡El inmortal pasado! ¡El punto reverso! ¡El haz!”¹¹⁵

Mercucio describe a Teobaldo Capuleto como un personaje indeseable pero certero y temible con la espada, proclive al enfrentamiento y hostil con los Montesco. Así expresa: “¡Se bate como cantarías tu una pieza a compás! Guarda tiempo, distancia y medida”. Aquí se conjugan dos rasgos de la personalidad de Teobaldo que se relacionan con la música. En primer lugar Mercucio advierte que su enemigo es capaz de batirse en duelo igual de rápido que se canta una canción a tiempo, es decir, sin dilación. En segundo lugar es certero y preciso como una obra musical dentro de su tempo. Después añade: “Te da por descanso el silencio de una mínima”. Sabemos que cada figura musical tiene su silencio. En este caso la figura correspondiente a la *minima*, cuyas acepciones española y francesa significan “blanca”, deriva del hecho de que dicha figura era la nota más corta sin rellenar de negro en la notación mensural, y cuyo valor era y es de dos tiempos, de ahí que diga: “una, dos y la tercera en el pecho”.

La denominación *minim* en inglés británico, usada en Reino Unido y Canadá, proviene del término *minima* empleado en notación mensural, que en latín significa “lo más pequeño” debido a que en aquel momento era el más corto de todos los valores musicales conocidos.¹¹⁶ A continuación se puede observar la notación blanca de los siglos XV y XVI:

¹¹⁵ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.280

¹¹⁶MOREHEN, JOHN & RASTALL, RICHARD (2001/1980): «Note values». *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie.Londres. Macmillan.



Para finalizar la escena entra Romeo al fin:

“Benvolio.- ¡Aquí viene Romeo, aquí viene Romeo!

Mercucio.- ¡Que viene más roído que una sardina arenque! ¡Oh carne, carne, cómo te has vuelto pecado! Ahora está por la lira del Petrarca. Laura, ante su dama, no era sino una ninfa fregatriz, aunque, por cierto, tuvo un amante más hábil para cantarla en sus rimas; Dido, una destrozona; Cleopatra, una gitana; Helena y Hero, busconas y meretrices; Tisbe, una muchacha de ojos garzos o cosa así, pero sin nada de particular. Signor Romeo, bonjour! Ahí va un saludo en francés para los gregüescos a la francesa; por cierto, que te despediste anoche de nosotros también a la francesa.”¹¹⁷

Nuevamente es Mercucio el que, con su habitual suspicacia, demuestra una cultura que se muestra lógica según su rango de nobleza, pero que debido a sus rudas formas, queda desvanecida por su lenguaraz diálogo. En él, menciona a uno de los tres humanistas que abrieron la puerta al Renacimiento y cerraron el oscurantismo medieval. No es otro que Francesco Petrarca (1304-1374). Gran poeta e inspirado músico, entendía la música no solo desde la interpretación, sino desde la terapéutica. Parece ser que poseía una hermosa voz y era hábil intérprete de lira, destrezas basadas en amplios conocimientos armónicos y melódicos. Según uno de sus biógrafos oficiales, Giovanni Boccaccio, Petrarca no era sólo una voz hermosa: “En la música, se reconoce como un gran arpista y cantor, capaz de encandilar a las hembras y a las aves con su tañido, deleitando a los hombres y moldeando su comportamiento”¹¹⁸

¹¹⁷ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.281

¹¹⁸ CALLE ALBERT, IGNACIO (2013): *Historia de la Musicoterapia I. Desde la Edad Media hasta el Renacimiento* Cuadernos de Bellas Artes nº19. La Laguna (Tenerife): Latinap.86

Dicho esto, Mercucio al ver a Romeo, desconoce el *affair* de este en casa de los Capuleto, y aun piensa que está enamorado de Rosalina (mujer que nunca le correspondió en el amor). Haciendo apología de la platónica historia de Petrarca hacia su musa (a la que posiblemente llama “ninfa fregatriz” en comparación a la condición de meretriz de Rosalina), dice que “tuvo un amante más hábil para cantarle en sus rimas”, refiriéndose sin duda al buen hacer de las poesías y canciones del gran poeta humanista, interpretadas a su Laura.



Petrarca y Laura, miniatura de una página del Cancionero. Siglo XV. Venecia, Biblioteca Marciana

Cuando Romeo escucha estoicamente las arremetidas de su querido amigo Mercucio, son importunados por la nodriza de Julieta, que llega a recibir órdenes del lugar en el que los dos enamorados se quieren desposar en secreto. Mercucio al ver a la nodriza (a la que no conoce), y su condición de sirvienta, con su despectivo tono, entona una cancioncilla jocosa y burlesca compuesta al uso para dicho momento, muy habitual en el proceder de nuestro genial dramaturgo. Así dice la canción: “Una vieja liebre rancia, y una vieja liebre rancia, en Cuaresma es buen manjar; mas la liebre que está rancia, para veinte es demasiado cuando enrancia al comenzar”¹¹⁹. Mercucio y Benvolio abandonan la escena sin escuchar los planes de boda que Romeo urde con la nodriza.

¹¹⁹ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.282

ESCENA V (Verona. Jardín de los Capuleto)

Tras este hecho, la nodriza llega fatigada y con rostro desencajado a casa de su ama. Julieta la espera intranquila y le espeta: “Vamos, buena y dulce nodriza... ¡Oh Dios! ¿Por qué ese aire tan apesadumbrado? Aunque sean tristes las noticias, anúncialas alegremente; si son felices, estás afeando la música de las gratas nuevas, haciéndome escuchar con tan hosco semblante”. La concepción que se tenía de la música como elemento estético a finales del Renacimiento y principios del Barroco, era muy significativa. A partir de 1600, se tiene muy en cuenta el sentir del público, y se abre una nueva teoría con respecto a los sentimientos que la música podía expresar. Así, haciendo caso a la “doctrina de los afectos”¹²⁰, la intervención musical hacia que cualquier noticia fuera entendida según el tono y modo que se comunicara, más allá del propio contenido.

ESCENA VI (Verona. Celda de Fray Lorenzo)

En la misma línea de estética de lo anteriormente mencionado, se encuentran Romeo y Julieta ante Fray Lorenzo, el clérigo que va a casarles. Romeo, embelesado por los ademanes cortesanos y delicados de Julieta le dice:

“¡Ah Julieta! ¡Si la medida de tu ventura se halla colmada, como la mía, y tienes mayor arte para expresarla, perfuma con tu aliento el aire ambiente y deja que la melodiosa música de tu voz cante la soñada felicidad que cada uno experimentamos con motivo de este grato encuentro!”

Se encuentran en este párrafo las palabras melodiosa, música, voz y felicidad. Tanto Descartes como Mersenne¹²¹ expresaron en sus teorías sobre los afectos, que la música melodiosa era portadora de

¹²⁰ CALLE ALBERT, IGNACIO (2013): *Historia de la Musicoterapia II. Desde el Barroco hasta el Prerromanticismo* Cuadernos de Bellas Artes nº20. La Laguna (Tenerife): Latina p.405-417

¹²¹ Ibid.

felicidad y alegría, refiriéndose sin duda a las tonalidades mayores ante la tristeza y el abatimiento de los tonos menores.

Ch. Avison, uno de los principales tratadistas ingleses del siglo XVIII, consideraba la música como uno de los medios más eficaces para suscitar pasiones. En *An Essay on Musical Expression* (1752) dice que los sonidos musicales “despojan al alma de cualquier inquietud”, produciendo una alegría serena y silenciosa y una tranquilidad racional, benevolente y feliz. Si añadimos expresión a la melodía y la armonía, éstas pueden excitar las más agradables pasiones del alma. En verdad es una capacidad especial de la música excitar las pasiones sociales y felices y amansar las contrarias, puesto que el efecto natural de melodía y armonía es producir un estado agradable. Avison, de esta forma, establece conexiones entre dos de los tradicionales poderes atribuidos a la música, el ético y el hedonista.¹²²

ACTO TERCERO

ESCENA I (Verona. Una plaza pública)

La trama empieza a complicarse y se van desarrollando los diferentes planos de la obra. Los Montesco, guiados por el belicoso Mercucio y el sensato Benvolio, seguidos por unos cuantos criados, se topan con los Capuleto, capitaneados por el diestro Teobaldo. Este busca batirse con Romeo, el cual no se halla con el grupo. Al ver a Mercucio le dice:

“Teobaldo.- ¡Mercucio, tú estás de concierto con Romeo!...

Mercucio.- ¡De concierto!... ¡Qué! ¿Nos has tomado por músicos? Pues si nos has tomado por músicos, no esperes oír más que disonancias. ¡Aquí está mi arco de violín! ¡Aquí está lo que os hará danzar! ¡Voto va, de concierto!”¹²³

¹²² PALARES ALONSO, ROBERTO L (2014): *Historia de la música en 6 Bloques. Bloque 6. Ética y estética*. Madrid. Ed. Visión Libros. p.276

¹²³ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.286

El curioso juego de palabras musicales entre Teobaldo y Mercucio merece especial atención. Cuando el primero exhorta “¡Mercucio, tu estas de concierto con Romeo!, se traduciría como “¡Mercucio, tu sueles acompañar a Romeo! El enervado Mercucio, así asiente, pero son tantas las ganas de entrar en conflicto que cualquier requiebro y vocablo se convierte en una flecha encendida, en una ofensa sin ser ofensa. “¿Nos has tomado por músicos? Pues si nos has tomado por músicos, no esperes oír más que disonancias”. Es absolutamente genial la analogía entre la música y el sonido, y el duelo a espada. El chasquido de las espadas al chocar entre si es a lo que Mercucio llama disonancias; el símil entre el arco del violín y la propia espada es más que inteligible; e igualmente el arma es la batuta que hará danzar a sus enemigos. “¡Voto va, de concierto!” o como muy bien podemos entender: ¡Que empiece el duelo!

Un poco más adelante, el propio Mercucio, antes de empezar la pelea vuelve a recurrir a términos musicales e invita a Teobaldo a luchar: “¿Quieres bailar?”¹²⁴. Al final de la contienda, Mercucio sale herido por una estocada del Capuleto que lo hiere de muerte. Inmediatamente Romeo entra en escena y para vengar a su querido amigo, mata a Teobaldo. Por esta afrenta, Romeo es desterrado del reino.

ESCENA II (Verona. Jardín de los Capuleto)

Los acontecimientos se precipitan. Las noticias del destierro de Romeo y la muerte de Teobaldo llegan a Julieta por mediación de su nodriza, que agitada con las nuevas, confunde a Julieta, creyendo esta que tanto su primo como su esposo están muertos: “¿Qué tempestad es ésa, que sopla en tan contrarias direcciones? ¿Romeo ha sido asesinado y Teobaldo muerto? ¿Mi amado primo y mi esposo aún más amado? ¡Entonces, trompeta pavorosa, anuncia con tu sonido el Juicio Final! Pues ¿quién podrá vivir sin estos dos?”¹²⁵

¹²⁴ Ibid. p.287

¹²⁵ Ibid. p.290

Aunque no es una alusión musical al uso, Julieta declama haciendo referencia al sonido de la trompeta del Juicio Final. En el Apocalipsis se lee la siguiente cita:

“Cuando abrió el séptimo sello, se hizo silencio en el cielo como por media hora. Y vi a los siete ángeles que estaban en pie ante Dios; y se les dieron siete trompetas. Otro ángel vino entonces y se paró ante el altar, con un incensario de oro; y se le dio mucho incienso para añadirlo a las oraciones de todos los santos, sobre el altar de oro que estaba delante del trono. Y de la mano del ángel subió a la presencia de Dios el humo del incienso con las oraciones de los santos. Y el ángel tomó el incensario, y lo llenó del fuego del altar, y lo arrojó a la tierra; y hubo truenos, y voces, y relámpagos, y un terremoto. Y los siete ángeles que tenían las siete trompetas se dispusieron a tocarlas”¹²⁶

El sonido de estos instrumentos de viento, anunciaba la llegada del fin del mundo. Es precisamente el sentimiento que nos transmite Julieta. Que suene la trompeta, en sentido figurado, vendría a explicar el arrebatado afectivo que siente al enterarse de los acontecimientos. El miedo y estupor que experimenta se traduce en el sonido de esa “trompeta pavorosa.”

ESCENA V (Mismo lugar que la anterior escena)

Con la ayuda de Fray Lorenzo y la nodriza, Romeo y Julieta se encuentran en la alcoba de la muchacha para despedir al noble hacia su exilio. Antes de partir con la luz del primer amanecer, Shakespeare introduce nuevamente conocimientos de ornitología. En un primer diálogo, Julieta habla del canto del ruiseñor, que según ella trina por las noches, significando que aun hay oscuridad: “¿Quieres marcharte ya?... Aún no ha despuntado el día... Era el ruiseñor, y no la alondra, lo que hirió el fondo temeroso de tu oído... Todas las noches trina en aquel granero. ¡Créeme, amor mío, era el ruiseñor!”. Sin embargo, Romeo al ver la luz de la mañana menciona el

¹²⁶ Apocalipsis 8 1-6

canto de la alondra como signo de que el día ha despuntado y debe marchar. De este modo hablan de las disonancias, chirridos y modos desentonados de esta ave:

“Romeo.- ¡Era la alondra la mensajera de la mañana, no el ruiseñor!...

Julietta.- ¡Sí es, sí es; huye de aquí, vete, márchate! ¡Es la alondra, que canta de un modo desentonado, lanzando ásperas disonancias y desagradables chirridos! ¡Y dicen que la alondra produce al cantar una dulce armonía! ¡Cómo, si ella nos separa! ¡Y dicen que la alondra y el sapo inmundo cambian los ojos!... ¡Ay! ¡Ojalá hubieran ellos trocado ahora también la voz! ¡Porque esa voz nos llena de temor y te arranca de mis brazos, ahuyentándote de aquí con su canto de alborada! ¡Oh, parte ahora mismo! ¡Cada vez clarea más!”¹²⁷

Para entender mejor lo que nuestro autor quiere significar, busquemos en cierta bibliografía sobre el canto de las aves y encontramos precisamente que la alondra o calandria es un ave matinal muy común en la zona centro y sur de Europa. Sus actividades son diurnas, puesto que comienzan con la salida del sol, y están en permanente contacto con el ser humano y otros animales. En muchos lugares, es el primer canto que se escucha a primera hora de la mañana. La voz de la alondra es nítida, vigorosa y tiene una particularidad: un silbido chirriante, con un reclamo agudo, corto, melódico.¹²⁸



¹²⁷ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.294-295

¹²⁸DE JUANA, E., DEL HOYO, J., FERNÁNDEZ-CRUZ, M., FERRER, X., SÁEZ-ROYUELA, R. & SARGATAL, J (2004): *Nombres en castellano de las aves del mundo recomendados por la Sociedad Española de Ornitología (Novena parte: Orden Passeriformes, familias Cotingidae a Motacillidae)*. Sevilla. Ed. Ardeola 51(2), p.491-499

Dibujo de una alondra

La habilidad de Shakespeare se ve aquí una vez más, pues no solo juega con el canto de los pájaros en sí, sino que además lo utiliza como aviso, como centinela, para advertir a la platea que el sonido, en este caso natural, es indicativo de un hecho trascendente, de la marcha de Romeo que no volverá a ver a Julieta “con vida”. Aunque no aparece en el texto como tal, Shakespeare pone en boca de Julieta una melodía de caza denominada *The Hunt's up*. Toda canción cuyo propósito fuera el despertar, (aun siendo una balada de amor) era llamada así. Su propósito original exhortaba a la cacería. Julieta propicia la huída de Romeo, recordándole esta música.

ACTO CUARTO

ESCENA IV (Verona. Salón en casa de los Capuleto)

El clan Capuleto quiere desposar a su única hija, Julieta, con un noble pariente del príncipe llamado Paris. Como es natural, la muchacha cae en una profunda desolación al enterarse del futuro que sus padres le han preparado. De tal modo, con la ayuda de Fray Lorenzo, planea utilizar un narcótico y fingir su muerte, mientras el clérigo cuenta a Romeo por carta donde deben reunirse y escapar a Mantua. Como es natural, los Capuleto ignoran el plan de su primogénita, por lo que preparan apresuradamente los esponsales:

“Capuleto.- ¡Vamos, avivad, avivad, avivad! El gallo ha cantado ya por segunda vez y ha sonado la campana de la queda. Son las tres. ¡Cuida de los pasteles, buena Angélica, y no repares en gastos!”

Para significar que ya es tarde, se menciona el segundo canto del gallo. Pero es ciertamente interesante la cita del sonido de “la campana de la queda”. Podría tratarse de un anacronismo y referirse a la antigua costumbre de épocas oscuras (Alta Edad Media) consistente en unos propios (policías o guardias de la época) que recorrían la ciudad al caer la noche invitando al silencio y la quietud: el toque de queda. Evidentemente no sabemos si Shakespeare se estaba refiriendo a que en Verona había un toque de queda como

tal, pero por lo que parece, así era. También debemos considerar que podría ser de una forma de hablar, nuevamente poniendo de manifiesto la premura temporal y la tardanza evidente.

Llega Paris. A pesar de ser madrugada y de la premura del momento, las costumbres debían ser respetadas, por lo que el noble se presenta como tal, con la pompa y el boato de su condición social. Así llega a buscar a Julieta, seguido o antecedido de músicos que anuncian su presencia: “Capuleto.- ¡A fe mía, que apunta ya el alba y no tardará en llegar el conde con la música, según me prometió! (Música dentro) ¡Oigo que se acerca! ¡Nodriza! ¡Esposa! ¿No oís? ¡Eh! ¡Qué! ¡Nodriza, digo!”¹²⁹

Las acotaciones también nos indican las intervenciones sonoras, y Shakespeare se preocupa que todo se entienda desde las mismas, puesto que son momentos que en muchas ocasiones no están físicamente visibles para el público.

ESCENA V (Verona. Alcoba de Julieta. Julieta en su lecho)

Cuando se dan cuenta que Julieta está “muerta” (que solo narcotizada), todos entran en gran desconsuelo. Lo que debía ser un día feliz, un día de celebración, se torna triste y desdichado. Así lo expresa Capuleto: “¡Todo aquello que dispusimos para la fiesta, desviándose de su oficio, sirva para el negro funeral! ¡Nuestros instrumentos, para melancólicas campanas; nuestro festín de bodas, para luctuoso banquete funerario...”¹³⁰

La mención de los instrumentos son sin duda los dispuestos para acompañar el banquete de bodas y la fiesta que le precedería. Lejos de tocarse para tal fin harían las veces de las solemnes campanas de funeral.

Quedan la nodriza, su criado Pedro y los músicos en escena. Se produce una curiosa intervención de un personaje prácticamente

¹²⁹ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.303

¹³⁰ Ibid. p.304

inédito hasta este momento como es Pedro. Es decir, dentro de los secundarios, estaría en el último escalafón de importancia. No obstante debemos pues preguntarnos porque Shakespeare quiso dar a esta figura un momento protagonista en la obra. A pesar de ser un personaje tan irrelevante en el transcurso de la trama, se pone de manifiesto su “poder” sobre los músicos que acuden a tocar en la ceremonia de boda, con los que establece una conversación que reproducimos entera debido a la importancia de los términos que se utilizan y de una concepción de la música que ya hemos comentado anteriormente y que se basaba en su intervención terapéutica para “calmar el sufrimiento”:

“Músico 1º-A fe que podemos recoger nuestros instrumentos y largarnos con la música a otra parte.

Nodriza.- ¡Ah, si, sí! Recogedlos buena gente; pues ya lo veis, éste es un caso triste. (Sale.)

Músico 1º- Por mi vida, que el caso no admite arreglo.

Pedro.- ¡Músicos! ¡Oh músicos! “La paz del corazón”, “La paz del corazón”. ¡Si no queréis que muera, tocad “La paz del corazón”!

Músico 1º.-¿Por qué “La paz del corazón”?

Pedro.- ¡Oh músicos! Porque mi corazón toca por su parte: “Mi corazón está lleno de dolor.” ¡Oh! ¡Tocadme una endecha festiva para consolarme!

Músico 1º.- ¡Nada de endechas! ¡No es ahora ocasión de tocar!

Pedro.- ¿Que no queréis?

Músico 1º.- ¡No!

Pedro.- Pues, entonces, os la solfearé yo, y que será bien sonada.

Músico 1º.-¿Que nos vais a hacer sonar?

Pedro.- ¡No será dinero, por mi fe, sino las costillas! ¡Yo os marcaré la trova!

Músico 1.º- Entonces nos daréis la entrada.

Pedro.- ¡Con mi daga, que servirá de batuta! ¡A mí corcheas!... ¡Veréis modo de quedaros re-la-mi-dos y resobados! ¿Os dais cuenta?

Músico 1.º- Si nos lleváis el compás con la daga, seréis vos quien dará cuenta de nosotros.

Músico 2.º- Por favor, envainad vuestra daga y desenvainad vuestra agudeza.

Pedro.-¡Entonces tened cuidado con mi agudeza! Pues os zurcirá mi ingenio, que es más agudo que mi daga. Contestadme como hombres: *Cuando el corazón manda dolores al destino y pesares sin fin da a nuestro pensamiento, pues entonces la música, con su son argentino...* ¿Por qué “son argentino”? ¿Por qué “la música, con su son argentino”? ¿Qué decís vos, Simón Bordón?

Músico 1.º- Pues claro está, señor; porque la lata tiene un dulce sonido.

Pedro.- ¡Muy bonito! ¿Qué decís vos, Hugo Rabel?

Músico 2.º- Dice “son argentino” porque los músicos tocan por la plata.

Pedro. -¡Muy bonito también! ¿Y vos qué decís, Santiago Clavija?

Músico 3.º- ¡Por vida de..., no sé qué decir!

Pedro.- ¡ Oh, perdonadme; sois el cantor. Yo lo diré por vos. Dice “música, con su son argentino”, porque los músicos no hacen sonar el oro: *Pues entonces la música, con su son argentino, pone eficaz ayuda, calmando el sufrimiento.*”¹³¹

¹³¹ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.304-305

Aprovechando la salida de los Capuleto, Paris y Fray Lorenzo de la alcoba de la inerte Julieta, interviene Pedro invitando a los músicos a tocar una canción denominada “La paz del corazón”. El porque de esta petición no tiene excesivo sentido. La situación requiere varias interpretaciones que podríamos atrevernos a formular: está claro que la muerte de Julieta afectaba a todo su entorno familiar, servidumbre y amigos, por lo que no es de extrañar la pesadumbre manifestada por Pedro. También se podría pensar que el muchacho estaba enamorado de la doncella, de ahí su desatada pasión a la hora de querer escuchar música para regocijar su dolido corazón. Por otro lado Shakespeare nos sugeriría la trascendencia de la muerte de Julieta haciendo notar que hasta el criado más insignificante estuviera afectado por tal catástrofe, potenciando así el cariño que le procesaban a su ama. Sin embargo, Pedro actúa de forma autónoma. Y emplea connotaciones musicales muy ingeniosas. Así mismo, no es correspondido a su petición de escuchar música, por lo que este momento se desvanece en la obra siendo por otra parte, una maniobra genial de nuestro dramaturgo para dar tiempo a los actores para prepararse entre bambalinas para el acto final. Igualmente se podría pensar que debido al desarrollo del diálogo, ante un momento tan emocionalmente álgido, nuestro dramaturgo quisiera “jugar” con los sentimientos de la platea y desviar con chascarrillos y cierta gracia el trágico momento vivido.

No obstante, analicemos por partes dicha conversación. La canción “La paz del corazón”, es una canción que muy bien podría existir en los cancioneros de la época, pero no ha sido encontrada en ellos, por lo que Shakespeare se podría haber inventado el título.

Cuando Pedro espeta a los músicos con: ¡Tocadme una endecha festiva para consolarme!, se produce una paradoja, puesto que la endecha, era una composición poético-musical de los siglos XV y XVI en las que un autor anónimo expresaba un sentimiento lastimoso. Curiosamente, las endechas son de origen canario, lugar que Shakespeare debía conocer bien por sus costumbres, bailes y tradiciones, puesto que también aparece en forma de baile costumbrista en el Acto III de *Trabajos de amor perdidos*. Pues bien, las endechas eran composiciones breves de carácter funerario, de ahí que sorprenda “endecha festiva”, si tomamos la palabra “festiva” como

jolgorio y alegría; aunque también podría entenderse “festiva” como la propia celebración del funeral.

Ante la negativa de los músicos a tocar la canción que demanda Pedro, este les habla violentamente utilizando vocablos musicales con hostiles ademanes belicosos: “[...] ¿No queréis tocar?... Pues os la solfeare yo... ¡Yo os marcaré la trova!... ¡Con mi daga, que servirá de batuta! ¡A mí corcheas!... ¡Veréis modo de quedaros re-la-mi-dos y resobados!”

Este tipo de lenguaje entrelazando vocabulario propio de la música con el de guerra, es muy común en las obras de Shakespeare como se ha puesto de manifiesto en otros dramas estudiados aquí.

Posteriormente al arrebató agresivo de Pedro, se establece una conversación muy ingeniosa que cabe analizar detenidamente. La forma de dirigirse a los músicos, denota el desconocimiento de sus nombres propios, por lo que Pedro, con sorna les llama: Simón Bordón, Hugo Ravel y Santiago Clavija, utilizando nomenclatura músico-instrumental con cierto humor, tal vez con la intención por parte del autor, de “quitar hierro” a la gravedad del momento. Por otro lado, se pone de manifiesto un conocimiento sobre la música que comenzaba a instaurarse a finales del Renacimiento y que se estableció como tal en el Barroco, basado en la idea de la intervención musical en la salud, como medicina del alma, como muy acertadamente preconizaron los griegos, y posteriormente los musulmanes. De ahí que se desprendan estas hermosas palabras: “Cuando el corazón manda dolores al destino y pesares sin fin a nuestro pensamiento, pues entonces la música, con su son argentino pone eficaz ayuda, calmando el sufrimiento”. El sonido de plata al que se refiere Shakespeare no era otro que el derivado de su origen latino *argentum*. Sin duda, dicho son era comparado con el color inmaculado y pulcro de la misma plata, por lo que la música era la única medicina para calmar al corazón abatido.

¿Pero cómo podía conocer Shakespeare esos sentimientos tan definidos que despertaba la música en el ser humano? Esta pregunta tiene fácil contestación si reparamos en que la reina Tudor, Isabel I, se preocupó como mecenas de los músicos y de los artistas en general, de cuidar el estilo británico de los madrigales y otras com-

posiciones. Por peculiar que nos parezca, la música como medio terapéutico tuvo una especial importancia en el Londres del siglo XVI y XVII¹³². Gran cantidad de compositores, pensadores, músicos y médicos opinaron al respecto estableciendo puntos muy interesantes acerca de la incidencia de los sonidos en la salud. El fin de estos escritos tuvo un carácter marcado por la relación entre la enfermedad y su cura. Como punto de partida, dependían de dos asunciones básicas: el poder del instrumento musical capaz de modificar el temperamento humano, correspondiente a lo que Boecio llamó Música Humana, y la convicción de que diferentes tipos de música poseían unas cualidades afectivas determinadas.¹³³

Así lo demostró John Dowland en una de sus composiciones denominada *Melancholy Galliard*, en la que la música anticipaba la experiencia de la pérdida que atacaba al melancólico y, al hacerlo bajo la forma de un objeto estético, disipaba la ansiedad que precedía a su llegada. La melodía de Dowland describía los síntomas del desasosiego que la pesadumbre melancólica ocasionaba en el ser humano.¹³⁴ Aquí presentamos un fragmento de la misma con la tablatura para laúd:

(6. Saite in D) *Melancholy Galliard* John Dowland

¹³²Ver punto 4.3. Incursión terapéutico-musical en el teatro de Shakespeare.

¹³³CALLE ALBERT, IGNACIO (2013): *Historia de la musicoterapia I. Desde la Edad Media hasta el Renacimiento*. Cuadernos de Bellas Artes nº 19. La Laguna. Tenerife: Latina. p.317

¹³⁴POULTON, DIANA (1983): *Dowland's Darkness*. Oxford Ed. Early Music, Vol. 11, No. 4.Oct. p.51

8.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *Romeo y Julieta*

Pocos adjetivos más pueden decirse de esta obra que no se hayan dicho ya. Dinámica, interesante, bien estructurada y genialmente escrita. Los apuntes multidisciplinarios son tantos y tan diversos, que la convierten en el Leonardo Da Vinci del teatro barroco. La música es durante toda la trama un acicate necesario para ambientar casi todas las secuencias en momentos determinados. Escenas de amor, escaramuzas a espada, duelo por los seres perdidos, festejos y procesiones; desde las alusiones más banales y grotescas, hasta las más intensas y profundas están acompañadas por constantes connotaciones y vocablos sonoros.

Ya en el primer acto la música y la lírica son una sinergia, pues en la escena donde se conocen los enamorados, el cortejo a través del baile da comienzo a todo la trama. El posterior diálogo bajo el balcón de Julieta y las palabras sobre los cantos de las aves (acto tercero) en el dulce despertar de la noche de amor inocente, alertan al espectador que la magia nocturna, donde Romeo y Julieta recitan libres sus consignas, se torna en realidad con el graznido de la alondra. También el gallo, en el acto cuarto, avisa de un nuevo día en el que un fatal desenlace está a punto de acontecer.

Las jerarquías sociales vuelven a manifestar los conocimientos culturales y los “ademanos” de los protagonistas. Esta vez, casi todos ellos son nobles, dejando a la clase social más baja en manos de la nodriza de Julieta y de su criado Pedro. El segundo, representado en su momento por el comentado William Kempe, es el que mantiene la conversación musical más extensa, cuando insta a dos músicos a tocar una endecha en la alcoba de una narcotizada Julieta. Por otro lado, Romeo, Benvolio y Mercucio, a través del baile, demuestran haber sido educados musicalmente en su infancia, y hacen apología de *El cortesano* de Baltasar Castiglione, pues en sus contoneos, a pesar de llevar disfraces y máscaras, se advierte la elegancia de su condición social.

En las escenas de los duelos a espada, los lenguaraces Mercucio y Teobaldo, se enzarzan en una reyerta que acaba trágicamente con

la muerte de ambos. “Danzan” con sus espadas y lanzan algaradas y bravuconadas musicales, que lejos de tener un fin sonoro, tienen un sentido dinámico muy inteligente.

Como hemos estudiado en el marco teórico del libro, en tiempos isabelinos, la música tuvo una especial manifestación efectista. La incipiente doctrina de los afectos, tenía muy en cuenta el sentir del público y representaba a través de los sonidos ciertos estados anímicos. Así Shakespeare tenía muy claro que la música “*ponía eficaz ayuda calmando el sufrimiento*”.

El tempo de la trama no decae en ningún momento y mantiene atento al espectador, sobrecogiéndolo con cada suceso que precipita un final trágico, poco acostumbrado a las primeras obras de Shakespeare. Si nos fijamos, los momentos musicales están prácticamente medidos, pues se dan cita en lugares estratégicos de cada acto. Se refuerza el texto con frases musicales y con “sonidos” que el espectador debe muchas veces imaginar, pues salvo raras excepciones, no están presentes auditivamente durante la representación.

Para concluir cabe destacar que el ritmo dramático de la obra está jaleado por el ritmo musical, formando un único camino que da mayor plasticidad al texto.

Sueño de una noche de verano

9.1. Personajes

Teseo: Duque de Atenas

Egeo: Padre de Hermia

Lisandro } Enamorados de
Demetrio } Hermia

Filóstrato: Director de fiestas de Teseo

Cartabón: Carpintero

Berbiquí: Ebanista

Bottom: Tejedor

Flauta: Remiendafuelles

Hocico: Calderero

Hambrón: Sastre

Hipólita: Reina de las amazonas (prometida de Teseo)

Hermia: Hija de Egeo, enamorada de Lisandro

Elena: Enamorada de Demetrio

Oberón: Rey de las hadas

Titania: Reina de las Hadas

Puck: Duende

Chicharrillo, Telaraña }
Polilla, Mostaza } Hadas

Píramo, Tisbe, Muro }
Claro de Luna, León } Personajes del entremés

9.2. Sinopsis

Esta comedia en cinco actos en verso y prosa fue escrita alrededor de 1595 y representada hacia la misma época; se publicó in quarto en 1600 y en 1619, e in folio el año 1623. Shakespeare parece haber bebido en las fuentes más dispares para este drama. En *El descubrimiento de la hechicería*, de Reginald Scot (1538?-1599) pudo haber hallado las noticias en torno a Robin Goodfellow (Puck), mientras que la historia de la transformación en asno se remonta al *Asno de oro de Apuleyo*, pero pudo tomarla de Chaucer o Plutarco.

Argumento

Hermia, enamorada de Lisandro, se niega a casarse con Demetrio, contraviniendo así el deseo de Egeo, su padre. Demetrio, por su parte, es amado por una amiga de esta, Elena, a la que desprecia a favor de Hermia. Según la ley ateniense, el duque Teseo da a la doncella cuatro días de tiempo para que obedezca la voluntad paterna, transcurridos los cuales morira.

Hermia y Lisandro se ponen de acuerdo para abandonar Atenas secretamente y casarse donde la ley no pueda alcanzarles. Planean encontrarse en un bosque a unas millas de la ciudad. La desertora revela el plan a Elena, que informa de ello a Demetrio. Demetrio la sigue al bosque y Elena lo sigue a él; de manera que los cuatro se hallan en el bosque aquella noche.

Oberón y Titania, rey y reina de las hadas, que habitan en el bosque, han reñido por causa de un paje. Oberón pide al duendecillo Puck, símbolo de la volubilidad del amor, que le procure cierta flor mágica cuyo jugo, vertido en los ojos de Titania mientras duerme, hará que se enamore del primer ser a quien vea cuando despierte. Oberón oye en el bosque a Demetrio reprochar a Elena que ande siguiéndolo, y deseoso de reconciliarles, ordena a Puck que vierta un poco de aquel filtro amoroso en los ojos de Demetrio cuando Elena esté junto a él.

Puck, tomando a Lisandro por Demetrio, le da el filtro, y como Elena es la primera persona que Lisandro ve al despertar, le dirige

palabras de amor; pero no consigue sino irritarla porque piensa que Lisandro se burla de ella. Oberón, descubierto el error de Puck, vierte el jugo en los ojos de Demetrio, de modo que ahora son dos los que cortejan a Elena. Las dos mujeres se pelean mientras los hombres se preparan a desafiarse por Elena.

Mientras tanto Oberón ha puesto el filtro en los párpados de Titania, quien, al despertar, halla a su lado al tejedor Bottom con una cabeza de asno en lugar de la propia: en efecto, Bottom, con una compañía de artesanos atenienses, se halla en el bosque ensayando un drama que ha de representarse para festejar las bodas del duque, y Puck le ha puesto la cabeza de asno. Titania se enamora de él en cuanto lo ve, y le requiebra por su belleza. Los sorprende Oberón, quien compadece a Titania, y después de recuperar al raptado paje, frota los ojos de su esposa con una hierba que la libera del encanto.

Puck, por orden de Oberón, rodea a los amantes humanos y los reúne: mientras duermen unos junto a otros, exprime en sus ojos la hierba que deshace el encanto, de manera que al despertar vuelven a los amores de antes. Se presentan Teseo y Egeo; los fugitivos son perdonados y las parejas se casan. El drama termina con una escena de Píramo y Tisbe recitada de manera grotesca por Bottom y sus compañeros para las bodas de Teseo e Hipólita, reina de las Amazonas.

Los diversos hilos del drama (las bodas de Teseo e Hipólita, la disputa de Oberón y Titania, la fuga de los cuatro amantes, la representación de los artesanos) se enlazan del modo más ágil en un suntuoso tapiz de vivaces colores sobre un fondo de mágica floresta.

La encantadora ligereza del mundo de los elfos concierta con la vicisitud humana; hasta los movimientos y las pasiones de los enamorados parecen desarrollarse según arabescos de ensueño, se desenvuelven en absurdas dificultades y se disipan en encanto como una danza elegante y abstrusa gobernada por el capricho de Amor. Una alegre y absurda metamorfosis se apodera hasta de los humildes artesanos, que no son fanteoches marginales en el cuadro, sino que se hallan envueltos en una misma atmósfera mágica; y Bottom, con la cabeza de asno, y la grotesca representación de

Píramo y Tisbe, no parecen tan emparentados con el mundo clásico de Luciano y de Ovidio como con las singulares invenciones de aquel pintor de absurdos fantasmas que se llamó Hieronymus Bosch (El Bosco). El mundo fantástico de las alegorías del Renacimiento y el mundo amoroso de las novelas caballerescas con sus fuentes que encienden o hielan el amor, hallan aquí su más perfecta y poética expresión.¹³⁵

9.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra

Todas las escenas se desarrollan entre la ciudad de Atenas y un bosque cercano

ACTO PRIMERO

ESCENA I (Atenas. El palacio de Teseo)

Entran en escena Egeo, Hermia, Lisandro y Demetrio. Egeo, padre de Hermia, presenta ante el duque Teseo, que actúa en condición de juez, la rebeldía de su hija contradiciendo su deseo de desposarse con Demetrio. Por otro lado, acusa a Lisandro de haberse interpuesto entre la pareja pactada, aludiendo a sus destrezas amorosas para “hechizar el corazón” de la doncella, empleando una frase que nos es ciertamente conocida: “ [...] a la luz de la luna has cantado al pie de su ventana con voz engañadora trovas de un amor fingido...”.

Escrita dos años antes que *Romeo y Julieta*, Shakespeare repite acción como la archiconocida con los amantes de Verona en la que el doncel cantaba versos de amor bajo el balcón de su amada. Aquí, utiliza la palabra “trova”, que se define como una composición poética compuesta para ser cantada muy característica de los trovadores medievales. Las letras de sus canciones, por lo general,

¹³⁵ Página web:

<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/shakespeare/sueno.htm>.

Página consultada el 18-07-2015 a las 9.00

eran de amor, aunque también aparecían temas como la caballería, la religión, la naturaleza o la guerra. Las formas de versificación eran muy variadas, pues iban desde la canson (amor cortes), la ten-son (diálogo o debates), el serventesio (de política o sátira), el planto (canción fúnebre o endecha¹³⁶), el alba (por la mañana), y la serena (por la noche). Sus orígenes, vuelven a demostrar que la época shakesperiana, bebía totalmente de las tendencias francesas y españolas, ya que desde el siglo XV, existió la trova francesa, nacida de los cantos de los trovadores (sur de Francia), y los troveros (norte de Francia)¹³⁷. El acompañamiento musical se interpretaba generalmente con instrumentos de cuerda como la viella (violín medieval) o el laúd. En cada zona, se iban adaptando a los instrumentos autóctonos. En España la vihuela barroca, o la tiorba, en Inglaterra se conservó el laúd como instrumento fetiche de este arte. La notación indicaba el tono, pero no el tempo o el ritmo. En la actualidad se conservan unas 300 melodías y cerca de 2.600 poemas trovadorescos.¹³⁸ Estos sonos influyeron de manera decisiva en el desarrollo de la música profana medieval y determinó el desarrollo de un estilo propio dentro de la historia de la música, hartamente utilizado por poetas de épocas posteriores hasta hoy.

Ante la obstinación de Hermia a no cumplir los deseos de su padre, el duque Teseo, toma sentencia según las leyes de Atenas. La muchacha debe elegir entre morir, desposarse con Demetrio o recluirse en un convento, y así se lo hace saber empleando la misma fórmula musical de los trovadores pero inteligentemente aplicada a la vida monástica: “... no accediendo a la elección de vuestro padre, podréis soportar el hábito de religiosa y quedar desde luego encerrada en las sombras del claustro, a vivir vuestra vida de hermana estéril, entonando desmayados himnos a la yerta y árida luna...”.¹³⁹ A destacar en estas últimas palabras el cambio y gravedad de la si-

¹³⁶ Ver análisis de la obra *Romeo y Julieta*, Acto IV, escena V.

¹³⁷MARTÍN DE RIQUER (1974): *Los trovadores, historia literaria y textos*. Ariel. p. 21

¹³⁸PAVIS, PATRICE (1996): *Diccionario de teatro*. Barcelona, Paidós Ibérica. p. 266.

¹³⁹ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*...p.911

tuación. La paradoja entre las trovas de amor, frente a los himnos religiosos, subyugaba claramente el destino que le gustaría a Hermia, con el impuesto por su juez. Ante la vida de amor libre con Lisandro y la estricta norma monástica, se emplea el juego musical que resume precisamente la situación de la doncella. El detalle de “desmayados himnos” podría tratarse de una crítica a la doctrina anglicana impuesta por el gobierno de Enrique VIII, de la que parece, Shakespeare era opositor, aunque este detalle nunca se ha constatado del todo.¹⁴⁰ Gracias a estas alusiones dentro de sus obras, podemos hacernos una idea de cuáles eran sus tendencias religiosas. El himno anglicano o *anthem* era una composición en inglés para coro a cuatro voces, similar al motete, con acompañamiento de voces solistas (y más tarde de instrumentos) o sin él, que solía interpretarse en el transcurso del oficio religioso de la Iglesia anglicana, sin que formase necesariamente parte sustancial de la liturgia.¹⁴¹ A tener en cuenta el adjetivo “desmayados” para referirse probablemente a la longitud y duración de los mismos.

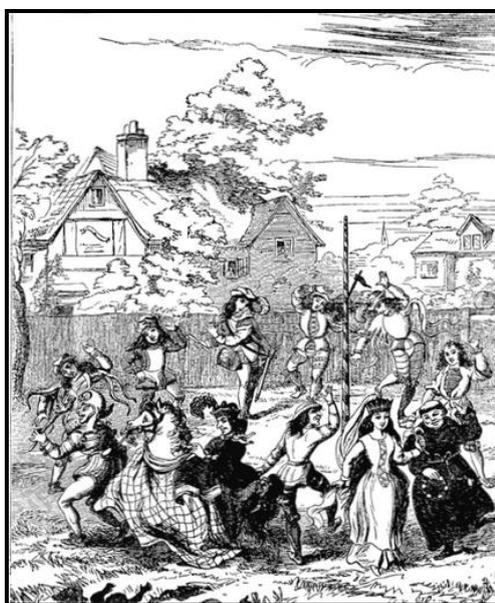
Cuando salen de la escena todos menos Lisandro y Hermia, ambos urden un plan para casarse en secreto. Lisandro se va a citar con ella en el bosque, y le precisa en qué punto del mismo van a verse: “Si en efecto me amas, abandona mañana por la noche la casa de tu padre, y yo te aguardaré en el bosque, a una legua de la ciudad, en el punto mismo donde te hallé una vez con Elena cuando ibais a celebrar los ritos de la aurora de mayo. Allí te esperaré”. El interés musical en este párrafo reside en la celebración de los ritos de la aurora de mayo. Evidentemente Shakespeare se refiere a una festividad celebrada en el mes de mayo llamada *Maypole*. La tradición inglesa cuenta como durante la víspera del *Certmain o Beltane*¹⁴² o *fiesta del sol*, se recogían ramas y flores de espino y se llevaban a las casas acompañadas en procesión al amanecer, al son de gaitas y tambores para adornar puertas y ventanas. En otros lugares de Inglaterra, eran las muchachas solteras las que salían portando ramas

¹⁴⁰JOHN HENRY DE GROOT.: (1946) *The Shakespeares and 'the Old Faith'* Londres: Real View Books 1995

¹⁴¹AVIS, PAUL (1988): "What is 'Anglicanism'?", en *The Study of Anglicanism*, editorial S. Sykes and J. Booty Londres: SPCK, pp. 417-19

¹⁴² Fiesta del sol según la tradición celta.

floridas en procesión antes del alba, momento en el que se iniciaban las danzas de Mayo al son de la gaita, para dirigirse posteriormente al bosque sagrado donde se rendía culto al *Maypole* (*Vara/palo de Mayo*) y a su esposa *Lady Flora*, asistidos de su corte de hadas, niñas y leprechauns (duendes tradicionales de la cultura celta)¹⁴³. El *Maypole* tomó el nombre de La Vara (de abedul o espino) en sí, que se adornaba con cintas de colores de diferentes longitudes suspendidas de la parte superior, lleno de flores, cubiertos de vegetación y se coloreaba, para realizar posteriormente un baile festivo-ceremonial entorno suyo, siendo esta vara una representación del roble sagrado. Según la tradición anglosajona, de La Vara se prendían cintas a las que se anudaban cada uno de los bailarines para girar en círculo alrededor de la misma.¹⁴⁴



Robert Chambers, editor. - Chambers Book of Days
Danzantes bailando alrededor de un maypole y tocando flautas y tambores.

La ambientación bucólica de la obra se relaciona directamente con la propia festividad del Maypole, ya que como hemos visto en la sinopsis así como los conocedores del título, sabemos de la apari-

¹⁴³HUTTON, RONALD (2001): *The Stations of the Sun.: A History of the Ritual Year in Britain*. Oxford University Press. pp. 235–236.

¹⁴⁴ Página web. celtiberia.net – “La Festividad de los Mayos”. Consultado el 22/7/2015 a las 21.00.

ción de hadas, duendes, gnomos y personajes de fábula, cuyo contexto es la propia naturaleza.

Inmediatamente a la propuesta de matrimonio entre Lisandro y Hermia, entra Elena, amiga de la propia Hermia y enamorada de Demetrio, el cual no le corresponde. Ambas mantienen su admiración mutua diciendo:

Hermia.-¡ Dios guarde a la hermosa Elena! ¿Adonde te encaminas?

Elena.- ¿Hermosa me llamáis? No volváis a decir eso de hermosa. ¡Demetrio es quien, al amarnos, ama a la hermosura! ¡Oh feliz hermosura! ¡Vuestros ojos son estrellas polares, y el trino de vuestras voces ofrece más dulzura que el canto de la alondra al oído del pastor, cuando se hallan los trigos en cierne y asoman los capullos del espino!¹⁴⁵

Nuevamente la aparición de la alondra¹⁴⁶ se da cita en el texto del dramaturgo inglés. Esta vez se compara su trino con la voz de Hermia pero en un sentido más estético. Es decir, el canto de la alondra, como ya vimos, era chirriante aunque no carente de melodía. El mensaje en si no radica en la forma del canto, sino en el contenido del mismo. Para el pastor/agricultor, era premonitorio oír a la alondra por el hecho de que preconizaba que el trigo crecía y los frutos del espino, rojizos y dulces, brotaban. Esa dulzura de la que se habla, es la comparable a la voz agradable de Hermia.

ACTO SEGUNDO

ESCENA I (Un bosque cerca de Atenas)

La trama aún sin desarrollar, encarrila la presentación de personajes. En este caso, tras aparecer en la última escena del acto primero aquellos que van a representar un entremés en los esponsales del duque Teseo con su Hipólita, a saber, Bottom, Cartabón, Berbiquí, Hambrón, Flauta y Hocico; se dan cita en esta primera escena del segundo acto los protagonistas del mundo mágico de las hadas. Por

¹⁴⁵ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.912

¹⁴⁶ Ver análisis de *Romeo y Julieta*. Acto III, escena V.

un lado se encuentra Oberón con su séquito; y por otro lado Titania con el suyo, ambos reyes de las hadas, pero enemistados entre si. Como personaje no sujeto a ningún orden aparece el duende Puck, juguetón, pillo y travieso, principal en la trama que va a acontecer.

Al entrar en escena Oberón y Titania, entablan una conversación ciertamente hostil. Titania le reprocha al rey de las hadas haberse convertido en humano, y haber rondado tocando y cantando versos de amor para Fílida: “[...] Pero sé cuántas veces has abandonado el país de las hadas y, bajo la figura de Corino, has permanecido todo el día tocando la zampoña y entonando amantes versos a la amorosa Fílida”. Sobre este texto dos apreciaciones musicales muy interesantes. En primer lugar Shakespeare menciona la zampoña o zanfoña, que no debemos confundir con el instrumento andino del mismo nombre y semejante a la flauta de pan. Al que se refiere nuestro autor, era un instrumento de cuerda que se desarrolló durante el siglo XII, siendo utilizado en la música religiosa y en la música profana medieval. En sus orígenes requería de dos intérpretes y recibía el nombre de organistrum y más tarde *vielle à roue* (viola a rueda), con un solo intérprete¹⁴⁷. La primera referencia literaria de este instrumento corrió a cargo del Arcipreste de Hita en el Libro del Buen Amor, del siglo XIV. Tal vez Shakespeare se inspiró en él para mencionarla, o tenía conocimientos del instrumento ya que a partir del siglo XVI, pasó a manos de trovadores, juglares y mendigos, y sabiendo la afinidad que el dramaturgo tenía hacia las trovas y las modas francesas, es de esperar que conociera también dichos instrumentos y su sonido.

¹⁴⁷ MARY REMNANT (2002): *Historia de los Instrumentos musicales*. Manon Troppo, Ediciones Robinbook, Barcelona.



Zanfona del siglo XVI

En segundo lugar, se menciona a Fílida y Corino. Este último es un personaje inventado por el autor, sin embargo Fílida tiene un origen definido y muy relacionado con la temática general de la obra. En 1582, el escritor español Luis Gómez de Montalbo (1549-1591), escribió en Madrid la novela pastoril *El Pastor de Fílida*, con un éxito rotundo en toda Europa. Sin ir más lejos, Cervantes, en el escrutinio de la biblioteca de *Don Quijote*, la calificó de “joya preciosa” y dijo que su autor era “muy discreto cortesano”. Su acción se desarrolla a las orillas del Tajo, seguramente cerca de Toledo, y cuenta los amores del autor, bajo la máscara del pastor Siralvo, por Fílida, amores paralelos a los de su señor, Mandivo, por Elisa.¹⁴⁸ No podemos por menos que comparar al propio autor enmascarado de pastor Siralvo con el rey de las hadas Oberón transformado en el personaje de Corino. Directamente relacionado con el tema musical, en el estudio realizado por Pilar Berrio Martín en su artículo *Música en el Pastor de Fílida*¹⁴⁹, contabiliza cuarenta y ocho veces en que los pastores cantan y se incluye el texto de la canción y en otras nueve ocasiones se hace referencia a la música como actividad de los pastores. Así mismo aparece la zampoña en dos momentos por lo que Shakespeare sabía del texto del escritor español y la intervención de dicho instrumento en la trama principal. Por lo tanto hay que valorar esta alusión como una gran aportación y conocimiento del autor inglés a la literatura española y guiño nuevamente a la temática bucólico-pastoril.

¹⁴⁸RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO (1927): *La Fílida de Gálvez de Montalvo*, discurso en la Real Academia de la Historia

¹⁴⁹BERRIO MARTÍN RETORTILLO, PILAR (1997) *Música en el Pastor de Fílida*. Revista *Criticón* Num. 69. Universidad Complutense de Madrid

En la misma conversación, Titania reprocha a Oberón que interrumpa constantemente el juego de las hadas y se interponga cuando en la “juncosa margen del arroyo o al borde de la costa marina para danzar nuestros corros al silbido del viento sin que tengas a turbar los juegos con tus alborotos. Por eso los aires, llamándonos en vano con su música...”¹⁵⁰. Imagen absolutamente deliciosa la que nos evoca el dramaturgo que hace apología de las ninfas mitológicas y pone de manifiesto la importancia de los contenidos clásicos. Estas eran deidades menores de sexo femenino que danzaban en lugares naturales concretos como los manantiales, los arroyos o las arboledas. Tendían a frecuentar zonas alejadas de los humanos aunque podían ser halladas por viajeros solitarios fuera de los pueblos, donde se oía su música (silbidos y viento melódico) y estos podían espiar sus bailes o baños en los ya mencionados arroyos y charcas, ya fuera en el calor del mediodía o a medianoche.¹⁵¹

La culpabilidad que se le atañe a Oberón sobre sus incursiones en el quehacer de las hadas, repercute directamente en los seres humanos. Titania golpea constantemente las actuaciones fuera de lugar del rey de las hadas y dice: “La moresca de los nueve se halla cubierta de fango y por falta de pisadas es imposible distinguir en la lujuriente pradera el singular laberinto...los mortales reclaman aquí su invierno, ya no se santifican las noches con cantos ni villancicos...”¹⁵²

Cuando hace referencia a la “moresca de los nueve”, hay que tomar un respiro y admirar la genialidad de su mención. La moresca en castellano, era lo que se conoce con el nombre anglosajón de Danza Morris (Morris dance), que era un baile tradicional inglés que iba acompañado por música y que formaba parte antes de las procesiones y otras fiestas que celebraban, sobre todo el mes de mayo¹⁵³. La danza en sí, que aún se interpreta en diferentes zo-

¹⁵⁰ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.916

¹⁵¹ROSE, HERBERT JENNINGS (1959): *A Handbook of Greek Mythology* (1.^a edición). Nueva York: E.P. Dutton &Co. pp. 172–73

¹⁵² SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.916

¹⁵³ Ver *Maypole*

nas de Inglaterra, se basa en la rítmica y la intensificación de la ejecución coreográfica de un grupo de bailarines. Se implementa con instrumentos como palos, espadas, pañuelos, aunque también puede ser ejecutada sin estos elementos.¹⁵⁴ Sin embargo, la mención de “Nine Men’s Morris” o “moresca de los nueve hombres”, no significa danza como baile propiamente dicho. Shakespeare se está refiriendo a un juego de mesa de orígenes ancestrales que durante la Edad Media los árabes difundieron por la Península Ibérica. No en vano, el nombre del juego proviene del árabe “al-qariq” (sitio plano), siendo mencionado en el *Libro de los Juegos* de Alfonso X, el Sabio. Como curiosidad de su incursión y desarrollo en la Península, en la zona extremeña de la sierra de las Villuercas y en la comarca de Trujillo son abundantes los poblados árabes con alquerques como los de Villavieja del Azuquén, junto al río Almonte.

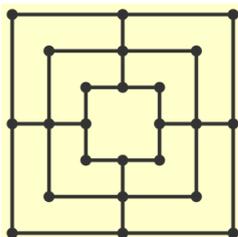


Alquerque del Libro de los juegos,
siglo XIII. Alfonso X.

Alquerque de
Villavieja del Azuquen

También conocido como Alquerque de Nueve, Merrels, o simplemente Morris, que significa vieja danza, tenía un tablero que parecía un laberinto, de ahí la alusión de Titania que se lamenta de que ya no se juegue a este juego aludiendo a que el paso del tiempo ha llenado de barro los tableros que los pastores dibujaban en la tierra y en las mesas de las tabernas. La similitud con el movimiento de las fichas sobre el tablero, dio pie a que se llamara “danza”, puesto que parecían pasos de baile sobre la horizontal.

¹⁵⁴BROWN, ALAN, AND DONNA G. CARDAMONE (2001): *Moresca [morisca]*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers



Tablero del Morris Dances/Alquerque

Por otro lado Titania dice: “ya no se santifican las noches con cantos ni villancicos”, haciendo referencia al poco interés de los hombres en preocuparse por cultivar mirando a la luna, como era habitual. De ahí que se usaran cánticos como los villancicos (nada que ver con la navidad) que eran cantados por los villanos o habitantes de las villas, generalmente campesinos u otras gentes del medio rural. En la Inglaterra del siglo XV se comenzó a desarrollar un género musical llamado *carol* (del francés *carole* y este del latín *coralus*) que tenía su origen en bailes populares de los siglos XII al XIV que se interpretaban fuera de la liturgia religiosa en celebraciones tales como la época de la cosecha y también la Navidad. Originariamente se cantaban en los campos de cultivo para propiciar una buena cosecha.¹⁵⁵

Continuando el litigio entre Oberón y Titania la conversación se recrudece hasta que a Oberón le molesta ya la presencia de la reina de las hadas en el mismo bosque en el que él está. Ella, le contesta nuevamente con vocablos musicales:

“Oberón.- ¿Cuánto tiempo pensáis permanecer en este bosque?”

Titania.- Quizá hasta después de las bodas de Teseo. Si queréis bailar pacíficamente en nuestro corro y presenciar, a la luz de la luna, nuestras zambras venid con nosotros; si no, dejadme, que yo evitaré vuestras rondas”¹⁵⁶

¹⁵⁵ STANLEY SADIE Y JOHN TYRELL (2001): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, segunda ed., 29 vols. Londres: Macmillan

¹⁵⁶ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*...p.917

Es bien sabido en la mitología y leyendas sobre los mundos mágicos de las hadas, que les encanta bailar sobre la hierba en torno a un montón de rosas que luego esparcen por las encrucijadas, y es frecuente que lo hagan en círculos llamados los corros¹⁵⁷ de las hadas. Lo hacen dándose las manos, pero vueltas de espalda. Cuentan que las noches previas al cambio de estación, las hadas salen al exterior a divertirse con sus bailes y danzas, en el apogeo de sus poderes. Tres son las noches mágicas en que las leyes mortales quedan derogadas y las hadas salen a celebrarlo al exterior: La noche de San Juan, inicio del solsticio de verano; la noche de Beltane, víspera del Primero de Mayo; y el 31 de Octubre, víspera del Día de Todos los Santos.

Vemos como la relación entre las festividades y momentos costumbristas vuelven a entrelazarse con los bailes y corros de las hadas. El título *Sueño de una noche de verano*, tiene su total sentido una vez se lee el entramado dramático que establece Shakespeare. Sin duda toda la trama sucede en los días previos y la noche del solsticio de verano el 24 de junio según el calendario cristiano. Aunque el escritor inglés en otro momento de la obra alude al *Maypole* y al *Beltane* o festividades de mayo, direcciona todo el contexto hacia los inicios de la época de calor.

Pero aún es necesario comentar otros dos detalles en el párrafo de Titania. El primero de ellos es el empleo de la palabra “zambra”. Como tal, la zambra es una danza flamenca evolucionada de anteriores danzas moriscas de las zonas de Granada y Almería. En si la danza se hizo típica en las celebraciones nupciales gitanas, llegando a prohibirse en España por considerarse pecadora, cuando el adjetivo correcto hubiese sido sensual. Aquí Shakespeare quería establecer una relación precisamente por esa sensualidad entre el baile de las hadas y las seductoras zambras andaluzas. Frente a estas, de las que Titania era la inductora, se hallaban las rondas de Oberón, que como vimos en el Acto V escena I de *Trabajos de amor perdidos*, se trataban de composiciones vocales nutridas de humor, calembours, y juegos de palabras. En resumen, la antítesis entre la graci-

¹⁵⁷ BÖTTCHER, HELMUTH M: (1963) *Miracle Drugs*. Londres. Ed. William Henemann Ltd, pág. 227

lidad de las zambras frente al sarcasmo y el poco refinamiento de las rondas.

Titania abandona la escena, y quedan Oberón y Puck. El rey insta al duende a recordar una acción que tuvo lugar tiempo atrás y de la que quiere sacar partido emulando los poderes de la protagonista de su historia:

“Ven acá, gentil Puck. ¿Te acuerdas de cuando me senté en un promontorio y oí a una sirena, sobre el dorso de un delfín, entonar un aire tan armonioso y dulce que el turbulento océano se apaciguó a su canto y determinadas estrellas se apartaron bruscamente de sus órbitas para escuchar la música de la virgen de los mares?”¹⁵⁸

El ejemplo de la sirena es bastante clarividente, ya que el “aire”¹⁵⁹ armonioso de su voz es utilizado para domar al mar embravecido. Ese es el poder que quiere Oberón, dominar todo a su alrededor de la forma que sea. La intención del rey de las hadas es poseer un veneno que vertiéndolo en los ojos de aquellos que dormitan, al despertar, se enamoren de la primera persona a la que vean. Puck actúa de cómplice y ejecutor de los planes de su señor Oberón.

ESCENA II (Otra parte del bosque)

Entra Titania en escena. Como hemos comentado con anterioridad, las hadas eran muy dadas a la música y al baile. Tal es el caso que la reina dice: “Vamos, ahora una redondela y un canto hechiceresco... Cantadme mientras duermo. Después a vuestros oficios, y dejadme descansar (las hadas entonan una lullaby/nana):¹⁶⁰

¹⁵⁸ Ibid. SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*

¹⁵⁹ Ver Acto III, escena única de *Trabajo de amor perdidos*.

¹⁶⁰ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.918-919

I

Manchadas sierpes de doble lengua,
espinosos erizos, no os dejéis ver;
orvetos y lagartijas, no ofendáis;
no os acerquéis a la reina de las hadas.

Ruiseñor, con suave acento,
canta nuestro dulce lullaby.
Lulla, lulla, lullaby, lulla, lulla, lullaby.

Ningún perjuicio,
encanto o maleficio
a nuestra amada dueña se aproximan
así, pues, buenas noches con lullaby.

II

Tejedoras arañas, no vengáis aquí.
¡Fuera vuestras largas patas, fuera!
Escarabajos negros, no permanezcáis cerca
gusanos y caracoles, no dañéis...

Vemos dos representaciones de dicho momento en pintores del siglo XIX que describen la acción perfectamente.



Richard Dadd. *Titania durmiendo*. John Simmons. *Alli duerme Titania*.

1841

Bridgeman Art Library

1872

Bridgeman Art Library

La redondela no es otra cosa que el baile en círculo y de espaldas típico de las hadas. El “canto hechiceresco” era alguna canción con

un propósito determinado que solo las hadas y los duendes sabían interpretar. Todo el halo mágico envuelve a estas figuras: las danzas, las canciones, el viento, la música etérea y embriagadora... Las canciones que posteriormente aparecen en el texto original, interpretadas por las hadas, son invención de Shakespeare. Una de ellas es una nana que tiene como objetivo dormir a Titania. Aquí se destaca la capacidad del autor para inventar canciones al vuelo con la temática y la rima adecuadas. Sin embargo, como ya ha ocurrido en más ocasiones, Shakespeare no dispone la música escrita, es decir, ninguna partitura ni indicio de cómo podía ser dicha melodía, así que queda en manos de los intérpretes o del director de la obra. Pero sabiendo que es una nana, el tempo debía ser muy lento, la dinámica piano y el modo mayor.

Más adelante, los humanos Berbiquí, Hocico, Cartabón, Flauta, y Bottom, han ido al bosque a ensayar el entremés que representarán para los esponsales entre Teseo e Hipólita. Bottom se separa del grupo y entra en un matorral, momento en el que es hechizado por Puck que observa la escena escondido, y le “encasqueta” una cabeza de burro en vez de la suya. Cerca de su lugar de ensayo se halla Titania durmiendo, cuando Oberón aprovecha para verter en los ojos dormidos de la reina el “filtro de amor” preparado por Puck. Ésta despierta y a la primera persona que ve es a Bottom con cabeza de burro, enamorándose perdidamente de él. Cuando Titania le dice lo que siente, vuelve a parecer la habilidad de las hadas para el canto y el baile como principal herramienta cotidiana y efectista: “...La primavera dura siempre en mis estados, y te amo. Ven, pues, conmigo; te daré hadas para servirte; irán a buscarte joyas en el fondo del mar. Mientras duermes en un lecho de flores, mis cantos mecerán tu sueño...(a las hadas): saltad y bailad en su presencia”¹⁶¹

¹⁶¹ Ibid. p.923

ACTO CUARTO

ESCENA I (El bosque)

Titania y Bottom están juntos, haciéndose arrumacos y carantoñas. La reina de las hadas quiere colmar los deseos de su grotesco amado invitándole: “Titania.- ¿Quieres oír música, dulce amor mío? Bottom.- En cuanto a música, tengo un oído bastante bueno. Dadme cencerros y matracas”¹⁶². Ante el ofrecimiento de Titania de escuchar música, Shakespeare hace notar la diferencia de gustos y de conocimientos melómanos de ambos personajes. Frente a la exquisitez armónica y melódica de la música de las hadas, se halla el rudo artesano/asno Bottom, que presume de tener buen oído para la música, cosa que pone en evidencia al gustar de instrumentos como los cencerros y las matracas, de sonido desagradable y agreste (tal vez su condición de asno le lleve a estos gustos). El autor define a unos personajes que se aman por un hechizo, y pone de manifiesto que si no es por la intercesión de este, jamás se encontrarían ni sentirían ningún aprecio. El hada: delicada, culta, superior, con gustos musicales exquisitos; Bottom: tosco, inculto, bárbaro, analfabeto. En fin, las características de los personajes hacen aún más imposible un amor “real” entre ambos.



Titania y Bottom Fuseli 1790. Tate Collection. Londres

¹⁶² Ibid.

Cuando Oberón ve que el castigo a Titania ha sido excesivo, retira el filtro de amor de sus ojos con un antídoto y pide a Puck que devuelva a Bottom a su forma humana. Titania despierta y asustada por lo sucedido se reconcilia con Oberón que le insta a hacer sonar música para ensoñar a los mortales:

“Oberón.- Silencio por un instante. Puck, quítale esa cabeza. Titania, haced que suene la música y que sus acordes sumerjan los sentidos de estos cinco¹⁶³ en un sopor más profundo que el sueño ordinario.

Titania.- ¡Música! ¡Eh! ¡Música! Dadnos acordes que hechicen el sueño (suena la música)”¹⁶⁴

En el acervo musical de las hadas, las leyendas y documentos al respecto son muy explícitos acerca del poder musical de estas. Sin embargo, podemos aseverar que no era una cuestión remitida solamente a la mágica, ya que Pitágoras, conciliaba el sueño con ayuda de melodías agradables¹⁶⁵; el modo griego mixolidio, “apacigua la mente y trae el sueño una vez calmados los sentidos”¹⁶⁶; y Maimónides decía que las melodías garantizaban un sueño placentero¹⁶⁷.

En la misma conversación interviene el volátil Puck con la obsesión de avisar que la noche está tocando a su fin, y que como seres feéricos deben desaparecer. Con el precedente que ya conocemos, y que evidentemente huelga explicar, dice: “Rey de las hadas, atención y escucha: oigo la alondra matinal”¹⁶⁸.

¹⁶³ Los cinco a los que se refiere son: Lisandro, Demetrio, Hermia, Elena y Bottom.

¹⁶⁴ Ibid. p.933

¹⁶⁵ POTIRON H. BOÈCE (1961): *Theoricien de la Musique Greque*. Paris: Bloud et Gay (Institute Catholique de Paris), p.38

¹⁶⁶ HOMERO: La Iliada

¹⁶⁷ ORIAN, M (1984): *Maimónides, vida, pensamiento y obra*. Primera edición. Barcelona. Ed. Riopiedras.

¹⁶⁸ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.933

Entran en escena Teseo, Hipólita, Egeo y el séquito que llegan al bosque. Una vez más, la condición social marca las aficiones de cada personaje. En este caso, Teseo, noble, acostumbrado al deporte de la caza, habla con sentimiento del sonido de los ladridos de sus lebreles como si de música celestial se tratara: “vamos a la cumbre de la montaña...desde allí prestaremos oído a la confusión armoniosa de los perros y del eco reunidos”. A lo que Hipólita le contesta valorando los sonidos de la naturaleza y por ende, de los propios perros:

“Cierta día me encontré con Hércules y con Cadmo, cuando cazaban osos en un bosque de Creta, con perros de Esparta. Nunca he oído más alegre bullicio; no solamente la selva, sino también el cielo, las fuentes y todos los campos de las cercanías parecían confundirse en un mutuo acento. Jamás he oído disonancia tan musical, trueno más armonioso”¹⁶⁹

Resulta significativo el tratamiento que Shakespeare le da al ruido natural. Sin lugar a dudas pone de manifiesto la diferente percepción que se tiene de las cosas según el prisma con el que se mire o escuche, en este caso. A personas no acostumbradas a tener perros, el ladrido de estos podía resultarles francamente molesto. Pues bien, Teseo e Hipólita, dados a estos deportes reales, encuentran agradable dichos sonidos, siendo conscientes sin embargo, que no es música, pues la paradoja está servida cuando se refiere a disonancia musical y trueno armonioso. Si tenemos en cuenta que Hipólita, según la mitología griega era la reina de las amazonas, y que así la respeta Shakespeare, no sorprende el conocimiento de la caza y de su contexto que emplea. Teseo ensalza las virtudes acústicas de los canes al calificar sus ladridos como “tañidos acordados de campana”, haciendo referencia al aviso que los perros advierten al avistar una presa; “nunca en Creta, Esparta o Tesalia, se dio la señal del halalí con mayor armonía de gritos, ni respondieron más alegres las llamadas de las trompas”¹⁷⁰. La trompa era el instrumento de reclamo para atraer a los perros y avisar a los cazadores de que había ocurrido algún evento significativo durante la mon-

¹⁶⁹ Ibid. p.934

¹⁷⁰ Ibid. p.934

tería. Por descontado hay que destacar que el instrumento en si era muy primitivo, nada que ver con la trompa orquestal, pero con un sonido sordo y potente.



Trompa de caza

Tras estas palabras, no podemos por menos que admirar los conocimientos en todas las disciplinas que poseía Shakespeare. Probablemente habría practicado o presenciado cacerías reales y conocido todos los sonidos relativos a estas, de ahí la precisión de su relato. Aunque el aspecto noble de esta actividad

Cuando todos los dormidos despiertan (Lisandro, Hermia, Elena y Demetrio) ante la presencia del duque y de Hipólita, recobran la cordura y tras aclarar la situación salen de la escena detrás de Teseo para ir al templo a presenciar la ceremonia esponsal. Bottom queda solo y recuerda lo que ha pasado como un sueño: “...he de hacer que Pedro Cartabón componga una balada sobre este sueño. Se titulará *El sueño del Tejedor*, porque es un tejido de maravillas, y la cantaré delante del duque al final de la comedia”. El componer una balada es un reclamo para el recuerdo, de este modo, todo lo acontecido en la ensoñación de Bottom tendría constancia temporal.

Al volver Teseo con todos los personajes humanos anteriormente mencionados, reclama a su maestro de ceremonias, Filóstrato, una distracción para celebrar su casamiento y que les entretenga el tiempo. Este le remite una lista con posibilidades, todas ellas musicales, a saber: “La batalla de los centauros, cantada al arpa por un eunuco ateniense”. Esta obra de Ovidio representa la acción del

rapto de la princesa Hipodamia por un centauro. Miguel Angel Buonorrotti¹⁷¹ la esculpió en mármol en 1493.



La batalla de los centauros. Miguel Angel Buonorroti. 1493. Casa Buonarroti. Florencia

La trama, probablemente se interpretaría a modo de balada juglaresca a manos de un eunuco, en este caso podría tratarse de los primeros Castratti, originarios de Italia desde 1553. Sus dotes para el canto les llevó a ser famosos en Europa, rodeándose de un halo místico donde muy pocos eran los agraciados de mantener una voz de soprano o mezzo en un cuerpo masculino impulsada por los pulmones de un hombre. Mateuccio en el siglo XVII y sobre todo Farinelli en el XVIII fueron los más destacados de la historia de esta corriente. Su voz llegó a ser terapéutica para los monarcas para los que trabajaron, a saber, Mateuccio para el último de los Austrias Carlos II, y Farinelli para los depresivos Borbones Felipe V y Fernando VI.¹⁷² Shakespeare parece que conocía las habilidades de estos capones que podían acompañarse así mismos con instrumentos de cuerda (arpa) si la representación era en *petit comité*. Por otro lado, el hecho de la prohibición de no dejar a las mujeres interpretar ni cantar en espectáculos públicos, potenciaba aún más su aparición en obras teatrales y momentos artísticos variados.

¹⁷¹HODSON, RUPERT (2000): *Miguel Ángel, escultor*. Florencia, Gruppo Editoriale Faenza Editrice

¹⁷² CALLE ALBERT, IGNACIO (2013): *Historia de la Musicoterapia I*. La Laguna (Tenerife) Cuadernos de Bellas Artes n°19: Latina p.392

La segunda actuación que propone Filostraro a Teseo es “La sublevación de las ebrias Bacantes, desgarrando en su furia al cantor Tracio”



“Ágave, Ino, Autónoe y el resto de las Bacantes atacando a Penteo”. Fresco, Pompeya, Casa dei Vettii

La tragedia de Eurípides¹⁷³ (409 a.C) se relacionaba también con la música. La obra comienza con Dionisos, en forma humana, llegando a la ciudad de Tebas para castigar la insolencia de su rey, Penteo, que niega el origen divino del dios y que prohíbe sus ritos. Pese a las advertencias de Cadmo y Tiresias el joven monarca apresa al extranjero. Dionisos se aparece ante Penteo y le convence para que, disfrazado de mujer, vaya a observar a las Bacantes (las mujeres tebanas que habían huido de la ciudad poseídas por el dios para realizar los rituales en su honor) El rey parte, vestido de mujer y su propia madre, Agave y las Bacantes, lo matan creyéndole una fiera y lo descuartizan. Él muere en medio de las notas musicales de un canto de salvación.¹⁷⁴

Tras rechazar también esta obra, Filostrato sugiere otra tragedia griega que nada tiene que ver con melodías ni música, hasta llegar al “sainete trágico” de *Píramo y Tisbe*, que es el elegido. Los actores de sobra conocidos son los artesanos Cartabón, Berbequí, Bottom, Hocico, Flauta y Hambrón. Al comenzar con el prólogo, Cartabón

¹⁷³ Poeta griego

¹⁷⁴EURÍPIDES. *Tragedias III*. Edición de Juan Miguel Labiano. Cátedra. Madrid. 2000

no respira ni una vez para hacer signos de puntuación y declinar con mayor sentido. Denota inexperiencia y falta de ritmo lírico, a lo que Hipólita le espeta empleando términos musicales: “Verdaderamente, ha ejecutado su prólogo como un niño sobre un caramillo¹⁷⁵: notas, pero sin compás”¹⁷⁶

Para finalizar, Bottom propone al duque terminar la obra con el epílogo o con un baile que denomina “bergamasquino”. Derivado de la palabra bergamasca, o *bergamask*, *bergomask* o *bergamesca* era una danza popular originaria de la ciudad de Bérgamo (norte de Italia) en uso entre los siglos XVI y XVII. El baile representaba las costumbres ‘poco refinadas’ de los habitantes de dicha ciudad, donde supuestamente se originó. Era una danza de cortejo circular por parejas; los hombres daban vueltas hacia delante y las mujeres hacia atrás hasta que la melodía cambiaba, las parejas se abrazaban, giraban sus pasos y comenzaban otra vez. Siendo un baile alegre y animoso, se le asocia con la comicidad y la bufonería y fue utilizado en la *Commedia dell’arte* hasta mediados del siglo XVIII, cuando pasó a ser tan sólo un género de música instrumental. Nunca se convirtió en un baile de Corte, aunque gozó de cierta popularidad como una composición de ostinato.



Danza de la Bergamasca de aldeanos italianos. Peter Paul Rubens 1635. Museo del Prado. Madrid

¹⁷⁵Ver Acto III escena II de *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, sobre la definición del caramillo.

¹⁷⁶ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.938

A partir de finales del siglo XVI dio lugar a piezas instrumentales, compuestas, entre otros, por Girolamo Frescobaldi (como vemos en el ejemplo), S. Rossi , Biagio Marini y Samuel Scheidt.

Bergamasca *) (mixolydisch) G. Frescobaldi

Allegro moderato

Que Shakespeare utilizara precisamente la Bergamasca como danza, tiene un sentido bastante definido. Si hacemos la comparación con el “corro de las hadas”, que se bailaba, según hemos visto, en círculo y dando la espalda al centro del mismo, la Bergamasca, poseía una estructura prácticamente igual. Se hace entonces una comparación significativa entre los bailes feéricos y los bailes humanos, como queriendo humanizar a los primeros, o hechizar a los segundos a través de las danzas.

Y como no podía ser de otro modo en esta obra, las últimas palabras que sirven como moraleja, que recogen todo el hacer de las hadas y lo acontecido en aquella noche de verano, Titania dice: “Primero, repetid vuestro cántico de memoria acompañando cada palabra con melodioso trino. Mano en mano, con gracia hechicera, cantaremos y bendeciremos, este sitio”¹⁷⁷

¹⁷⁷ Ibid. p.942

9.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *Sueño de una noche de verano*

No existe obra de Shakespeare con mayores aportaciones musicales que *Sueño de una noche de verano*. En un mundo mágico, donde se dan cita hadas, elfos, ninfas y duendes, la música es un elemento imprescindible, pues según tradiciones ancestrales sobre el contexto feérico, todo este elenco danzaba en círculos como manifestación de su felicidad, de sus poderes y de su idiosincrasia en general. A medio camino entre la leyenda y la mitología, nuestro dramaturgo inserta en un escenario real, ambientado en la Grecia Clásica, un paisaje paralelo y bucólico situado en un bosque a las afueras de Atenas.

Los personajes humanos se distribuyen en tres estamentos sociales: una clase perteneciente a la realeza ocupada por el duque Teseo y su futura mujer Hipólita; una clase nobiliaria representada por Lisandro, Demetrio, Hermia y Elena; y una tercera clase social obrera en la que se encuentran los trabajadores y artesanos que ensayan una obra para representar ante el duque. Curiosamente, ninguno de ellos está implicado directamente en la carga musical de la trama, quedando en manos de las hadas, duendes y personajes oníricos. Shakespeare aprovecha esta “facilidad musical” de las hadas para poner de manifiesto sus amplios conocimientos en este campo. Desde danzas como la zambra y la zarabanda de origen español (como los alquerques), la Bergamasca de usanza gala, o la danza de Morris, de clara tradición anglosajona, hasta instrumentos juglarescos como la zampoña y el caramillo y de caza como la trompa.

Todas las alusiones musicales están perfectamente diseñadas según el entorno en el que se desarrolla toda la obra. La mención del *Maypol*, como fiesta rural y campestre es el primer detonante hacia el costumbrismo del que tan habituado nos tiene nuestro genial autor. A pesar de desarrollarse en la antigüedad, puesto que como ya hemos indicado, todo sucede en Atenas y alrededores, Shakespeare “britaniza” a sus personajes y les hace sentir partícipes de festividades y efemérides anglosajonas. Las celebraciones de mayo tienen en Inglaterra una gran tradición y todas ellas, a cual más folclórica, se rodea de música y bailes en un contexto pastoril y

eglógico. Esto, añadido a los quehaceres danzantes de las hadas y demás seres fabulistas, convierte esta obra en un diccionario musical muy original.

Estamos ya acostumbrados, a las constantes manifestaciones mitológicas que Shakespeare va introduciendo a cada paso para hacer metáforas y comparaciones con las historias homéricas y las andanzas de las deidades griegas. Sin derivar en temas colaterales ni “despistar” la trama, estas alusiones aportan una riqueza cultural al texto tan importante, que es necesaria su aparición para entender, en muchas ocasiones, lo que el dramaturgo nos quiere decir exactamente. De este modo, cuando el rey de las hadas Oberón, toma forma humana, se compara con el propio Zeus, que se transformaba en mortal por doquier para rondar a las mortales, tal y como le reprocha Titania aquí.

La música es por tanto un adorno esencial en esta composición teatral. Tengamos en cuenta que desconocemos como pudieron ser las primeras representaciones de la misma, pero de lo que podemos estar seguros, es de que la música debía estar sonando constantemente como el *leitmotiv* de los seres feéricos, y apareciendo en escena cada vez que salía a escena Titania y sus séquitos danzantes.

Cogiendo de aquí y de allá, Shakespeare nutre todo el argumento de elementos musicales de otros países y del suyo propio, entretejiendo una tela con el trasfondo mágico y ficticio de la fábula y una cruda realidad que se ve enmascarada por los acontecimientos fantásticos y las “lecciones” que las hadas infringen a los humanos.



El mercader de Venecia

10.1. Personajes

El Duque de Venecia

Porcia: Rica Heredera

Príncipe de Marruecos } Pretendientes
Príncipe de Aragón } de Porcia

Antonio: Mercader de Venecia

Bassanio: Amigo de Antonio

Leonardo: Criado de Bassanio

Graciano }
Salanio } Amigos de
Salarino } Antonio y
 } Bassanio

Túbal: Amigo de Shylock

Launcelot, Gobbo: Bufón,
criado de Shylock

Viejo Gobbo: Padre de
Launcelot

Baltasar }
Estéfano } Criados
 } de Porcia

Nerissa: Doncella de Porcia

Jessica: Hija de Shylock

Un carcelero

continuar dignamente su noviazgo con la rica heredera Porcia, que vive en tierra firme, en Belmonte. Antonio, que ha empleado todo su dinero en especulaciones de ultramar, se propone hacerse prestar el dinero por Shylock, usurero judío a quien antes había insultado por la usura que ejercía. Shylock consiente en prestar el dinero bajo una condición: si la cantidad no es pagada el día fijado, Shylock tendrá derecho a tomarse una libra de carne del cuerpo de Antonio.

Porcia, por disposición testamentaria de su padre, se casará con el pretendiente que entre tres cofrecillos (uno de oro, uno de plata, otro de plomo) escoja el que contenga el retrato de ella. De todas partes llegan ilustres aspirantes; fracasan el príncipe de Marruecos y el de Aragón, que abren respectivamente el cofre de oro y el de plata; pero Bassanio, con sensata reflexión, escoge el buen cofrecillo, el de plomo, y se casa con Porcia, que lo ama, y su amigo Graciano con la doncella de Porcia, Nerissa.

Mientras tanto llega la noticia de que los navíos de Antonio han naufragado, que su deuda no ha sido pagada dentro del plazo convenido, y que Shylock pide su libra de carne. El asunto es llevado ante el Dux. Porcia se disfraza de abogado y Nerissa de escribano y, sin saberlo sus maridos, se presentan ante el tribunal para defender a Antonio.



Juicio a Antonio¹⁷⁸. Sir James Dromgole Linton. Colección Privada c.1910

¹⁷⁸ Se observa en el cuadro de Dromgole Linton, a Shylock, cuchillo en mano, dispuesto a hacer cumplir su sentencia y arrebatarse la vida a Antonio,

Después de haber intentado en vano obtener el perdón del judío, ofreciéndole el triple de la cantidad debida, Porcia solicita que sea concedida la petición del hebreo, pero le advierte que perderá su vida si derrama una sola gota de sangre, puesto que la obligación sólo le da derecho a la carne. Argumenta después que Shylock debe pagar con la vida el delito de haber atentado, siendo extranjero, contra la vida de un ciudadano de Venecia.

El dux perdona a Shylock la vida, pero asigna la mitad de sus riquezas a Antonio, y la otra mitad al Estado. Antonio renuncia a su parte si Shylock se hace cristiano, y deja su caudal, cuando muera, a Jéssica (hija de Shylock), que ha huido, después de haber tomado dinero de los cofres del padre, para casarse con un cristiano, Lorenzo, y por ello ha sido desheredada. Shylock acepta; Porcia y Nerissa, que no han sido reconocidas, piden por toda paga los anillos que Bassanio y Graciano recibieron de sus esposas, y de los cuales prometieron no separarse nunca. Ellos los ceden después de haber resistido en vano. Al regresar a su casa sus esposas les reprobaban aquella acción, pero al fin les revelan su añagaza. Finalmente se sabe que tres de los buques de Antonio han regresado sanos y salvos.

Aunque el tema central (la extracción de la libra de carne) sea tan cruel y trágico, Shakespeare hábilmente distrae de él al espectador mediante las escenas que se desenvuelven en la villa de Porcia; de manera que, por ejemplo, después de la escena culminante del proceso, que dejará una impresión fuerte y amarga, podemos deleitarnos en la sublime poesía de la noche lunar, con la música y el diálogo de los amantes.¹⁷⁹

que se refugia en los brazos de Bassanio, a la derecha de la imagen. Graciano está detrás de Shylock, apuntillando todo aquello que va dilapidando sus intenciones. En el fondo el Dux, juez presencial de los hechos, y ante él de negro, las disfrazadas Nerissa, sentada escribiendo, y Porcia de pie manejando el juicio para salvar a Antonio.

¹⁷⁹ Página web:

<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/shakespeare/mercader.htm>.
Consultada el 27-07-2015 a las 8.30.

10.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra

Las escenas se desarrollan parte en Venecia y parte en Belmont, residencia de Porcia.

ACTO PRIMERO

ESCENA II (Belmont. Una habitación en la casa de Porcia)

Conversación entre Porcia y su doncella Nerissa. La rica heredera le pide a su criada que le lea la lista de pretendientes que tiene alojados en sus dependencias. Después de cada uno, Porcia justifica que son totalmente inapropiados para ella y da sobradas razones para rechazarlos. De uno de ellos dice: “...en cuanto canta un tordo, inmediatamente se pone a hacer cabriolas...”¹⁸⁰



Porcia y Nerissa, Sir James Dromgole Linton. Colección Privada c.1910

El canto del tordo o zorzal es muy significativo y característico, de ahí que su nombre científico sea *Turdus philomelos* (philo-amante; melos-canto). Dicho canto se compone de una serie de frases musicales altas y claras, repetida de dos a cuatro veces, *filip filip filip codidio codidio quitquiquit tittit tittit tereret tereret tereret*, y es entremezclado de notas ásperas y de mimetismo.

En el mismo diálogo, Porcia, harta de tanto pretendiente indeseado, alega: “Aun cuando hubiera de vivir hasta la edad de la Si-

¹⁸⁰ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.1053

bila, moriría tan casta como Diana antes que ser conquistada de otro modo que por el de la voluntad de mi padre”¹⁸¹

El apunte musical en esta frase es relativo a la sibila. Esta profetisa de la mitología griega y romana, según escribió Plutarco en sus *Oráculos de la Pitia*, debía controlar la música y el canto para transmitir el mensaje de los dioses. Las palabras agradables acompañadas del canto tenían una influencia sin igual en las almas enfermas y deseosas de noticias agradables.



Sacerdotisa de Delfos. John Collier 1891. Galería de Arte de Australia del Sur

Originarias de Asia Menor, esta especie de seres místicos, habitaban en las cuevas y grutas y profetizaban en un estado de posesión extática transmitiendo de esta forma las palabras del dios Apolo. Sus mensajes eran complejos y enigmáticos (ver Acto I escena I de *La tragedia de Macbeth*). Parece ser que su voz tenía efectos acústicos y cacofonías particulares, aunque solían vaticinar cantando. Sus actuaciones tenían una estrecha relación con la vesania, pues tanto en Dodona como en Delfos, la sibila entraba en grandes arrebatos de locura para facilitar el bien ajeno. Platón así lo contó en su *Fedro*¹⁸², señalando que dicha hilaridad encontraba en la música no sólo una forma de expresión, sino también un útil para penetrar en el más allá. Por otro lado, según el filósofo, la música se revelaba

¹⁸¹ Ibid. p.1054

¹⁸² PLATÓN (1981): *Fedro*. En *Obras completas*. Madrid. Ed. Gredos p.243 e

como un transporte, un medio, pero también como una ayuda para que todo ritual y todo diálogo con los dioses pudiera ser llevadero y produjera encantamiento.¹⁸³ Aunque Porcia ciñe el comentario de la Sibila a la edad de esta, ya que eran mujeres que comenzaban muy jóvenes su cometido pero que llegaban a una edad avanzadísima, era necesario comentar el aspecto musical de estas extraordinarias y enigmáticas mujeres.

ACTO SEGUNDO

ESCENA I (Belmont. Una habitación en casa de Porcia)

A pesar de haber concurrido una conversación entre Antonio, Bassanio y Shylock sobre el tema principal de esta obra, volvemos de nuevo a las dependencias de Porcia. La habíamos dejado dando cuenta de las vicisitudes que le suponía contraer matrimonio con indeseables de alcurnia. Despachados cuatro de ellos, esperaba a un quinto, el príncipe de Marruecos. En la acotación previa a la entrada del noble, se puede leer: *Trompeteria, entran el príncipe de Marruecos con su séquito*¹⁸⁴. Estaba claro, que los anuncios de las grandes personalidades reales eran avisados con trompetas y pompas. Seguramente, cada lugar tenía por costumbre utilizar una forma de recibimiento, pero las trompetas eran un instrumento bastante común a la hora de prevenir la procesión cortesana y el boato. Su estridente sonido en conjunto de varias, hacía presagiar la entrada y/o salida de un importante personaje. Tal música representaba la autoridad, la importancia, la alteración anímica y la exaltación de los sentimientos.¹⁸⁵

ESCENA V (Venecia. Delante de la casa de Shylock)

¹⁸³ CALLE ALBERT, IGNACIO (2014): *La figura de la mujer en la historia de la musicoterapia. Desde la Antigüedad hasta el Barroco*. Cuadernos de Bellas Artes 38. La Laguna (Tenerife): Latina. p.61

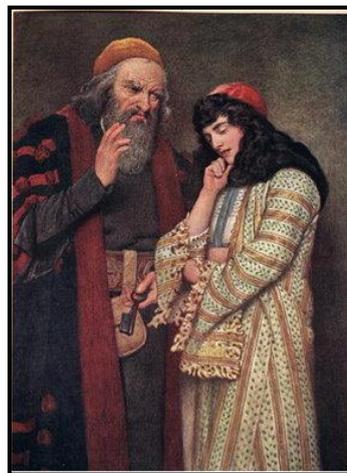
¹⁸⁴ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.1057

¹⁸⁵ OSUNA LUCENA, M^ªISABEL (1991): *Sobre un latinista, poeta y músico, llamado Vicente Espinel*. Sevilla. Laboratorio de Arte 4. p. 129-148

Shylock, el avaro judío, está invitado a cenar en casa de Bassanio y otros amigos de este. Con la sospecha de caer en una encerrona, como buen usurero, desconfía de una posible traición que los cristianos le pueden tener preparada. Así, insta a su hija Jessica, a cerrar bien todos los postigos de su hacienda, no dejando entrar a nadie por si en su ausencia, le robaban.

De tal forma dice:

“¡Cómo! ¿Hay máscaras?... Escúchame bien, Jessica. Cierra con cerrojo mis puertas, y cuando escuches el tambor o el silbido ridículo del pífano de cuello encorvado, no te encañames a las ventanas ni alargues tu cabeza sobre la vía pública para embobarte ante los payasos cristianos de pintados semblantes, sino, al contrario, tapa los oídos de mi casa, quiero decir, mis ventanas; no dejes entrar en mi severa morada los ruidos inútiles de la disipación. Por el báculo de Jacob, juro que no tenga ninguna gana de festejar hoy; sin embargo, iré.”¹⁸⁶



*Shylock and Jessica*¹⁸⁷, Sir James Dromgole Linton. Colección Privada c.1910

El pífano es un instrumento musical de viento de origen supuestamente suizo, que consiste en una pequeña flauta con el sonido muy agudo que se toca atravesada. Es un antecedente del flautín,

¹⁸⁶ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.1063

¹⁸⁷ Shylock advierte a su hija del peligro que corren sus riquezas. Esta termina escapando con dinero de su padre para encontrarse con Lorenzo

aunque algo más grande. Tradicionalmente se tocaba en infantería acompañado por la caja, y posteriormente, su uso derivó hacia las bandas de música o charangas de los regimientos de infantería, con excepción de las compañías de alabarderos, que siguieron utilizándolo como antiguamente. Su estridente silbido, lejos de ser agradable, tenía un sonido característico, que servía de acompañamiento, y por ende de apoyo armónico, junto con el tambor, a las marchas de las tropas en los desfiles y/o hacia las batallas. La melodía que se tocaba en ellos, era de tipo marcial, muy limpia sonoramente hablando y buscando que todo el regimiento pudiera escucharla.



Pífano y tambor

Lo que llama nuestra atención, es la expresión “pífano de cuello encorvado” que utiliza Shylock. El pífano no es un instrumento curvo en ninguna de sus variantes, por lo tanto no puede estar refiriéndose al aspecto físico del instrumento como tal. Tal vez podamos pensar que, utilizando una metonimia, los intérpretes torcieran la cabeza de manera característica cuando lo tocaban y de ahí el “encorvado”. Por lo tanto la palabra pífano engloba al que lo toca, no al instrumento en sí.

Por otro lado hay que significar que la trama se desarrolla en fechas cercanas al carnaval, festividad pagana a la que Shylock era totalmente contrario. Por las frases que utiliza, y sobreviniendo la alocada algarabía de las calles, advierte a Jessica diciéndole: “no dejes entrar en mi severa morada los ruidos inútiles de la disipación...”, poniendo de manifiesto su desacuerdo para con estas celebracio-

nes, y presuponiendo la volubilidad de su joven hija para no caer en los encantos de la fiesta, de ahí la palabra “disipación”.

ACTO TERCERO

ESCENA I (Venecia. Una calle)

Shylock está en el Rialto (La Bolsa de Venecia) y se encuentra con Salarino y Salanio. El judío anda nervioso por la fuga de su hija Jessica con Lorenzo, un cristiano. Aunque a su vez, gozoso de que Antonio haya perdido en un naufragio uno de sus galeones comerciales. Llevado por el odio y la venganza, Shylock le dice a Salarino lo mal que se han portado con su persona por el simple hecho de ser judío. Entonces dice: “¿Es que un judío no tiene ojos? ¿Es que un judío no tiene manos, órganos, proporciones, sentidos, afectos, pasiones?...”¹⁸⁸

Es significativo, que un personaje descrito como insensible, avaro, frívolo y carente de humildad, hable de igualdad con los cristianos, cuando él mismo es el primero que los rechaza. Además en la tesitura en la que lo hace, pues habla de sentidos, afectos y pasiones, indicio de la incipiente instauración de la Doctrina de las Afectos, comentada en el acto II, escena V de *Romeo y Julieta*.

ESCENA II (Belmont. Una sala en el castillo de Porcia)

Porcia, en su palacio de Belmont, recibe la enésima visita de un pretendiente. En este caso se trata de Bassanio, por el que la joven siente cierta inclinación. Como es habitual en el ritual de elección, sigue el mismo proceso que con los anteriores, dejando al azar la suerte de su futuro. El procedimiento era muy sencillo. La rica noble presentaba ante sus pretendientes tres cajas: una de plomo, otra de plata y otra de oro. El cortejador debía elegir aquella que tuviera el retrato de la propia Porcia en su interior. Habiendo descartado con dicha acción al Príncipe de Marruecos y al Príncipe de Aragón,

¹⁸⁸ Ibid. p.1070

se aventura Bassanio a realizar el ceremonial. Porcia decide variar mínimamente la dinámica de los anteriores añadiendo el elemento sonoro al momento:

“Que la música toque mientras elige, de manera que, si pierde, haga un final de cisne y desaparezca durante la melodía. Y, con objeto de que la comparación sea aún más justa, mis ojos serán las corrientes de agua que le servirán de húmedo lecho mortuario. Puede ganar, y entonces, ¿qué era la música? Pues bien, entonces la música ocupará el lugar de esas bandas que acompañan las reverencias de los fieles súbditos ante un rey nuevamente coronado, o será como esos armoniosos sonos que al amanecer se deslizan en los oídos del novio dormido para llamarle al matrimonio”¹⁸⁹



But thou, thou meagre lead. Sir James Dromgole Linton. Colección Privada c.1910¹⁹⁰

Es muy curiosa la propuesta, ya que se pone música a una acción determinada, a un momento climático que refuerza la trama, e incluso la condiciona, ya que si yerra en su elección, la música amortiguara la desazón, y si gana, ensalzara el momento y llenaría de gozo al vencedor. Una aportación muy interesante de Shakespeare, puesto que se vuelve poner de manifiesto el aliciente musical que

¹⁸⁹ Ibid. p.1072

¹⁹⁰ Bassanio elige la caja de plomo que porta el retrato de Porcia. Esta lo observa sentada mientras que se disponen a su espalda Nerissa y Graciano. En la puerta, se ve a un músico tocando un laúd y acompañado el momento.

conlleva el estímulo o refuerzo positivo y/o negativo. Cuando dice “...haga un final de cisne...”, se refiere a la estética delicada del animal en cuestión, a la elegancia y gracilidad de sus movimientos, y al silencioso actuar de su aleteo. Para la derrota, música y despedida de cisne; para la victoria, música pomposa al enamorado como si fuera a ser despertado con canciones el día de su boda.

Nuevamente se pone de manifiesto ese sentir del público en el Barroco, esa Doctrina de los afectos conducida por las melodías. Sin embargo, y como aportación personal, sería más lícito “mover” toda la acción con música estrictamente instrumental, pero Shakespeare, pone lírica al momento con esta canción:

“Dime dónde nace la pasión. ¿En el corazón, o en el cerebro? ¿Cómo se engendra? ¿Cómo se nutre? Responde, responde. Se engendra en los ojos, se nutre con miradas y muere en la cuna donde reposa. Repiquemos todos el toque funeral de la pasión. Voy a comenzar: ¡Din, don. Din don!”

Se trata de una canción acompañada de instrumentos compuesta para ese preciso momento, una invención encantadora de nuestro dramaturgo. Entre la melancolía del enamorado (“repiquemos todos el toque funeral de la pasión”), y la incertidumbre del momento, Shakespeare escribe una letra dedicada, una cuenta atrás (din, don, din , don), que felizmente para la pareja acaba en “...esos armoniosos sonos que al amanecer se deslizan en los oídos del novio dormido para llamarle al matrimonio”. Hábilmente se produce el desenlace de la trama con la música como hilo conductor de las emociones y sentimientos que determinan el futuro de los protagonistas.

ACTO QUINTO

ESCENA I (Belmont. La avenida del castillo de Porcia)

Tras el desenlace de la trama principal, en la que Antonio se salva de la muerte que le desea el judío Shylock por contrato firmado, por la interjección e inteligencia de un “abogado” (Porcia disfrazada de magistrado), la escena vuelve al palacio de Belmont, con-

cretamente en sus jardines, donde aguardan Jessica, hija de Shylock, y su enamorado Lorenzo. Allí, en un entorno bucólico, y esperando a la heredera Porcia de vuelta del litigio, propone al criado de esta, Stephano, que llame a los músicos para acompañar la escena de amor:

“...decid a vuestros músicos que vengan aquí, al aire libre. ¡Cuan dulcemente duerme el claro de luna sobre ese bancal de césped! Vamos a sentarnos allí y dejemos los acordes de la música que se deslicen en nuestros oídos. La dulce tranquilidad y la noche convienen a los acentos de la suave armonía. Siéntate, Jessica, y mira cómo la bóveda del firmamento está tachonada de innumerables patenas de oro resplandeciente! No hay ni el más pequeño de esos globos que contemplas que con sus movimientos no produzca una angelical melodía que concierte con las voces de los querubines de ojos eternamente jóvenes. Las almas inmortales tienen en ella una música así; pero hasta que cae esta envoltura de barro que las aprisiona groseramente entre sus muros, no podemos escucharla.”¹⁹¹



Lorenzo y Jessica¹⁹². William Hodges 1899. The Boydell Shakespeare Gallery

En el interés de Lorenzo hacia la música, hay varios temas que son muy interesantes. La tranquilidad de la noche se ve envuelta en un

¹⁹¹ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.1089

¹⁹² Se puede observar a la izquierda de la imagen a un músico tañendo un laúd y poniendo banda sonora a un momento tan idílico

halo “mágico” en el que los sones musicales crean una atmósfera propicia para las intenciones amorosas del momento. Inmediatamente Lorenzo dice: “...mira cómo la bóveda del firmamento está tachonada de innumerables patenas de oro resplandeciente! (refiriéndose a los planetas, estrellas etc.) No hay ni el más pequeño de esos globos que contemplas que con sus movimientos no produzca una angelical melodía que concierte con las voces de los querubines de ojos eternamente jóvenes”.

Sin duda, Lorenzo se está refiriendo a la armonía de las esferas cuando habla de los movimientos de los globos que producen angelical melodía. Esta teoría antigua de origen pitagórico, se basaba en la idea de que el universo estaba gobernado según proporciones numéricas armoniosas y que el movimiento de los cuerpos -el Sol, la Luna y los planetas- se regían por proporciones musicales. La distancia entre los planetas correspondía según esta doctrina, a intervalos musicales.¹⁹³ Platón¹⁹⁴ la documentó en *La República*¹⁹⁵ y en *Critón*¹⁹⁶, hacia el siglo IV a.C, pero sobretodo fue Aristóteles, su discípulo, el que potenció y dio forma a esta teoría en el *Tratado del Cielo*¹⁹⁷. Esta ciencia continuó ejerciendo gran influencia en pensadores, humanistas y en el arte en general de la mano del médico y músico renacentista Marsilio Ficino (1433-1499), cuya medicina iba dirigida a la forma en que el alma humana - entendida como elemento intermediario entre la mente y el cuerpo- estaba en armonía con el alma del mundo, el mediador de los cielos y la tierra. De esta forma aseveraba que el medio más poderoso para la restauración del cuerpo y el alma se producía a través de la cuidadosa preparación y ejecución de la música.¹⁹⁸ Por lo tanto la música

¹⁹³RANDEL, DON MICHAEL (ed.) (2003): *The Harvard Dictionary of Music*. 4.ª ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, p.382

¹⁹⁴BARKER, A (1989) *Greek Musical Writings*, t. II: *Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge University Press.

¹⁹⁵ PLATÓN: *La República* 530d.

¹⁹⁶ PLATÓN: *Critón* 617b

¹⁹⁷ ARISTÓTELES: *Tratado del Cielo* 290b12

¹⁹⁸CALLE ALBERT, IGNACIO (2013): *Historia de la Musicoterapia I*. La Laguna (Tenerife) Cuadernos de Bellas Artes n°19: Latina p.282

era medicina para el cuerpo produciendo en este, efectos sonoros tales como los planetas en su movimiento por el firmamento. Podemos observar pues su constante aparición en las propias obras de Shakespeare y de otros dramaturgos y filósofos barrocos.

A estos sonidos estelares, Lorenzo une las “voces de los querubines” formando un conjunto musical perfecto. No obstante, según la angelología cristiana, los querubines eran ángeles alados con cara de niños, pero sin significar ninguna destreza musical en su voz. No destacaban especialmente por esta habilidad, produciendo como único sonido el batir de sus diminutas alas. Shakespeare toma la acción de las musas en estos ángeles, entremezclando mitología y cultura bíblica, o bien queriendo señalar las voces blancas e inmaculadas de los niños haciendo apología de los castrati que empezaban a emerger como figuras musicales con voz angelical.

Al entrar los músicos en la escena, Lorenzo les apremia: “¡Eh, venid y despertad a Diana con un himno! ¡Que vuestros más dulces sonos vayan a impresionar los oídos de vuestra señora y traedla hasta su morada con música! (Suenan la música.)”¹⁹⁹

El apunte de despertar a Diana es cuanto menos complejo de interpretar. Si bien Diana era la diosa de la caza y la guardiana de la virginidad junto con sus ninfas, es difícil aquí establecer la relación según las pretensiones de Lorenzo. No obstante, podríamos pensar que la diosa, procesaba un amor platónico hacia el pastor Endimión, a quien besaba mientras este dormía, y que por lo tanto, Shakespeare recrea dicha secuencia como queriendo despertar al amor con la música. Sin embargo, sus palabras podrían tener un fin más belicista, ya que como sabemos, Diana era diosa cazadora, y su condición de guerrera aguerrida, estaría en similitud con la hazaña inteligente que Porcia acababa de acometer para liberar a Antonio de una muerte segura.

Jessica sin embargo, se muestra abatida por una irremediable melancolía, muy común en los enamorados y cuenta a Lorenzo:

“Jessica: Jamás estoy alegre cuando oigo una dulce música.

¹⁹⁹ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.1089

Lorenzo: La razón es que todos vuestros sentidos están atentos. Fijaos un instante como se conduce un rebaño montaraz y retozón, una yeguada de potros jóvenes sin domar, haciendo cabriolas y locuras, acciones a que les impulsa naturalmente el calor de la sangre; si ocurre por casualidad que esos potros oyen un sonido de trompetas, o si alguna tonada musical llega a herir sus oídos, los veréis bajo el mágico poder de la música, quedarse inmóviles como por acuerdo unánime, y sus ojos tomar una tímida expresión... pues no hay cosa tan estúpida, tan dura, o tan llena de cólera, que la música no le haga cambiar su naturaleza”²⁰⁰

La naturaleza humana, tan cercana a la animal, se estremece misteriosamente ante los estímulos sonoros. Homero lo contó en la *Ilíada* y la *Odisea*, cuando Orfeo, con su lira amanso a las fieras del averno. Sin embargo, Lorenzo dice una cosa muy interesante. La razón de que Jéssica esté triste al escuchar una melodía dulce es porque todos sus sentidos están atentos a ella. El hecho de estar atenta a los sonidos, hacía a Jessica ser presa de su conciencia y esperar efectos que ante la “vigilia” de sus sentidos, podían no llegar a producirse. Como si de un psicoanalista se tratara, Shakespeare nos refleja una vez más su inteligencia al comentar que la música tiene un efecto inconsciente en el ser humano. De tal forma pone como ejemplo a la especie animal, que lejos de ser racional, se guía por el instinto y el sentimiento. Termina alegando que nada es inmutable mientras haya música alrededor, es decir, que las cosas más agrias, más absurdas, o más hirientes, son transformadas por los sonidos hasta encontrar el equilibrio. Después, personaliza en la figura humana dichos poderes:

“El hombre que no tiene música en sí mismo, ni se mueve con la armonía de dulces sonidos, es apto para traiciones, estratagemas, rapiñas. Los movimientos de su espíritu son más negros que la noche y sus inclinaciones más oscuras que el Erebo. No puede ser hombre de confianza ni fiarse de él. Oye la música”

²⁰⁰ Ibid. p.1089

El médico italiano renacentista Gerolamo Cardano (1501-1576), describió lo embrutecido y agreste que se mostraba el hombre que no conocía la música, y al no estar motivado por sonidos dulces, estaba perturbado por la corrupción y el oscurantismo²⁰¹, representado en este párrafo por el dios de la oscuridad según la mitología griega, Erebo. Sin lugar a dudas, Shakespeare conocía su obra y dicha aseveración, pues es exacta a las palabras que vierte Lorenzo con respecto al efectismo musical en el hombre.

Llegan Porcia y Jessica que se sorprenden de escuchar la música en los jardines. Advierten por el sonido de la misma en el silencio de la noche, que es una música melodiosa, agradable, tocada para un momento romántico. Así dice:

“El cuervo canta tan melodiosamente como la alondra cuando nadie hay que le escuche; y creo que si el ruiseñor cantara durante el día, mientras todos los gansos graznan, no sería juzgado mejor músico que el reyezuelo, ¡Cuántas cosas deben su verdadera perfección a sus alabanzas legítimas! ¡Silencio! ¡La luna duerme con Endimión, y no le agradecería ser despertada! (Cesa la música.)”²⁰²

La ornitología y su acústica vuelven a hacer acto de presencia en las obras de Shakespeare. Aquí es Porcia la que al llegar a su casa escucha una bella música que en cierto modo le importuna, pues son sus músicos las que la interpretan, y es en su hacienda donde se realiza. Las similitudes entre el cuervo, los gansos y el reyezuelo, se relacionan con su canto. El de las tres aves no es un graznido armonioso ni agradable, de ahí que compare tres cacofonías con los sonos melodiosos de la alondra y el ruiseñor, queriendo significar que en el silencio de la noche, el cual forma parte activa del hecho musical, el canto de estas aves canoras, es comparable en belleza al de los cuervos, gansos y reyezuelos.

Por último, un postrero toque de trompeta para anunciar la llegada a las dependencias de Porcia de Bassanio, Graciano y Antonio, cie-

²⁰¹ CALLE ALBERT, IGNACIO (2013): *Historia de la Musicoterapia II*. La Laguna (Tenerife) Cuadernos de Bellas Artes n°20: Latina p.464

²⁰² SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*...p.1090

rra toda la aportación musical a la obra, y prepara a los personajes para la acción final, en la que se descubre toda la trama acaecida durante el juicio.

10.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *El mercader de Venecia*

Durante el transcurso del texto, Shakespeare pone de manifiesto una soberbia inteligencia para hacer girar la trama de tal forma que, lo que parecía ser una tragedia de venganza y odio, se convierte en una cruda comedia que castiga la condición humana y marca uno de los siete pecados capitales (la codicia), como motor de la trama. Con pocas aportaciones musicales relevantes, el elemento sonoro - quitando de la escena en la que Bassanio es elegido por Porcia, y la última en la que Lorenzo y Jessica revelan su amor bajo la luz de la luna- es un simple protocolo dramático. Ninguna de las alusiones musicales determina ninguna escena. No condicionan la trama aunque si la acompañan.

Como ya hemos comentado, en la escena en la que Bassanio elige entre las tres cajas de Porcia, la música es un colchón que acompaña al acontecimiento. Si el desenlace es alegre sonará una música, si es triste otra. Sin embargo, en ninguna otra obra de las analizadas en este libro está tan clara la intencionalidad musical. Es el único momento en el que si quitáramos el diálogo, la música nos determinaría lo que está pasando, siendo sustitutiva del texto. En las películas actuales, este hecho es casi una necesidad, pues las melodías según su modo direccionan la trama hacia un sentido u otro.

La mención de la música de las esferas es también muy significativa. Sabemos, como se ha analizado, que los griegos pensaban que en el movimiento de los planetas había una relación sonora interválica que se convertía en la armonía del mundo y que regía los cuerpos que estaban bajo su dominio. Primero Pitágoras y luego Aristóteles establecieron esta teoría que después tuvo especial relevancia en su relación con la medicina corporal en el Renacimiento.

Otras manifestaciones musicales se ciñen más a los instrumentos como el pífano, hartamente utilizado por nuestro dramaturgo, el tambor o las trompetas; y los sonidos derivados de los pájaros, una vez más siendo avisos en momentos determinados de la trama.

Las inevitables alusiones clásicas siempre aportan información y cultura. La sibila, o los hechos en los que Orfeo participó dominando con su lira a los animales salvajes de los infiernos, son algunos de ellos.

Mucho ruido y pocas nueces

11.1. Personajes

Don Pedro: Príncipe de Aragón	Verges: Corchete
Don Juan: hermano bastardo del príncipe	Un fraile franciscano: Fray Francisco
Borachio } Conrado }	Compañeros de Don Juan
Claudio: Joven noble de Florencia	Un escribano
Benedicto: Joven noble de Padua	Margarita } Úrsula }
Leonato: Gobernador de Messina	Doncellas de la servidumbre de Hero
Baltasar: Criado de Don Pedro	Hero: Hija de Leonato
Dogberry: Alguacil	Beatriz: Sobrina de Leonato
	Mensajeros, ronda, acompañamiento etc.

11.2. Sinopsis

Esta comedia en cinco actos, en verso y prosa, fue escrita en 1598, pero probablemente tuvo una primera redacción en la juventud del autor. Fue impresa en 1600 y en 1623.

El motivo dramático central, el del amante inducido a engaño por medio de una persona que adopta el parecido de su amada (antiguo motivo que ya se encuentra en las *Aventuras de Quereas y Calirroé*, de Caritón de Afrodisia), fue extraído por Shakespeare de las *Novelas* de Matteo Bandello (novela XXII), en la versión de François de Belleforest (*Histoires Tragiques*, III, 1569), y del *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto (historia de Ginevra y Ariodante). Las agudas discusiones de Benedicto y Beatriz parecen inspiradas en las de Gaspare Pallavicino y de Emilia Pia en *El cortesano* de Baltassare Castiglione, traducido por sir Thomas Hoby en 1561.

Argumento

El príncipe de Aragón, don Pedro, en cuyo séquito figuran Claudio y Benedicto, viene a visitar a Leonato, gobernador de Messina, padre de Hero y tío de Beatriz. Claudio se enamora de Hero y se acuerda su matrimonio. La alegre y aguda Beatriz, y Benedicto, soltero impenitente e ingenioso, se encarnizan en atacarse con sus burlas; sus amigos deciden hacer que se enamoren y se las componen de manera que Benedicto sorprenda una conversación en que el príncipe y Claudio hablan de un pretendido amor secreto de Beatriz por él, y Beatriz sorprende una confidencia semejante acerca del amor que Benedicto parece alimentar por ella en secreto.

De este modo los amigos se imaginan ser artífices de la derrota de los adversarios del matrimonio; pero ya en aquel acosarse estaba el germen de una secreta inclinación. Don Juan, hermano bastardo del príncipe y recientemente reconciliado con él, es un carácter soberbio y perverso; envidioso del favor que Claudio goza cerca de su hermano, imagina un engaño para destruir aquel matrimonio: Borachio, su criado, se presentará de noche bajo la ventana de Hero, y a la ventana se asomará, vestida con las ropas de Hero, Margarita, la doncella de compañía de Hero, que está enamorada de Borachio; el príncipe y Claudio asistirán de lejos al coloquio.

Así sucede con la involuntaria complicidad de Margarita, la cual, vistiéndose de Hero, piensa ceder a una inocente mascarada. Claudio y el príncipe quedan profundamente impresionados, y el día de las bodas delatan la conducta de la joven en plena iglesia. Hero se desmaya. Por consejo de fray Francisco, que está seguro de la inocencia de Hero, Leonato hace correr la voz de que la joven ha muerto y Benedicto, estimulado por Beatriz, desafía a Claudio por haber calumniado a Hero.

Mientras tanto, Borachio, en estado de embriaguez, confiesa el engaño a un compañero y es oído por los guardias de la ronda nocturna, al mando de dos grotescos oficiales de policía, Dogberry y Verges, que dan lugar a unas escenas cómicas con sus bobadas y su pueril incompetencia. Borachio es detenido y revela al príncipe y a Claudio el engaño de que han sido víctimas.

Claudio ofrece reparación a Leonato y le recomiendan que se case con una prima de Hero en sustitución de la supuesta muerta. En el momento de las bodas, la esposa descubre ser Hero en persona. Se casan también Benedicto y Beatriz, y su petulante agudeza no los abandona ni ante el altar. Don Juan, que había huido de Messina, es detenido y será castigado.

Aunque el enredo Hero-Claudio sea visiblemente el tema principal de la obra, con la melodramática escena de la iglesia y el efecto final de la muerta fingida que resucita, ello no constituye la parte viva de la obra. Tal aspecto de la trama se ve algo debilitado por la circunstancia de que las pasiones que suscita deben armonizarse con el clima de una comedia; de manera que, por ejemplo, la escena del coloquio fingido, imaginado para deshonar a Hero, es sólo referida brevemente, el siniestro carácter de don Juan queda apenas apuntado y Claudio, en lugar de conmoverse con una desesperación parecida a la de Troilo en semejante situación (la de asistir sin que lo vean al coloquio de amor de la mujer amada que le hace traición), se muestra mecánico e inhumano en su cambio de carácter a medida que la trama lo requiere.

Las escenas verdaderamente vivas son las desarrolladas entre Benedicto y Beatriz, pareja que se asemeja bastante a la de Berowne y Rosalina en *Trabajos de amor perdidos*. A pesar de que sus frases joco-

sas no sean propias del gusto moderno, su brío nos conquista; no son personajes del todo cómicos, pues la devoción de Beatriz por Hero, y su indignación y la diligencia con que Benedicto se compromete a servirla desafiando a Claudio, les prestan aquella porción de seriedad que basta para representárnoslos como seres humanos completos.²⁰³

11.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra

Todas las escenas se desarrollan en Messina

ACTO PRIMERO

ESCENA I (Delante de la casa de Leonato)

Presentación de los personajes. Llega el séquito de Don Pedro, príncipe de Aragón, y sus lugartenientes, Claudio y Benedicto. Después de ser agasajados por Leonato, señor de Messina, su sobrina Beatriz y su hija Hero, todos se retiran menos los dos oficiales del príncipe que quedan en escena. Claudio, advierte la belleza de Hero y así se lo hace saber a su amigo Benedicto, que siempre muestra un carácter susceptible, jocosos y chistoso. Este último no sabe exactamente si Claudio habla o no en serio y le pregunta en términos musicales: “...Vamos, ¿en qué clave hay que cantar para ir acorde con la canción?”²⁰⁴. Evidentemente Benedicto emplea una metáfora que queda lejos de la música en sí. Quiere saber si Claudio se burla o realmente siente lo que dice con respecto a la belleza de Hero, de ahí la pregunta.

Benedicto es un personaje obstinado y nada proclive a la belleza femenina. Por este motivo desconfía de dicho sexo. Así exhorta:

²⁰³ Página web:

<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/shakespeare/ruido.htm>.
Consultada el 8-8-2015 a las 9.53

²⁰⁴ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.1150

“Que me haya concebido una mujer, es cosa que le agradezco; que me haya criado, también es cosa por la cual le doy mis más humildes gracias; pero que sobre mi cabeza resuene una cadencia de cuerno de montería, o que mi bugle cuelgue de un invisible cinturón, que todas las mujeres me perdonen. Porque no quiero hacerles la injusticia de desconfiar de alguna de ellas, me reservo el derecho de no fiarme de ninguna”

El comentario que nos compete se haya en el momento en el que dice: “...pero que sobre mi cabeza resuene una cadencia de cuerno de montería o que mi bugle cuelgue de un invisible cinturón, que todas las mujeres me perdonen...”. El cuerno de montería o cuerno de caza, era un instrumento hueco que se utilizaba para llamar a los cazadores y prevenirlos del avistamiento de una presa. Su sonido, al igual que la trompa de caza era sordo y grave, en cierto modo desagradable si se estaba cerca de él. El bugle o clarín por otro lado era un instrumento musical parecido a la trompeta y a la corneta, con pistones o sin ellos dependiendo de la antigüedad del mismo, de sonido muy agudo, diferente al del cuerno o trompa.



Cuerno de caza



Bugle

La expresión en si de “resuene una cadencia de cuerno de montería o que mi bugle cuelgue de un cinturón invisible”, está relacionada propiamente con la función que desempeñaba el artefacto, es decir, de aviso. Benedicto advierte que si cae en las redes seductoras de las mujeres, que suene la corneta en sus oídos para hacerle despertar. Por el contrario el bugle, que hace las veces de cuerno, estará sin sonar si no le importuna el sexo femenino.

ESCENA III (Otro aposento en casa de Leonato)

Conversación entre Don Juan, hermano del príncipe Don Pedro, y uno de sus compañeros, Conrado. Por lo que cuenta la historia, Don Juan desagravió gravemente a su hermano y este, con benevolencia real le perdonó. Sin embargo, el pérfido noble, codicioso de los poderes de su hermano mayor, sabe que el indulto es condicional, y que a poca cosa que haga va a estar observado de cerca por Don Pedro y sus oficiales, no dándole más opciones a ser perdonado. Don Juan, con un temperamento hostil, decide no mostrarse tal y como es en público para evitar el exilio, por lo que afirma:

“Preferiría ser gusano en un zarzal a convertirme en rosa por su gracia, y cuadra más a mi temperamento ser desdeñado de todos que acomodar mi comportamiento a los demás para obtener el afecto de uno. De esta manera si no paso por honrado adulator, nadie podrá negar que soy un pillo franco. Se fían de mi con mordaza, y con trabas se me da soltura. Por consiguiente, he decidido no cantar en mi jaula. Si tuviera la boca libre, mordería; si gozara de libertad, obraría a mi antojo. En el ínterin, déjame ser como soy y no trates de cambiarme”²⁰⁵

La metáfora en el argot musical es muy interesante en este párrafo. Cuando Don Juan da sobradas razones para ser discreto, lo resume en la frase “...he decidido no cantar en mi jaula”, haciendo referencia a que debe ser discreto y no revelarse sobre ningún asunto contra su hermano, como parece ser que solía hacerlo. “Cantar” sustituye al verbo “hablar”, y la jaula, es su encierro, en este caso, una metonimia que cambia el lugar físico, Messina, por una “prisión”.

ACTO SEGUNDO

ESCENA I (Aposento en casa de Leonato)

²⁰⁵ Ibid.1153

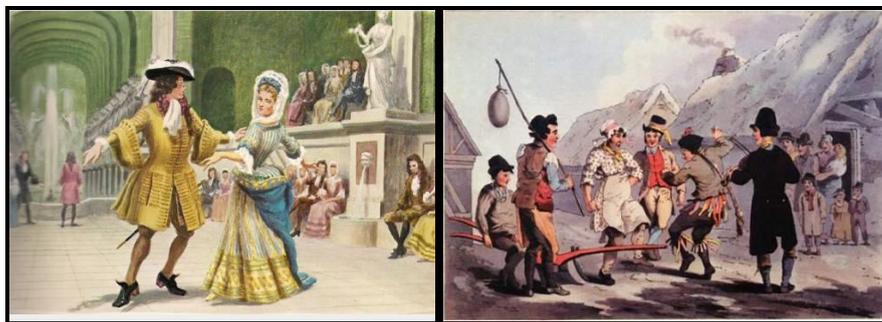
Entran en escena, en otro lugar de la hacienda, Leonato acompañado de su hermano Antonio, y sus respectivas hijas Hero y Beatriz. Antonio, por mediación de un criado que ha oído una conversación en la que el príncipe decía a Claudio que estaba enamorado de Hero, transmite este “chisme” a Leonato, padre de la muchacha víctima del amor. Nada más lejos de la realidad. La información se tergiversa por parte del criado, que oye la conversación a medias y confunde, pues el verdaderamente enamorado de Hero es Claudio y no Don Pedro. Este simplemente quiere ayudar a su oficial y amigo, y en su nombre cortejar a Hero en el baile que va a acontecer. La doncella es inexperta, inocente y pueril, por lo que su progenitor, su tío y su prima le aconsejan cual debe ser su comportamiento al recibir la propuesta de matrimonio. Evidentemente Leonato y Antonio están de acuerdo en que debe acceder de inmediato. Sin embargo la avispada y viperina Beatriz le alecciona no contrariamente, pero sí que debe actuar con cautela y sin apresurar su respuesta:

“Prima, culpa será de la música si no sois cortejada a su debido tiempo. Si el príncipe se muestra demasiado importuno decidle que en todo hay compás, y bailad en vez de contestarle. Porque, oídme, Hero: el enamorarse, el casarse y el arrepentirse son, respectivamente, como una giga escocesa, un minué y una zarabanda: el primer galanteo es ardiente y rápido, como la giga escocesa, y no menos fantástico; el casamiento es formal y grave como el minué, lleno de dignidad y antigüedad; y luego viene el arrepentimiento y con sus piernas vacilantes toma parte de la zarabanda, cada vez más torpe y más pesado, hasta que se hunde en la tumba”²⁰⁶

Nuevamente una genialidad en la que Shakespeare emplea terminología musical. En este párrafo hay varias connotaciones interesantes. En primer lugar la “culpa será de la música”, es una forma de hablar metafóricamente en la que la “música” representa al momento, a ese preciso instante en el que Hero debe ser cortejada, ni antes ni después, ni con prisas ni aceleradamente. Si el enamorado, según Beatriz, se muestra ávido y desesperado, Hero no debe

²⁰⁶ Ibid.1155

ceder ni dar respuesta de inmediato a las pretensiones por muy príncipe que este sea, que sea ella la que domine el “tempo”. De ahí que diga: “...en todo hay compás, y bailad en vez de contestar...”, como si bailar, en este caso, se sustituyera por “hacer oídos sordos” o “hacerse la interesante”. Después compara el enamorarse, el casarse y el arrepentirse de haberse casado, con tres bailes respectivamente: la giga escocesa, el minué y la zarabanda. De tal modo la giga escocesa, analizada en el Acto III, escena única, y en el Acto IV escena III de *Trabajo de amor perdidos*, era una danza rápida, saltada y con cierta gracia, como el galanteo jugueteón de un enamorado. Lejos de una danza elegante, la giga tuvo precisamente en Escocia entre el 1500 y 1600 especial auge. En las imágenes que siguen a este comentario se pueden apreciar dos dibujos en los que se ve claramente el carácter jocoso y saltarín del baile en si.



Giga cortesana

Georgiana Gardens Bucket 2011

Giga popular

Georgiana Gardens Bucket 2011

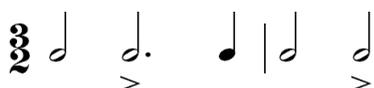
Por otro lado, en la segunda fase de la que habla Beatriz, se halla el casamiento. Con más rigor, más austero, con una celebración más formal y estricta, se compara con un minué (pasos diminutos). Tal baile era una danza tradicional de la música barroca para dos personas, originaria de la región francesa de Poitou, que alcanzó su mayor desarrollo entre 1670 y 1750. La forma antigua, post medieval, que es de la que nos habla Shakespeare, era de compás ternario, y siempre que acompañaba a danzantes, era lenta, ceremoniosa y llena de gracia, de ahí que nuestro dramaturgo la tome como tal. El minué se componía de dos secciones con repetición de cada una de ellas. Curiosamente se insertaba después de la zarabanda y antes de la giga, los otros dos bailes que menciona Beatriz, pero en distinto orden. Es muy significativo que Shakespeare lo mencione como un baile cortesano, ya que su esplendor llegó mucho más

tarde, por lo que debía ser una variante inglesa del que después fue el verdadero minué instrumental.²⁰⁷



El minué. Museu Nacional D'Art de Catalunya. Giandomenico Tiepolo Siglo XVIII

Por último estaba la zarabanda. Era una danza de carácter lento escrita en compas ternario, que se distinguía en que los tiempos segundo y tercero iban ligados dando un ritmo pausado de negra y blanca alternativamente. Las blancas correspondían a los pasos arrastrados en el baile. De origen incierto, la zarabanda como baile se menciona por primera vez en 1539 en Panamá, en el poema *Vida y tiempo de Maricastaña*, de Fernando de Guzmán Mejía. Aunque siendo la América española, es presumible que sus inicios y desarrollo se dieran concretamente en España. Es probable pues que esta danza llegara a la península a través de la invasión musulmana, e incluso tuviera un origen clásico en comparación a las danzas dionisiacas.



Ritmo de la Zarabanda en la primera mitad del siglo XVII

Por extraño que nos parezca, en España se consideraba un baile obsceno y fue prohibida por los moralistas de la época en 1583 bajo pena de doscientos azotes y seis años de galeras para los hombres y destierro del reino para las mujeres. Así lo menciona el

²⁰⁷ Página web: <http://www.pianomundo.com.ar/teoria/minuet.html>. Consultada el 10-8-2015 a las 19.11

sacerdote, poeta e historiador andaluz Rodrigo Caro²⁰⁸. Sin embargo ha sido citada en la literatura del momento como vemos en Shakespeare, Góngora, Cervantes o Lope de Vega, gozando de enorme popularidad hasta entrado el siglo XVII. Como parte de la suite, la zarabanda barroca se volvió más lenta y solemne que la española original, siguiendo la interpretación cortesana europea de las danzas latinas. De esta última forma nos la presenta Shakespeare.



Ejemplo de Zarabanda. Dibujo del siglo XVII

Beatriz recurre a las danzas mencionadas para describir los estadios o periodos, bajo su criterio claro, desde que dos personas se conocen y se divierten lejos del yugo matrimonial (galanteo y cortejo divertido: giga); cuando se casan (seriedad y sobriedad: minué), y cuando se aburren de estar juntos y de la rutina (tedioso y aburrido: zarabanda barroca).

²⁰⁸CARO, RODRIGO (1626): *Días geniales o lúdricos*. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos. Corpus diacrónico del español. Consultado el 8-8-2015 a las 19.00: “Estos lascivos bailes parece que el demonio los ha sacado del infierno, y lo que aun en la república de los gentiles no se pudo sufrir por insolente, se mira con aplauso y gusto de los cristianos, no sintiendo el estrago de las costumbres y las lascivias y deshonestidades que suavemente bebe la juventud con ponzoña dulce, que por lo menos mata al alma; y no sólo un baile, pero tantos, que ya parece que faltan nombres y sobran deshonestidades: tal fue la zarabanda, la chacona, la carretería, la japona, Juan Redondo, rastrojo, gorrón, pipirronda, guriguirigái y otra gran tropa de este género, que los ministros de la ociosidad, músicos, poetas y representantes inventan cada día sin castigo”

Comienza el baile de disfraces. Diferentes planos dentro del mismo baile. Entran en escena Don Pedro, Claudio, Benedicto, Baltasar, Don Juan, Borachio, Úrsula, Margarita, todos ellos enmascarados. Adelantándose a los demás Don Pedro ruega a Hero que le acompañe a dar una “vuelta”, refiriéndose posiblemente a un baile. Esta no sabe quien se esconde detrás de la máscara, pero advierte a una persona educada, gentil y galante, por lo que le dice empleando una nueva metáfora musical: “Cuando me agrada vuestro semblante, pues ¡librenos Dios de que el laúd se parezca a la funda!”²⁰⁹. El laúd hace referencia al físico que se esconde tras el disfraz, y la funda a las palabras educadas del enmascarado, Don Pedro en este caso. Si hacemos caso a la idiosincrasia del laúd como instrumento, debemos remontarnos a la Edad Media musulmana, aunque por extensión puede designar cualquier instrumento en el que las cuerdas se sitúan en un plano paralelo a la caja, a lo largo de un mástil saliente. Fue muy utilizado entre los siglos XIV y XVIII, siendo un instrumento atractivo, seductor, sensual y gran acompañante de lírica romántica. Es pues, con este certero comentario, que Shakespeare quiera significar la relevancia de ser un laúd, y no otro instrumento, el que describa el rostro de una persona. Se emula el exquisito sonido del mismo con el físico atractivo del que se esconde tras el anonimato.

Pero no solo es en la nobleza donde se maneja el galanteo. En las clases bajas, entre los criados que se dan cita en el mismo baile y del cual son partícipes también con antifaz, Baltasar, criado de Don Pedro, que expone su amor a Margarita, doncella de Hero. Él quiere gustar a la muchacha, y esta le dice que tiene malos hábitos, como rezar en voz alta. Pero Baltasar insiste en que así le amará más aún, exhortando un “¡Amén!”. Así se adulan entre bailes:

“Margarita.-Dios me aparece con un buen bailarín.

Baltasar.-Amén.

²⁰⁹ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.1155

Margarita-Y que lo aparte de mis ojos cuando termine el baile. Responded, sacristán.

Baltasar.- Ni una palabra. Ya tiene su respuesta el sacristán”²¹⁰

Aunque la consideración es muy osada, cabría suponer que cuando habla de Dios, se está refiriendo al propio Baltasar que está disfrazado de fraile, probablemente con una capucha y con una máscara. El joven demuestra buenas dotes para el baile, además es lenguaraz y atrevido, y sabe responder a la doncella con sutileza y desparpajo por lo que a ella le agrada. De ahí que no quiera separarse de él: “Y que lo aparte de mis ojos cuando termine el baile” y salgan juntos de la escena.

También con máscaras se hallan Beatriz y Benedicto que no se conocen ni por la voz. Entre ellos se establece una ingeniosa conversación en la que Beatriz describe al propio Benedicto mordazmente sin saber, claro está, que lo tiene delante: “...es el juglar del príncipe: un bufón insípido; su sola cualidad estriba en inventar calumnias inconcebibles”²¹¹, dice. Llamar juglar a un noble de cuna debía ser insultante. Aún desconociendo al personaje con el que habla, Beatriz llama “juglar del príncipe” a Benedicto, rebajándolo a simple criado, a artista ambulante, a bufón, pues el juglar podía incluir en sus espectáculos desde música y literatura hasta acrobacias, juegos o simple charlatanería, cosa impropia de un aristócrata, aunque muy propia de la jovialidad de Benedicto, que a pesar de su condición, era tal cual.

Antes de retirarse todos para cenar, Don Juan y Borachio se dirigen a Claudio, que a pesar de su disfraz es fácilmente reconocible por su porte, aunque se hace pasar por Benedicto cuando Don Juan le pregunta quién es. El hermano del rey, sabiendo los amores que el conde se trae con Hero, echa sal en la herida y le dice que su hermano, Don Pedro, ha cortejado para sí a la joven. Claudio abatido queda en el jardín solo, cuando va a buscarle Benedicto. Éste le encuentra triste y Claudio le dice lo que sabe sobre el Príncipe y

²¹⁰ Ibid. p.1156

²¹¹ Ibid

Hero, retirándose compungido de la escena y dejando a Benedicto allí. Entra Don Pedro, y Benedicto le comenta lo que Claudio le acaba de confesar, a lo que el noble dice:

“Don Pedro.- Sólo les enseñaré a cantar, y después los devolveré a su dueño.

Benedicto.- Si su canto responde a vuestras palabras, por mi fe que habéis hablado honradamente”

El “solo les enseñaré a cantar” es el juego que lleva Don Pedro con los jóvenes. Lejos de ninguna maldad, se divierte con los enamorados y simplemente, con toda la buena voluntad del mundo, les quiere enseñar a “cantar” (amar), y luego les dejará solos. Y Benedicto contesta, que si es así verdaderamente, Don Pedro se comporta noblemente.

Quedando ambos en escena, vuelven a entrar Claudio, Hero, Leonato y Beatriz. Se deshace el entuerto y Claudio evidencia lo gran amigo que es el príncipe al conseguir que Hero y Leonato lo agasajen como futuro marido y yerno. Como no podía ser de otro modo, el motor de las conversaciones cuando está en escena Beatriz, giran en torno a sus ocurrencias. Don Pedro da fe de tal ingenio y alaba la alegría y jovialidad con la que siempre se muestra la joven:

“Don Pedro.- Vuestro silencio es lo que más me ofende, y la alegría lo que mejor os sienta, pues, no cabe duda, debisteis nacer en una hora alegre.

Beatriz.- No, por cierto, señor, que mi madre gritaba; pero había, a la vez, una estrella que bailaba, y yo nací bajo su influjo, Dios os conceda alegría, primos!”²¹²

Nacer bajo los signos zodiacales otorgaba virtudes a los que bajo su influjo, se hallaban en esa disposición. A lo largo de la historia, y según las civilizaciones, han ido variando las creencias acerca de los poderes astrales que podían derivar de las divinidades en los mortales. Es además un tema muy recurrente tanto en la literatura

²¹² Ibid. 1159

como en la música, pues Shakespeare, entre otros, no deja de nombrar deidades y destrezas de las mismas asignándolas a las personas que nacieron en una fecha o período determinado. Beatriz nos habla de que nació mientras bailaba una estrella, analogía clara a su personalidad alocada, alegre y desenfadada. Nuevamente una metonimia, pues sabemos que una estrella no baila, aunque si titila, por lo que se otorgan habilidades humanas a objetos o cosas inertes, en este caso, celestes.

ESCENA III (Jardín de Leonato)

Benedicto está en el jardín solo. Divaga acerca de la “suerte” que va a correr su amigo Claudio al comprometerse con una mujer, cosa que por otra parte, no comparte por absurdas convicciones hacia las mujeres. De tal modo, emplea vocablos musicales para diferenciar la anterior situación emocional de Claudio, que como buen soldado aguerrido y comprometido, solo se interesaba en la guerra, y la actual, que solo tiene en mente el amor que procesa a Hero, ablandando la bravuconería y el corazón bélico. Así diserta: “Yo le conocí cuando no había otra música para él sino la del tambor y el pífano, y ahora le suenan mejor el tamboril y la zampona”²¹³

En el Acto II, escena V, del *mercader de Venecia*, Shylock menciona el pífano y el tambor. Como ya analizamos, ambos instrumentos se utilizaban para las marchas militares que conducían a los ejércitos a las batallas. Por otro lado, la zampona, también estudiada en el Acto II, escena I de *Sueño de una noche de verano*, era un instrumento más melódico, encantador y agradable, utilizado para acompañar versos de amor y lírica romántica. Ante el sonido y utilización de los instrumentos, se define el cambio de actitud de Claudio; antes con el pífano: marcial, recto, métrico, espartano, atento; ahora con la zampona: melancólico, blando, disperso, enamorado.

Benedicto, escucha que llega gente y se oculta tras las matas. Aparecen Don Pedro, Leonato, Claudio, Baltasar y unos músicos. Toda

²¹³ Ibid. 1161

la conversación que reproducimos a partir de este momento está totalmente relacionada con la música propiamente dicha, de su interpretación y de términos de su lenguaje. Como es bastante extensa, iremos comentando por párrafos cada aparición que nos llame la atención:

“Don Pedro.- Qué, ¿oiremos esa música?”

Claudio.- Sí, mi buen señor. ¡Que en calma está la noche!
¡Aquietada a propósito para prestar mayor encanto a la armonía!

Don Pedro.- ¿Veis dónde se ha ocultado Benedicto?

Claudio.- ¡Oh! Muy bien, señor. Acabada la música, proveeremos al zorrastrón con un penique.”

En la quietud y silencio de la noche, al igual que vimos en el Acto V, escena I de *El mercader de Venecia*, la música suena con mayor claridad alejada del mundanal ruido, y el único sonido que llena los oídos de aquellos que aguardan para escucharla, se convierte en “mágico” y se mezcla con el propio silencio haciendo un conjunto encantador. Por las palabras que vierten Don Pedro y Claudio, conscientes de la presencia de Benedicto, quieren precisamente aprovechar el momento para llevar a cabo su propósito, conseguir con la música y la lírica que Benedicto se enamore de su antagonista Beatriz, y por el contrario, Hero se encargará de dicha contienda por el otro lado. Baltasar, criado de Don Pedro, es el intérprete:

“Don Pedro-Vamos, Baltasar, entónanos de nuevo esa canción.

Baltasar.- ¡Oh mí buen señor! No obliguéis a una voz tan mala a ofender una vez más a la música.

Don Pedro.- El mostrar tan extraño semblante al propio talento es testigo, precisamente, de su excelencia. Canta, te ruego, y que no te requiebre yo más.

Baltasar.- Puesto que habláis de requebrar, cantaré, aunque también el galán comienza sus súplicas por requiebros a aquella que juzga indigna de elogios; empero, la requiebra y aun jura que la ama.

Don Pedro.- Basta, te suplico; vamos, o, si quieres seguir discurrendo, hazlo en notas.

Baltasar.- Notad esto antes que mis notas; que no hay nota mía que sea digna de notarse.

Don Pedro.- ¡Bien! ¡No habla sino en corcheas! ¡Notas, notas, de veras, nada más! (Música.)”²¹⁴

Baltasar, que por lo que parece no es ni mucho menos un excelente cantante, se resiste a cantar alegando que con su voz, ofende a la música. Don Pedro insiste, y ve en el muchacho la humildad de no querer interpretar por temor a no reproducir bien la armonía de la canción que se le demanda: “Basta, te suplico; vamos, o, si quieres seguir discurrendo, hazlo en notas”. Como contestación se da un juego de palabras muy interesante: “Notad esto antes que mis notas; que no hay nota mía que sea digna de notarse”. La polisemia de las palabras (notar: verbo; nota: elemento musical) es un recurso muy utilizado por Shakespeare, y por lo que leemos bastante inteligible. Don Pedro cierra este párrafo ordenando claramente a Baltasar que comience a cantar, y especifica las figuras a utilizar, por supuesto con todo el conocimiento, como son las corcheas. Podría ser un buen apunte para saber que tipo de canción proponía Shakespeare, pues como ya ha pasado en varias ocasiones, el dramaturgo facilitaba la letra, pero no la música.

“Benedicto.- ¡Ahora, aria divina! ¡Ahora está su espíritu en éxtasis! ¿No es extraordinario que unas tripas de carnero tengan la propiedad de hacer salir las almas de su envoltura corporal? ¡Bien! ¿Y se les mendigará cuando todo se acabe?

Baltasar.-(Canta.)”

²¹⁴ Ibid. 1162

Benedicto desde su escondite escucha los primeros acordes de la melodía. Emplea la palabra “aria”, para describir la pieza musical. El aria fue creada para ser cantada por una voz solista sin coro, habitualmente con acompañamiento orquestal. Antiguamente, era cualquier melodía expresiva frecuentemente, aunque no siempre, ejecutada por un cantante. Un aria es similar al mundo de las Suite al ser una pieza de carácter cantáble, de movimiento lento. Su carácter melódico, suave y expresivo era perfecto para momentos puntuales en los que se demandaba este registro. En todo caso, era una composición teatral o musical de finales del Renacimiento compuesta para ser ejecutada por un solo intérprete. Como su idiosincrasia le hace ser crítico, Benedicto castiga la destreza de Baltasar llamándole “carnero”, y sin alabanzas, reconoce que con la música, las almas salen a la luz y se “desnudan” ante la belleza de la misma, muy propio de la ya nombrada Doctrina de los afectos que comenzó con las teorías de Zarlino y Galilei durante el siglo XVI, y que llegaron a su máxima expresión con la entrada del Barroco y las conjeturas de Mersenne y Kircher.²¹⁵ Pues bien, la música era tan poderosa, que hasta el más ínfimo interprete, podía despertar en aquellos que la escuchaban, emociones y sentimientos determinados. La canción dice:

“No suspiréis más, niñas, no suspiréis, que los hombres han sido siempre perjuro un pie dentro del mar y otro en la orilla y sin firmeza nunca en ninguna cosa. No suspiréis, pues, no; dejadlos que se vayan; sed felices y alegres y exhalad vuestras penas en el “¡Ay, nana, nana!” No cantéis más canciones, no cantéis tan tristes, melancólicas y lentas; la falsía del hombre fue la misma desde que Primavera dio sus primeras hojas, No suspiréis, pues, no, dejadlos que se vayan; sed felices y alegres y exhalad vuestras penas en el “¡Ay, nana, nana!””

La letra estaba ideada para afectar y ablandar el duro corazón de Benedicto para con las mujeres. Era un introito preparatorio a lo que después iban a “inventar” Don Pedro y Claudio, sirviendo de

²¹⁵ CALLE ALBERT, IGNACIO (2013): *Historia de la Musicoterapia II*. Cuadernos de Bellas Artes nº20. La Laguna (Tenerife): Latina pp.403-417

alcahuetes en una empresa hartamente difícil como era conseguir el amor de Benedicto hacia Beatriz.

“Don Pedro.-Por mi fe una excelente canción.

Baltasar.-Y un mal cantor, señor.

Don Pedro.- ¡Quia! No, no, a fe mía. Cantas bastante bien para un caso de apuro.

Benedicto.- (Aparte.) A ser un perro el que así ladrara, le habría colgado; y yo ruego a Dios que su ruda voz nada presagie una desgracia. Con tan buen gusto hubiera oído a la lechuza, cualquiera que fuese la pestilencia que aportase.

Don Pedro.- ¡Pardiez!, que sí. ¿Oyes, Baltasar? Te ruego que nos procures una excelente música, pues queremos que toque mañana por la noche al pie de la ventana de la señora Hero.

Baltasar.- La mejor que pueda, señor.”

Como la letra de la canción no ha sido del agrado de Benedicto, este castiga nuevamente al cantante, pero no por la interpretación, que a oídos de Don Pedro es más que aceptable, sino por la lírica que le ha afectado en el alma: “...que su ruda voz nada presagie una desgracia...”. Así compara el canto del sirviente con el de una lechuza. ¿Por qué razón?. Bueno, la conjetura es más que posible si analizamos el ulular de dicha ave. Virgilio en su *Eneida* expresó: “Sobre su techo un búho solitario con su funesto canto se quejaba, y su largo quejido se rompía en el lloro”²¹⁶, aunque Menandro fue más explícito: “Si oímos el canto de la lechuza, bien haremos en temer algo”²¹⁷. El nombre lechuza, deriva del griego *obolydsein*, es decir, del llanto y el gemido, y es que cuando canta, lo recuerda justamente. De aquí que se dice entre los agoreros que,

²¹⁶VIRGILIO MARÓN, PUBLIO (1992). *Eneida*. Madrid: Editorial Gredos.

²¹⁷MENANDRO (1999). *Proverbios griegos/ Sentencias*. Madrid: Editorial Gredos.

dejar oír su lamento, es signo de tristeza, y cuando guarda silencio es señal de prosperidad.²¹⁸



Dibujo de una lechuza

Todas estas consignas nos llevan al temor de Benedicto, que prefiere oír el canto de la lechuza con todo lo que ello conlleva, antes que la letra que acaba de escuchar. Shakespeare pone en boca de este personaje expresiones exageradas e hiperbólicas, pero cargadas de un sentido y un mensaje exquisito.



Don Pedro, Claudio y Leonato. Original grabado en madera (xilografía) .Pearson. 1870. Galerie Napoleón. París²¹⁹

²¹⁸DE BUBERNATIS, A. (1872): *Zoológica mythology or The legend of animals*. London

²¹⁹ Se observa en la imagen a Don Pedro, a Claudio y a Leonato que, conscientes de la presencia de Benedicto, escondido a la derecha de la imagen, le hacen creer que Beatriz le ama.

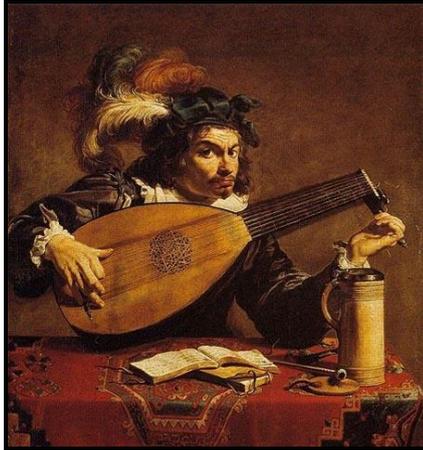
ACTO TERCERO

ESCENA II (Aposento en la casa de Leonato)

Una vez consumado el engaño hacia Benedicto por parte de Don Pedro, Claudio y Leonato, y hacia Beatriz por parte de Hero y Úrsula para conseguir que se enamoren, la escena se traslada al interior de la hacienda de Leonato. Allí se encuentra el príncipe, Claudio, Benedicto y el propio Leonato. Advierten en Benedicto cambios en su aspecto y cierta melancolía, y jugando con sus sentimientos, conscientes de que han sido verdaderamente afectados, le achacan su desdicha a que está enamorado. Así dice Claudio: “No; es su espíritu chancero, que se ha deslizado ahora por entre las cuerdas de un laúd y se deja regir ya por las clavijas”

El espíritu de Benedicto, no malintencionado pero con gracia y agudeza, se ve ahora herido por la importuna llegada del amor, cosa que él mismo rechazaba de viva voz, aludiendo a que moriría soltero, y haciendo apología de dicha condición. Su cambio en el semblante, en las costumbres y en las actuaciones, llevan a Benedicto a mostrarse diferente, menos sarcástico y por lo general abatido. Claudio, con una metáfora instrumental, dice que la personalidad y los ánimos chanceros²²⁰ del enamorado han cambiado y “se han deslizado entre las cuerdas de un laúd dejándose regir por las clavijas”. El sentido metafórico de la frase es hermoso. La música se desliza entre las cuerdas al ser tocadas, y se afinan con las clavijas. Así es ahora Benedicto. Discreto, tranquilo, como las melodías del laúd y manejado por las “clavijas” del amor.

²²⁰ De la palabra chanza: Dicho que tiene gracia y agudeza y que generalmente no encierra mala intención



The lute player. Theodor Rombouts. Metropolitan Museum of Art. N.Y Hacia 1616²²¹

ESCENA IV (Aposento en casa de Leonato)

Por otro lado, Hero y su criada, notan la misma apatía melancólica en el ánimo de Beatriz. Margarita le invita entonces:

“Margarita.- Entonad *Luz de amor*, que no tiene estribillo. Cantadla y yo bailaré.

Beatriz.- ¡Luz de amor con vuestros talones! Pues como vuestro marido tenga bastantes establos, veréis que no han de faltarle graneros.

Margarita.- ¡Oh interpretación maligna! La despreciaré con mis talones.

Como ya advertimos en el Acto I escena II de *Los dos hidalgos de Verona*, la canción popular *Luz de amor* o *Light Love*, tenía un carácter melancólico y sereno. Efectivamente, sin un estribillo definido, dicha melodía es un claro ejemplo que evidencia uno de los principios más significativos de la musicoterapia en la actualidad. Cuando una persona se halla abatida, como Beatriz en este caso, el remedio para acompañar esa desazón no era otro que la propia música melancólica. Así lo estableció el inglés John Dowland,

²²¹ Aunque nada tiene que ver la imagen con la trama, se ha querido representar un laúd de finales del Renacimiento y principios de Barroco, momento en el que Shakespeare escribe sus obras, donde se ve a un intérprete tañendo el instrumento y afinándolo con el clavijero.

quien componía aires y madrigales con silencios para emular los suspiros de los enamorados al pensar en su amor. Para la tristeza, melodías tristes que arrojen la desdicha. Pero ¿Y la voluntad de Margarita a bailar la canción en cuestión? Por lo que sabemos, *Muz de amor*, era una balada, por lo que el ritmo no era ni mucho menosailable si no era con una danza lenta y con pasos muy amplios. Tal vez Shakespeare estaba poniendo en boca de Margarita una burla, regodeándose en el ánimo alicaído de Beatriz al ofrecerse bailar tan lento movimiento, de ahí la contestación de la noble y los “talones grotescos” de la doncella.

ESCENA V (Otro aposento en casa de Leonato)

Cada personaje desempeña su rol y su argot. Dogberry, el alguacil, hace presos a Borachio y a Conrado cuando estos calumnian a Hero. Al tomarles declaración de lo sucedido emplea el vocablo “cantar” para significar la palabra declarar, hablar o decir la verdad. Nada que ver con la música.

ACTO QUINTO

ESCENA I (Delante de la casa de Leonato)

Tras el Acto IV en el que se sucede toda una trama de malentendidos y traiciones, la trama está de este modo al comienzo del Acto V: Hero calumniada por Don Juan, Borachio y Conrado, lo que propicia que Claudio, en el altar, la rechace provocando el desmayo de la joven, cosa que aprovechará Beatriz, Benedicto, Leonato y Antonio para fingir su muerte. Don Juan huido. Borachio y Conrado arrestados por calumniar y engañar a Hero. Claudio y Don Pedro van a despedirse de Leonato y Antonio, y entablan una hostil conversación que no acaba en armas de milagro. A continuación, Benedicto, guiado por la pérfida Beatriz, se encara a espada con Claudio. En esta pelea verbal, este último no sabiendo si Benedicto habla o no en serio, le insta a batirse en duelo: “...Te man-

daré desenvainar, como hacemos con los ministriles. Desenvaina para distraernos...”²²².

El ministril (menestral)²²³ era uno de los nombres con que se denominaba a los músicos o juglares complementarios de los trovadores medievales. Al parecer, los trovadores, troveros y minnesinger, poetas cortesanos, se enorgullecían de su actividad literaria pero se avergonzaban de tocar instrumentos, por lo que de manera tradicional recurrían a los juglares para esta función de acompañamiento instrumental de sus canciones o les entregaban sus obras.



Grupo de ministriles. Dibujo del siglo XVII

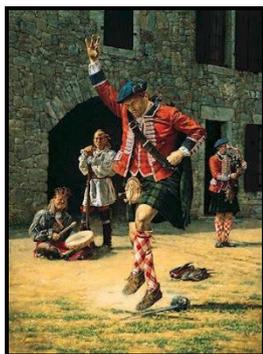
Posteriormente se utilizó el término “ministril” trastocado como músico instrumentista, para diferenciarlo del cantor. En este término se refiere Claudio para definir efectivamente a los juglares que estaban al servicio de los trovadores y la lírica de sus canciones. Nuevamente, utilizando un ámbito metafórico, Claudio espeta a Benedicto diciéndole que él pone la letra (dominante en esta época sobre la música), y que su contrincante ponga la música (como hacían los ministriles), rebajando claramente su figura. Por otro lado, Shakespeare se podía estar refiriendo a la “danza de espadas escocesa”, que eran bailes rituales y de combate que imitaban hechos épicos y habilidades marciales muy comunes en la tradición y folclore escocés.²²⁴ Obviamente se hablaba del combate en sí, de los preámbulos y los movimientos previos a la ac-

²²² SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.1186

²²³ Ver Acto IV, escena III de *Trabajo de amor perdidos*.

²²⁴ CORRISIN,STEPHEN D. (1997): *Sword Dancing in Europe: A History*, London: Hisarlik Press

ción. En este caso los ministriles, como vemos en el siguiente dibujo, acompañaban la susodicha danza.



Danza de las espadas escocesa²²⁵. Dibujo del siglo XX

Más adelante, cuando el alguacil y sus compañeros descubren los pérfidos planes de Borachio y Conrado, los llevan ante el señor Leonato para que testifiquen de lo sucedido y deshagan el entuerto que ha provocado la huída de Don Juan, patrocinador de toda la farsa, la supuesta muerte de Hero, y el rechazo de Claudio y Don Pedro hacía la figura de la joven y de sus familiares Leonato y Antonio. Una vez sabido todo Claudio pide perdón a Leonato por el agravio y este le propone casarse con otra sobrina suya. Así le dice:

“No puedo haceros que hagáis vivir a mi hija; sería imposible. Pero os ruego a ambos declararéis al pueblo de Mesina que murió inocente. Y si vuestro amor por ella os inspira alguna composición fúnebre, suspendedla como un epitafio sobre su tumba y cantadla a sus restos. Cantadla esta noche. Mañana por la mañana venid a mi casa, y puesto que no habéis podido ser mi yerno, seréis mi sobrino. Mi hermano tiene una hija, efigie casi de mi hija difunta, y única heredera de los dos.

²²⁵ La danza en si consistía en bailar encima de unas espadas puestas en aspa, dejando por tanto cuatro espacios triangulares en el que el guerrero, debía danzar sin tocar las armas. Se hacía la víspera de las batallas para dar suerte en el combate del día posterior. Si no se tocaba las espadas danzando sobre ellas, el militar saldría ileso de la batalla; si se pisaba una de ellas, sería herido; y si se trasladaban de manera considerable, la muerte estaba consumada. Era una cuestión de superstición más que de otra cosa, pero muy curiosa su idiosincrasia.

Dadle el título que hubierais dado a su prima, y así fenecerá mi venganza”²²⁶

El recuerdo por la supuesta difunta hace que Leonato inste a Claudio a que, a modo de respeto y penitencia, se disponga a velar a Hero por la noche. De ese modo el señor de Mesina puede ver el verdadero arrepentimiento del Conde, y se asegura un plan de desenlace muy ingenioso. Shakespeare se refiere aquí al canto lastimoso y dedicado para los difuntos como es la endecha. En el Acto IV escena V de *Romeo y Julieta*, aparece esta forma musical. En la presente obra, acompañado de músicos, y en el mausoleo de la familia, se canta:

“Perdona, diosa de la noche, a aquellos que mataron a tu doncella andante por ello, con cantos de dolor se reúnen en torno de su tumba. Medianoche, asóciate a nuestros lamentos; ayúdanos a suspirar y a gemir, tristemente, tristemente. Tumbas: abríos y ceded vuestros muertos. Hasta que la muerte sea manifestada, tristemente, tristemente”

El tema de la muerte de los enamorados era muy recurrente en Shakespeare al igual que para muchos dramaturgos del momento. Tanto este tipo de canciones, como las de amor, facilitaban al espectador empatizar con aquel que las interpretaba con el fin de acercar al personaje y sus sentimientos al público.

Cerca ya del final, Benedicto habla de componer un soneto para su Beatriz, y se muestra así mismo como un desatinado cantor. La relación entre esta composición poética y la música ha sido a lo largo de su historia, prácticamente indisoluble. Tanto es así que el verdadero impulsor del soneto a principios del Renacimiento, como fue el humanista Petrarca, cantaba a su Laura este tipo de poesía endecasílabo con maestría, por lo que se adhería la música a la letra para potenciar aún más el mensaje amoroso²²⁷. La evolución del soneto permitió ser recitado sin acompañamiento, pero perdía como de-

²²⁶ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*...p.1188

²²⁷ ADÚRIZ, JAVIER (2006). *El Soneto: Ensayo & Antología*. Buenos Aires: Leviatán p.13

cimos, mucha de las cadencias y la intención declinatoria que le otorgaba la música.

Cuando la trama se resuelve, Claudio y Hero, y Beatriz y Benedicto se casan. Como colofón final, Benedicto pide un baile:

“Benedicto.-Vamos, vamos, seamos amigos. Tengamos un baile antes de casarnos para aligerar nuestro corazón y los talones de nuestras mujeres.

Leonato.-Ya bailaremos después.

Benedicto.- ¡Antes, por mi palabra! ¡De consiguiente, tocad, músicos!...”

Mensajero.-Señor, vuestro hermano Juan ha sido detenido en su fuga, y se le trae a Mesina con gente armada.

Benedicto.- No pienses en él hasta mañana. Yo te sugeriré para él un duro castigo. ¡Sonad, chirimías! (Baile. Salen.)

La expresión de “aligerar nuestro corazón y los talones de nuestras mujeres”, otorga ese factor evasivo y catártico que siempre ha provocado la música en el ser humano. La responsabilidad de verse casados hace a Benedicto necesitar el último hálito de “liberación” que solo les puede conceder el movimiento del baile. Además, ¿Qué mejor que terminar con música de danza todo el entresijo pseudo dramático?: “¡Sonad chirimías!” dice el oficial. Si analizamos el instrumento en sí, era de viento-madera de doble lengüeta, trabajada antiguamente de forma tosca y labrada con nueve agujeros laterales, de los que únicamente seis estaban destinados a taparse por medio de los dedos. Las había agudas, altas y bajas.²²⁸ Es el antepasado directo del oboe, y muy similar a la dulzaina.

²²⁸ VALLADAR y SERRANO, FRANCISCO DE PAULA (1906): *Guía de Granada*, Granada, p. 124



Chirimías antiguas

El nombre proviene del francés “chalemie”, cuya acepción significa flauta. Fue de uso común en Europa desde el siglo XII, y llevado a las colonias hispanoamericanas a partir de finales del siglo XV. Su origen se estima en España, concretamente durante la dominación árabe. Se evidencia su presencia y uso en este periodo en los dibujos de Alfonso X El Sabio en su obra *Cantigas de Santa María*, de 1270 en una de las Miniaturas del Códice del Escorial.



Dos chirimías tocando. Miniaturas del Códice del Escorial, hacia 1270. *Cantigas de Santa María*.

El sonido se podía estimar como ciertamente triste, ronco y fuerte, por lo que generalmente estaban considerados como instrumentos para ser tocados en el exterior (Lully desterró de sus interpretaciones todos estos instrumentos excepto la flauta dulce cuando entró a formar parte de la corte de Luis XIV). Esto dio lugar al desarrollo de una familia de taladro más estrecho y lengüeta doble para uso en interiores.

11.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *Mucho ruido y pocas nueces*

En un entorno aristocrático, el príncipe de Aragón y todo su séquito vuelven de la guerra y se refugian durante un mes en casa del gobernador de Messina, en Italia, el señor Leonato. Desde la entrada de los militares comienzan a sucederse todos los acontecimientos con dos protagonistas femeninas como centro de toda la historia: Hero, hija de Leonato, y Beatriz, prima de esta.

A lo largo del texto se van incorporando las diatribas y las personalidades de los personajes. Claramente en una distinción de género, la lucha entre el sexo femenino y el masculino convierten esta historia en una comedia que encierra nuevamente las verdaderas carencias del ser humano y la mezquindad de los celos.

Ante un contexto bucólico, pues toda la trama se sucede en una hacienda solariega, las entradas y las salidas de personajes son constantes y cada cual juega un rol determinado. Los cruces entre clases sociales son otra vez claves en el comportamiento de los protagonistas. Los nobles tienen una educación refinada, atenta, con un lenguaje bien cuidado que transmiten en sus ademanes: a la hora de bailar, de hablar ante las damas e incluso de luchar. Con un transfondo trovadoresco (mención de los ministriles), la historia recurre a efectos musicales cuando esta los necesita (canto de la lechuza), y Shakespeare, es muy consciente de ello. Aunque se ambienta en Messina, sus personajes están lejos de ser españoles (como lo es el príncipe Pedro) o italianos. Otra vez aparece al costumbrismo anglosajón y aunque intenta ser imparcial en la alusión a los instrumentos, no puede evitar mencionar danzas escocesas (danza de las espadas) y festividades inglesas, además de las consabidas gigas, minuets y zarabandas francesas y españolas, en la exquisita comparación que realiza Beatriz del momento en el que una mujer se enamora de un hombre, es cortejada, se casa y vive con él.

Como no podía ser de otro modo, el argot de la caza se da cita en algunas escenas de la historia. Los inevitables y necesarios instrumentos de reclamo como la corneta o el bugle, ponen de manifiesto la cantidad de conocimientos que poseía Shakespeare.

Las entradas y salidas de escena de los nobles, así como los banquetes organizados, son siempre acompañados con instrumentos de viento como chirimías, oboes y trompetas. Por otro lado al amor solo le habla acompañado del laúd y la zampoña.

El “baile” de sentimientos es en esta obra un acicate que mueve la trama y le otorga dinamismo a la vez que consistencia. La doctrina de los afectos barroca abre aquí sus primeros pasos al especular con las emociones de los protagonistas y el efectismo sonoro de los instrumentos musicales.

Es una obra exquisita, envuelta en un halo idílico, donde solo la maldad y la celotipia del príncipe Juan, malmete el destino de los personajes y condicha la trama hasta el punto de acabar verdaderamente en tragedia. Solo el amor es capaz de paliar los azotes de la envidia, y la condescendencia de los personajes hacen que sea un drama agradable de leer y de escuchar.

Como conclusión cabe destacar que las apariciones musicales no desentonan nunca del hilo argumental y que como es habitual en nuestro autor, enriquecen sobremanera el texto, pues lo dota de sentido en muchas ocasiones, aporta metáforas muy inteligentes y adorna escenas que necesitan ser acompañadas de música y canciones al uso.

Hamlet, príncipe de Dinamarca

12.1. Personajes

Claudio: Rey de Dinamarca	Marcelo	} Oficiales
Hamlet: Hijo del difunto rey y sobrino del actual	Bernardo	
Frotinbrás: príncipe de Noruega	Francisco: Soldado	
Horacio: Amigo de Hamlet	Reinaldo: Criado de Polonio	
Polonio: Lord chambelán	Un capitán	
Laertes: Hijo de Polonio	Embajadores de Inglaterra	
Voltimand	Cómicos	
Cornelio	Dos Clowns: sepultureros	
Rosencranz	Gertrudis: Reina de Dinamarca y madre de Hamlet	
Guildestern	Ofelia: Hija de Polonio	
Osric		

Un caballero
Un sacerdote

Señores, damas, oficiales,
soldados, marineros, mensajeros
y otros servidores
La sombra del padre de Hamlet

12.2. Sinopsis

Escrita y estrenada en torno a 1600-1601, esta tragedia en cinco actos en verso y en prosa de William Shakespeare ha llegado a nosotros en varias redacciones: el “en cuarto” de 1603, o primer “en cuarto”; el “en cuarto” de 1604, o segundo “en cuarto”; el “folio” de 1623. El segundo “en cuarto” representaría el texto original del drama, del cual derivarían los otros textos en mayor o menor medida.

La historia de Hamlet fue narrada por Saxo Grammaticus en la *Gesta de los daneses* (libros III y IV, caps. 86-106), de principios del siglo XIII. Llegó a Shakespeare a través de las *Histoires Tragiques* de F. de Belleforest y de un drama perdido, que probablemente apareció en la escena en 1587 o 1589. Hay algunas divergencias importantes entre la narración de Belleforest y el drama shakesperiano: en el relato del francés, Hamlet sabe desde el principio como murió su padre, por lo cual su fingida locura tiene una magnífica justificación; por otra parte, no muere en el cumplimiento de su venganza y es capaz de obrar enérgicamente en el momento preciso.

Cabe imaginar que algunos de los elementos nuevos fuesen introducidos por la tragedia pre-shakesperiana, designada por los críticos, con prefijo alemán, Ur-Hamlet, o sea, “Hamlet primitivo”: así la muerte del protagonista, el espectro del padre, la escena del drama dentro del drama y el duelo final con Laertes, elementos que hacen pensar en Thomas Kyd (1558-1594) como autor. Probablemente, en la tragedia preshakesperiana Hamlet era un vengador agresivo, pero al readaptar a la escena la antigua tragedia, Shakespeare dio al protagonista el carácter melancólico, que se puso de moda a principios del siglo XVII, para justificar el retraso de la venganza; así el centro del drama se trasladaba de las intrigas de

Claudio a las reacciones en el ánimo del “melancólico” y pesimista Hamlet.

Argumento

En la tragedia de Shakespeare, el rey de Dinamarca ha sido asesinado por su hermano Claudio, que ha usurpado el trono y se ha casado, sin respetar las costumbres, con la viuda del muerto, Gertrudis. El espectro del padre aparece a Hamlet en la muralla del castillo de Elsinore, refiere las circunstancias del delito y pide venganza.



Horacio, Hamlet and the ghost. Henry Fuseli. 1789. Boydell's Shakespeare Gallery. Londres

Hamlet promete obedecer, pero su naturaleza melancólica le hace irresoluto y le obliga a diferir la acción; mientras tanto se finge loco para evitar la sospecha de que amenace la vida del rey. Se cree que ha turbado su mente el amor de Ofelia, hija del chambelán Polonio, a la que, habiéndola cortejado anteriormente, trata ahora con crueldad.

Hamlet comprueba el relato del espectro, haciendo representar ante el rey un drama (el asesinato de Gonzago), que reproduce las circunstancias del delito, y el rey no sabe dominar su agitación. En una escena en que clama contra su madre, Hamlet supone que el rey está escuchando detrás de una cortina y saca la espada, pero mata en cambio a Polonio. El rey, decidido a hacer desaparecer a Hamlet, le envía a Inglaterra con Rosencrantz y Guildenstern, pero los piratas capturan a Hamlet y lo devuelven a Dinamarca.

A su llegada encuentra que Ofelia, loca de dolor, se ha ahogado. El hermano de la muchacha, Laertes, ha vuelto para vengar la muerte de su padre Polonio. El rey, aparentemente, quiere apaciguarlos e induce a Hamlet y a Laertes a rivalizar, no en un duelo, sino en una partida de armas que selle el perdón; pero a Laertes le dan una espada con punta y envenenada. Hamlet es traspasado, pero antes de morir hiere mortalmente a Laertes y mata al rey, mientras Gertrudis bebe la copa envenenada destinada al hijo. El drama concluye con la llegada del puro Fortinbrás, príncipe de Noruega, que se convierte en soberano del reino.

Entre las escenas famosas, figuran la del monólogo de Hamlet (Acto III, escena I) que empieza con el célebre verso “Ser o no ser, he aquí el problema”, o la del cementerio, donde Hamlet hace consideraciones sobre la cabeza de Yorick, bufón del rey.



Dibujo de Hamlet. Siglo XVII

Así, mientras los críticos psicológicos explican la actitud de Hamlet hacia Ofelia como el resultado de la náusea sexual provocada en el príncipe por la conducta materna, los críticos históricos la relacionan con la intervención de Ofelia en el drama original, donde, como en el relato de Belleforest, no sería más que un instrumento del tío de Hamlet para seducir al príncipe. Y el lenguaje que Hamlet emplea con ella es precisamente el que adoptaría hacia dicho instrumento, aunque Ofelia no sea tal cosa en el drama de Shakespeare.

Las alternativas de frenesí y de aparente apatía del carácter central señalan el ritmo de toda la tragedia, ritmo febril, con sus paroxismos y sus languideces, que da al drama su fascinación indistinta.²²⁹

12.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra

Todas las escenas se desarrollan en Elsinor

ACTO PRIMERO

ESCENA I (Elsinor. Explanada delante del castillo)

A punto de amanecer, hacen guardia sobre las murallas del castillo de Elsinor, los oficiales Marcelo y Bernardo. Ambos avistan una vez más, un espectro que tiene la figura del difunto rey y padre de Hamlet. Horacio, amigo de este último se muestra incrédulo hasta que presencia, con sus propios ojos, la aparición. Valientemente intentan hablar con la sombra, pero esta no responde, así que deciden agredirla para que se pronuncie de algún modo. Infructuosa contienda. Al escuchar el gallo de la mañana, la sombra desaparece y el inteligente Horacio explica al taimado Marcelo, la relación supersticiosa entre el canto del ave y la desaparición del espectro:

“Horacio.- He oído contar que el gallo, trompeta de la mañana, despierta al dios del día con la alta y aguda voz de su garganta sonora y que a esta señal de los espíritus que vagan errantes, ya se encuentren en el agua o en el fuego, en la tierra o en el aire, huyen presurosos a su región. Y de la verdad de esto es clara prueba lo que acabamos de ver.

Marcelo.- ¡En efecto, desapareció al cantar el gallo! Dicen que, cada vez que se aproxima el tiempo en que se celebra el nacimiento de nuestro Salvador, el ave del alba pasa cantando la noche entera, y entonces, según aseguran, ningún espíritu

²²⁹ Página web:

<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/shakespeare/hamlet.htm>.

Consultada el 15-8-2015 a las 8.33

se atreve a salir de su morada. Las noches son saludables. Ningún planeta ejerce entonces maleficio, ni ningún hada ni hechicera tiene poder para encantar. ¡Tan sagrado y lleno de gracia es aquel tiempo!”²³⁰

La simbología del canto del gallo encierra según lugares, significados muy curiosos e interesantes. Sin salirnos de contexto, en la tan estudiada tradición nórdica (donde se ambienta la obra), el canto del gallo simbolizaba la vigilancia guerrera, previniendo a los dioses del ataque de los gigantes. En el mundo occidental, precisamente debido a esto, se coloca desde nuestros ancestros, en la parte más elevada de catedrales e iglesias (cimborrios) una veleta con forma de gallo, como si de un de vigía de la noche y ahuyentador de la muerte y los demonios se tratara. Así se refiere realmente Horacio. Marcelo igualmente remite a una creencia también religiosa, que no es otra que la mención de lo que la cristiandad conoce como la “misa del gallo” del 24 de diciembre. Es pues curioso señalar que hasta no hace mucho, el canto mañanero del gallo marcaba, para muchas gentes, el fin de los aquelarres, ahuyentaba la muerte, exorcizaba de demonios y espíritus malignos nuestros cuerpos, y expulsaba a los diablos, brujas y duendes que, se supone, pululaban a nuestro alrededor aprovechando la soledad de las noches²³¹. Ese tono “musical”, esa venida de la luz del día, hace que el canto del gallo augure buenas nuevas y haga desaparecer los espíritus de la noche.

ESCENA II (Salón del trono en el castillo)

En las acotaciones, Shakespeare quiere significar la importancia y la alcurnia de sus protagonistas, así como los roles que desempeñan cada uno. De tal forma da entrada en escena a la familia real que es recibida por trompetería.

²³⁰ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.1340

²³¹ MOLERO, JOSÉ ANTONIO (Abril-Junio 2014): *El gallo y la superstición*. Revista Gigralfaro.uma.es, 84, 10.

El rey, hermano del difunto padre de Hamlet, hace una presentación muy aceptable para situar la obra y el contexto en el que se hallan. Nuestro dramaturgo opta así por ubicar al público en lugar y acción y saber que es lo que no sucede en la obra por el tiempo transcurrido, ya que todo lo que el rey cuenta, pasa con anterioridad al momento en el que se desarrolla la trama. Las palabras del monarca suenan a justificación, pues explica que tras la muerte de su hermano, decide casarse con la viuda de este, madre de Hamlet. Así muestra la paradoja de la vida entre la alegría que supone un desposorio y la tristeza tan cercana de los funerales de su hermano. Otra vez se mencionan las endechas²³² como composiciones musicales fúnebres frente a las músicas típicas de celebración del himeneo:

“A este fin hemos tomado por esposa a la que un tiempo fue nuestra hermana y es hoy nuestra reina, la consorte imperial de este belicoso Estado, si bien, por decirlo así, con una alegría malograda, con un ojo risueño y el otro vertiendo llanto con regocijo en los funerales y endechas en el himeneo, pesando en igual balanza el placer y la aflicción”²³³

ESCENA III (Sala en casa de Polonio)

Laertes, hijo de Polonio viaja a Francia, y se despide de su hermana Ofelia, previniéndole acerca del extraño temperamento de Hamlet. La doncella ama al príncipe y este parece corresponderla de una manera irregular, debido a los cambios de humor que experimenta. Laertes es consciente de ello y previene a su hermana ante los comportamientos disruptivos del noble y así le dice: “Por consiguiente, medita qué pérdida padecería tu honor si, con demasiada credulidad dieras oídos a sus canciones...”²³⁴. El hijo del chambelán avisa a Ofelia que no debe dar crédito siempre a los vaivenes

²³² Ver Acto IV escena V de *Romeo y Julieta*.

²³³ Ibid. SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas.*,,

²³⁴ Ibid. 1344

de personalidad de Hamlet y utiliza la palabra “canciones”, para designar los delirios del príncipe.

ESCENA IV (La explanada delante del castillo)

Nuevamente en las murallas se hallan Horacio, Marcelo y Hamlet. Los dos primeros han puesto en antecedentes a Hamlet sobre las visiones nocturnas del espectro del antiguo rey, y el joven príncipe, lejos de mostrarse incrédulo, quiere ser testigo de tal acontecimiento. En la espera escuchan músicas lejanas:

“Horacio.- Debe de faltar poco para las doce.

Marcelo.- No, las han dado ya.

Horacio. ¿De veras? No las he oído. Pues, entonces, se acerca el momento en que suele pasarse el fantasma. (Lejano toque festivo de trompetas y una salva de artillería.) ¿Qué significa esto, señor?

Hamlet.- El rey, que vela esta noche y llena su copa, celebra la orgía, y el fanfarrón se tambalea en una danza salvaje; y como apura sus tragos del Rin el timbal y la trompeta rebuznan el triunfo de su brindis”

En la acotación “Lejano toque festivo de trompetas y salva de artillería”, se sitúa el momento musical. Shakespeare nos avisa con sonidos que no están presentes en la escena y que son víctima de las preguntas de Horacio y la hiriente respuesta de Hamlet. Este dice ante la ignorancia de su amigo Horacio: “El rey... que apura sus tragos del Rin, el timbal y la trompeta rebuznan el triunfo de su brindis”. La música que suena, posiblemente ceremoniosa, a modo de toque corto, la forman, según explica Hamlet, las trompetas y los timbales, instrumentos muy utilizados en la corte para las entradas y salidas de los séquitos reales y nobles²³⁵. Después, compositores de la talla de Haëndel los utilizaron mucho para

²³⁵ Ver Acto V esc. II, de *Trabajo de amor perdidos* o Acto II esc. I del *Mercader de Venecia*.

obras como *Música para los reales fuegos de artificio* (1749), donde se llevó al extremo la pomposidad y el boato cortesano del Barroco. La partitura original fue compuesta para una gran orquesta que incluía veinticuatro oboes, doce fagotes (incluyendo un contrafagot), nueve trompetas, nueve trompas, tres pares de timbales y un número no especificado de cajas. La intención era emular los estruendos de los fuegos artificiales en el cielo. La obra de Shakespeare, aún lejos de este propósito, quería significar el poderío del nuevo rey que gozaba de todo el dominio tras la sospechosa muerte de su hermano. La hostilidad hacia su tío es tal, que la “música de trompetas y timbales” no suena para Hamlet, sino que “rebuznan”. El comentario “...se tambalea en una danza salvaje...”, referencia al baile delirante de los etílicos, que no tiene ni pies ni cabeza y está muy lejos de ser coordinado y coherente. Se pone de manifiesto con esta última frase el odio que siente hacia el nuevo monarca y la sutil manera de llamarle borracho.

ACTO SEGUNDO

ESCENA II (Una sala del castillo)

Hamlet recita unos versos delirantes a los que llama canción. La composición de poemas y su posterior interpretación, estaba dotada de musicalidad según su recitado y fraseado. La declinación poética, según la época y el momento, tenía una determinada cadencia. Los griegos entendían la poesía lírica o canción cantada con acompañamiento de lira o arpa de mano, como el significado que luego se generalizó para la palabra, incluso sin música²³⁶. No obstante, llamar a la poesía canción, era muy habitual, aunque no se cantara en el sentido más amplio de la palabra, precisamente por esa musicalidad de la que nos hacemos eco.

En la misma escena, entran unos cómicos con los que Hamlet se identifica y se une en sus recitados. Es extraño que una persona de la realeza se juntara con los cómicos, debido a que eran de alguna

²³⁶CABO ASEGUINOLAZA, FERNANDO (2004): *A poesía*, en Arturo Casas (coord.), *Elementos de crítica literaria*, Vigo ed. Xerais. p. 295-339.

manera, una clase social muy inferior y al fin y al cabo, servidumbre. Sin embargo, dada la naturaleza beligerante del príncipe, el situarse y agasajar de manera vehemente a los cómicos, y compartir sus ensayos, le hacía parecer aún más demente de lo que se podría pensar. Polonio, se halla en escena junto con Hamlet y los cómicos. Entre estos últimos se declaman versos de una obra de teatro griega que precisamente hace apología de lo acontecido en el reino de Dinamarca con la muerte del rey y padre de Hamlet. Este, escucha y declama el monólogo sobre el asesinato por la muerte del padre, sobre la venganza de Pirro por la muerte del padre de Aquiles y sobre el cuadro, entrelazado a esta historia, de la destrucción de Troya y del dolor de Hécuba, sumido en la contemplación de su alma mística.²³⁷ Pues bien, Hamlet, en ese devaneo dramático, espeta a Polonio cuando este interrumpe la interpretación teatral e insta al cómico a seguir: “Prosigue, te ruego. A éste sólo le gusta una giga o chascarrillo de lupanar; si no, se duerme. Continúa: vengamos a Hécuba”²³⁸

Vuelve a aparecer la giga²³⁹ como baile rápido y saltarín, en el que Hamlet se recoge para “descalificar” los gustos de Polonio, que parece manifestar aburrimiento ante las largas parrafadas de la obra en ciernes. Además le dice: “solo le gusta una giga o chascarrillo de lupanar”. Esta última frase, es absolutamente insultante y descalificativa para el chambelán. Hamlet demuestra aquí el poco aprecio que le procesa y lo molesto que está cuando este interrumpe el drama. El “chascarrillo de lupanar” es una forma de decir que le interesaba más los chismes y directes de alcahuetería, que el verdadero arte.

²³⁷ VIGOTSKY, LEV SEMIONOVICH (2007): *La tragedia de Hamlet. Psicología del arte*. Madrid. Ediciones Igitur. Fundación Infancia y Aprendizaje, p.97

²³⁸ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.1360

²³⁹ Ver Acto III, escena única de *Trabajo de amor perdidos*.

ACTO TERCERO

ESCENA II (Un salón en el castillo)

Los cómicos/actores van a representar a petición de Hamlet, *El asesinato de Gonzago*, con algunos versos modificados para que todo encaje con el crimen de su tío y según la reacción de éste, se confirme la revelación del fantasma. Se trata de un caso de teatro dentro del teatro. Tal drama, de existencia dudosa, es utilizado por el dramaturgo como un genial recurso para evidenciar ante la platea que el tema acontecido en Elsinor, no era nuevo, y que a lo largo de la historia ha habido asesinatos entre hermanos reales para obtener el trono codiciado. En esta escena, el elemento musical se halla en la acotación: (Marcha danesa. Suenan las trompetas. Entran el Rey, la Reina, Polonio, Ofelia, Rosencrantz, Guildenstein y otros Señores del séquito, acompañados por Guardias con antorchas)

Shakespeare nos sitúa la escena por medio de las acotaciones. Alusión musical referente a trompetas y una marcha danesa. Durante finales del siglo XVI y principios del XVII, la música para este instrumento se extiende por toda Europa combinando la improvisación con melodías y procedimientos normalmente aprendidos de memoria y ocasionalmente escritos. Dos manuales de enseñanza que explican esto son *Tutta l'arte de la trombetta* (*Todo el arte de la trompeta*, 1614) de Cesare Bendinelli y *Modo per imparare a sonare di tromba* (*Método para aprender a tocar la trompeta*, 1638) de Girolamo Fantini. Dos manuales similares, pero menos detallados, fueron escritos antes por los trompetistas daneses de la corte de Hendrich Lübeck (1596-1609) y Magnus Thomsen (1598). De estos manuales y de diversos tratados impresos posteriores se deduce que los cuerpos de trompetas normalmente eran para cinco instrumentistas, cuya variedad, función, carácter y nombre quedaban determinados por la tradición establecida. El más agudo de estos instrumentos, el clarín, improvisaba una contra melodía rápida y ornamentada. Sonatas para trompeta de este tipo se escuchaban en los campos de batalla, las calles, los jardines, los banquetes y las iglesias de Europa a diario, y difícilmente se puede sobreestimar su presencia en el paisaje sonoro del periodo barroco. Cuando se imitaban en la

música vocal e instrumental de otro tipo, evocaban poderosas asociaciones con la pompa, el ceremonial, la guerra y la nobleza.²⁴⁰

Por lo que se refiere a la marcha en si, es una obra musical que entra dentro de las composiciones definidas por el movimiento o por el ritmo. Puede ser considerada dentro de las danzas andadas. Una marcha regula el paso de un cierto número de personas. Imaginemos pues la entrada del séquito real con una marcha rítmica acompañada por sonido de viento y percusión, con la intención de demostrar la pomposidad, pero con la clara idea de medir los pasos que podían haber desde la entrada del lugar hasta la meta. Así siempre se acompañaba el movimiento de los monarcas con elegancia, siendo un elemento esencial en este tipo de momentos.



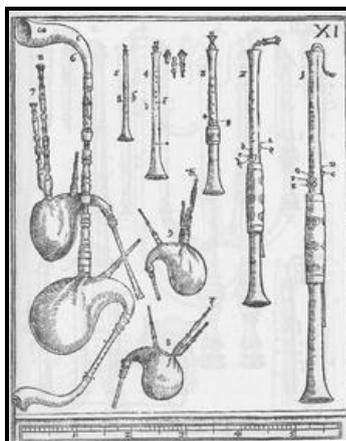
*The play-scene in Hamlet.*²⁴¹ Daniel Maclise. 1842 .Expuesto en Cork en 2008.
Colección Privada

Al empezar la pantomima teatral, Shakespeare dispone una nueva acotación musical: (*música de oboes*). En contraposición a las chirrimías, Acto V, escena I de *Mucho ruido y pocas nueces*, el oboe era la

²⁴⁰ WALTER HILL, JOHN (2010): *La música barroca*. Madrid. Akal Música p.90

²⁴¹ En la imagen de Maclise se ve claramente como en el fondo de la imagen se representa la obra *El asesinato del conde Gonzago*, obra cuya trama intenta revivir el mismo asesinato llevado a cabo por el rey Claudio a su hermano (padre de Hamlet), echándole un veneno por el oído y dándole muerte. Al actitud de Hamlet, en el suelo, y mirando el rey es desafiante, y la cara del rey está totalmente desencajada, abochornado y abrumado por la verdad de los acontecimientos.

forma más evolucionada de estas. Estos instrumentos los tocaban los bufones y los juglares, de ahí que la acotación venga muy bien dada, al asignar este instrumento a los cómicos para acompañar el drama. Es curioso señalar que en la época de Shakespeare, el alemán Michael Praetorius (1571-1621), en su obra *Syntagma Musicum* (1615-1620), nos proporciona la nomenclatura completa de la familia de la bombardarda (*Pommer* en alemán), instrumento musical antecesor del oboe que contaba con seis agujeros.



Fragmento del *Syntagma Musicum* mostrando la familia de las bombardardas, antecedentes del oboe moderno

En Inglaterra este tratado fue un punto de partida hasta que en 1681, Henry Purcell compuso para este instrumento de manera regular.

Cuando la representación llega a su punto culminante, el rey, totalmente turbado por la escena que acaba de presenciar, y al verse reflejado en ella, sale del salón, quedando en él solo Hamlet y Horacio. Ambos dan por sentado que las palabras del espectro (padre de Hamlet), no eran infundadas: El rey Claudio, había matado al rey Hamlet mientras este dormía en el jardín, vertiéndole un veneno en el oído. Así, el príncipe, victorioso por haber llevado la pantomima donde quería inventa una canción que resume la huída del rey:

“Dejad que huya gimiendo el ciervo herido y el corzo ileso siga retozando. Cuando uno vela, el otro está dormido, y de este modo el mundo va marchando. Pues bien lo sabes tú, Damón querido; el reino que miras destruido tuvo por rey a

Jove; mas discurro que ahora gobierna aquí un solemne...pavo, Que si al rey la comedia no le gusta... será, supongo yo, que le disgusta.”

Una vez más un ejemplo de canción inventada en la que se entrelaza la realidad sucedida con personajes clásicos como Damón de Atenas, músico y filósofo pitagórico ateniense del siglo V a. C., padre de la musicoterapia. Parece ser que se esforzó en demostrar el importantísimo valor educativo que tenía la música en los jóvenes y la relación existente entre la música y el cuerpo y el alma de los seres humanos y los estados de ánimo que provocaba cuando se discutió si debía suprimirse esta materia de la educación de los jóvenes aristócratas²⁴². La mención de Damón debe tener un sentido determinado en las palabras de Hamlet referido a la música, tal vez sea el hecho de cantar lo que dice, pero es complicado establecer aquí una relación coherente.

Hamlet está totalmente henchido y se jacta de su triunfo. Lejos el aspecto abatido que solía tener, pide música para celebrar su victoria: ¡Ah, ja! Venga un poco de música! ¡Vengan los caramillos!²⁴³ Su actitud jocosa y a la vez delirante, hace que se rebaje grotescamente al nivel de los bufones y juglares, siendo él uno más de la compañía y participando de la música activamente: “¡Oh, los caramillos! Dejádme uno...”

Los caramillos, eran un conjunto de flautas más o menos afines, hechas de caña, madera o hueso con sonido muy agudo y lengüeta simple. Durante la Edad Media fue un instrumento popular entre bufones y juglares, de ahí su aparición entre los actores²⁴⁴.

²⁴²HEMSTERHUIS, FRANS (1996) *Escritos sobre Estética: Carta sobre la Escultura. Simón, o de las facultades del alma*, Valencia: Universidad de Valencia, p.121

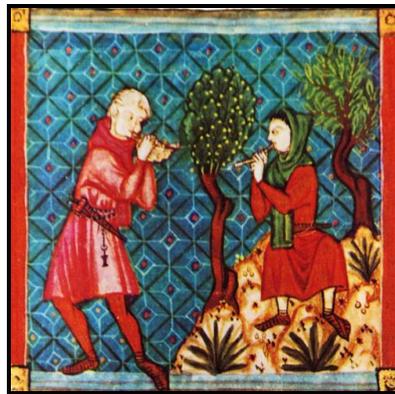
²⁴³ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*...p.1370

²⁴⁴ PEDRELL, FELIPE (2009) *Diccionario técnico de la música*. Valladolid. Ed. Maxtor. p.71



Caramillo

Que Shakespeare lo mencione en la obra también es significativo, pues era un instrumento muy antiguo para la época en la que vivió. No obstante su aparición nos puede situar en el período en el que se ubica el drama de Hamlet, claramente hacia el siglo XIII, respetando la fuente de donde extrae la historia, la obra *Gesta de los daneses* de Saxo Grammaticus. De tal forma, y para justificar su aparición en el siglo mencionado, nos hacemos eco de una imagen de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X donde se toca el caramillo:



Cantigas de Santa María. Códice j.b.2 del siglo XIII. Amousa dous pastores. Códice del Escorial

En ese momento, entran los sirvientes Rosencrantz y Guildenstern que han sido enviados por la reina para pedir a Hamlet que vaya a hablar con ella. Este sabe para que se le requiere y con su habitual sorna “juega” con la seriedad de los sirvientes invitándoles a tocar el susodicho caramillo:

“Hamlet.- No entiendo bien eso. ¿Queréis tocar este caramillo?”

Guildenstern.- Señor, no sé.

Hamlet.- Os lo ruego.

Guildenstern.- Creedme, no sé.

Hamlet.-Os lo suplico.

Guildestern.- Señor, desconozco del todo su manejo.

Hamlet.- Es tan fácil como el mentir; pulsad estos agujeros con los dedos; dadle aire con los labios y el instrumento exhalará la más elocuente música. Mirad: éstos son los registros.

Guildestern.- Bien; pero no sé hacerles expresar ninguna melodía. Carezco de habilidad”

La técnica para tocar el caramillo, debía ser muy sencilla. Por lo que parece, el propio Hamlet sabía dominar el sonido del instrumento tapando los registros adecuados para interpretar una melodía.

La conversación se va alejando de lo puramente musical, y con la inteligencia de un demente, Hamlet hace una extraordinaria metáfora con su persona, la mentira, la falsedad y elementos musicales como enlace de todos ellos:

“Pues ¡ved ahora qué indigna criatura hacéis de mí! Queréis tañerme; tratáis de aparentar que conocéis mis registros; intentáis arrancarme lo más íntimo de mis secretos; pretendéis sondearme, haciendo que emita desde la nota más grave hasta la más aguda de mi diapason; y habiendo tanta abundancia de música y tan excelente voz en este pequeño órgano, vosotros sin embargo, no podéis hacerle hablar. ¡Vive Dios! ¿Pensáis que soy más fácil de pulsar que un caramillo? Tomadme por el instrumento que mejor os plazca, y por mucho que me trasteéis, os aseguro que no conseguiréis sacar de mí sonido alguno”²⁴⁵

Vayamos por partes. Hamlet disfraza su alma de instrumento musical y sabiendo lo que se le avecina, le dice a los sirvientes que no le conocen para juzgarle (“queréis tañerme y tratáis de aparentar que conocéis mis registros”). Asevera que estos quieren saber que le ocurre pero no se lo va revelar. Le preguntan hasta la saciedad, desde lo más simple hasta llegar a lo más complejo (“pretendéis sondearme, haciendo que emita desde la nota más grave hasta la

²⁴⁵ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.1371

más aguda de mi diapasón”), pero se resiste haciendo apología de su excelente personalidad (“habiendo tanta abundancia de música y tan excelente voz en este pequeño órgano”). Hamlet les pregunta si creen que van a obtener de él la información que necesitan (“¿Pensáis que soy más fácil de pulsar que un caramillo?”), pero cuestionen lo que cuestionen, se pongan en la disposición que se pongan le presionen de mil formas, no hablará (“Tomadme por el instrumento que mejor os plazca, y por mucho que me trasteéis, os aseguro que no conseguiréis sacar de mi sonido alguno”).

Los términos musicales utilizados no son nuevos en las obras que se han analizado hasta el momento. El diapasón, ya apareció en el Acto I, escena II de *Los Dos hidalgos de Verona* con el mismo significado que aquí. La única nueva aportación sería la mención del órgano. Él mismo se denomina “pequeño órgano”, pues es el instrumento que recoge más registros, más sonidos y más amplitud escalística de los conocidos. Si partimos de la época anterior a la shakesperiana y la contemporánea, en el siglo XV se construyeron órganos de dimensiones grandes y fijos, continuando los portátiles y pequeños para iglesias menores y se le añadieron pedales. En el siglo XVI se aumentó el tamaño de los órganos, se los encerró en una caja, tal como hoy los conocemos, y se inventaron los teclados sobrepuestos.

ACTO CUARTO

ESCENA V (Sala en el castillo)

Los hechos se han precipitado. Habíamos dejado a Hamlet yendo a hablar con su madre por la afrenta que había supuesto la obra de teatro para el rey Claudio. En esa entrevista entre madre e hijo, Hamlet da muerte a Polonio que se esconde detrás de una cortina para escuchar al delirante muchacho.



Hamlet vor der Leiche des Polonius- Ferdinand Victor Eugène Delacroix (Akt III, Szene IV.) Reims.Musee Saint-Denis

Como consecuencia de dicho acto, Ofelia, hija de Polonio, enloquece tras enterarse de la muerte de su progenitor y con cierta vensania canta al laúd una canción:

“¿Cómo te conocería, dueño de mi corazón? Por el sombrero de conchas las sandalias y el bordón. Ya está muerto, señora: nos ha dejado; verde alfombra de césped lo ha sepultado, y a sus pies una losa de mármol blanco. Es tan blanca su mortaja como la nieve del monte. Y bajaron a su tumba, adornándose con flores humedecidas con lágrimas de sus fieles amadores. Mañana es la fiesta de San Valentín; al toque del alba vendré por aquí. Iré a tu ventana, que soy doncellita pronta a convertirme en tu Valentina. Entonces él se alza y pónese aprisa ligero vestido; y, abriendo la puerta, entró la doncella, que tal no ha salido ¡Por Jesús y la Santa Caridad! ¡Desdichada de mí! ¡Ay, que vergüenza! Hacen todos los Jóvenes lo mismo cuando este propio caso se les brinda. Pues juro a Dios que es una acción villana -contestó la doncella-, porque antes de tenderme en el lecho, prometiste unirte en sacrosanto matrimonio”²⁴⁶

²⁴⁶ Ibid. pp. 1381-1382

Shakespeare, a través de la canción nos muestra diferentes aspectos del ánimo de Ofelia. La doncella está abatida por la muerte de su padre, aquel que tanto la protegió y amó. La melodía en si era un madrigal muy conocido en el siglo XVI denominada *How should I your true love know*. Este son de lamento se confunde con la desdicha de Ofelia y estéticamente forma una indisoluble unión con el aspecto abatido y taciturno de la doncella. Como hemos visto en el contexto del libro, la melancolía era cantada con laúd y recitada con extrema sensibilidad. Si no supiéramos que nos encontramos en el siglo XVI-XVII, el romanticismo y la tensión dramática llevada al límite por medio de la música, nos podría ambientar en el siglo decimonónico, donde cualquier expresión sentimental era conducida a la más grotesca exageración.

A continuación observamos un hermoso facsímil con una exquisita decoración realizada en el siglo XIX en la que aparece una desazonada Ofelia momentos antes de precipitarse hacia su funesto final. Dicho dibujo está acompañado por la partitura de esta melodía y la letra de todas las estrofas. Como es de suponer, la letra tiene diferentes versiones, no obstante, el tema principal es el mismo.

SHOULD
HOW
YOUR TRUE
LOVE KNOW

1. How should I your true love know From an o - ther one?
By his cock - le hat and staff, And his san - dal shoon.....

2 He is dead and gone, lady,
He is dead and gone:
At his head a grass-green turf,
At his heels a stone.

3 White his shroud as the mountain snow,
Larded with sweet flowers,
Which bewept to the grave did go
With true-love showers.

La letra de la canción es acompañada una vez más por el laúd. Dicho instrumento, como ya hemos comentado con anterioridad, era un excelente compañero de la lírica, pues su dulce y sensual sonido empastaba bien fuera cual fuera la temática de su mensaje. Ofelia, mujer de alta cuna, sabía tañer el instrumento, lo que nos indica la

educación que recibió siendo niña. Hacia mediados del Renacimiento y durante el Barroco, el laúd se convirtió en utensilio musical inseparable del sexo femenino, de hecho su forma se asociaba a las caderas de las mujeres. Damos fe de esto que decimos en numerosos cuadros pictóricos de los que presentamos algunos:



A Woman playing the lute.
1658
Gerard ter Borch The
younger
The metropolitan Mu-
seum.NY



Woman With a lute.
1662.
Johannes Vermeer
The metropolitan
Museum.NY



A Woman playing the lute.
1638
Jean Daret
Yale University Art
Gallery, New Haven

En la época en la que vivió Shakespeare, se dieron algunos casos muy significativos de mujeres laudistas compositoras, sobre todo en Italia. Es probable que el dramaturgo conociera las destrezas de estas grandes figuras de la música y quiso emular a alguna de ellas en la figura de su Ofelia. Como curiosidad y paralelismo podemos destacar a Leonora Orsini (1560-1634) noble italiana, que compuso obras para voz y laúd de las que se conservan algunas, destacando la canción *Per pianto lamia carne*, donde las variaciones van anotadas directamente sobre la parte vocal, hecho muy insólito pues normalmente en esta época las variaciones se improvisaban y por tanto, no se transcribían. Fue fundadora del monasterio de Santa Chiara delle Cappuccine en Santa Fiora introduciendo su música en el tratamiento de los dementes que lo visitaban. Dejó un importante legado en dicho cenobio.²⁴⁷

²⁴⁷FORTUNE, JEAN (2010) *Invisible women.Forgotten artist of Florence..* Florencia Ed. The Florentin Press, pp. 123 y 127

Otro ejemplo fue el de Maddalena Casulana (1540- 1583), famosa cantora y magnífica virtuosa del laúd. Dio clases de música al poeta Antonio Molino²⁴⁸ que la recuerda en algunos fragmentos de sus obras: “Doña Magdalena, ya que en el cantar sois tan excelsa, tan divina, que toda alma sensible os ama y os estima, tomad el laúd...” Escribió dos libros de madrigales a cuatro voces publicados en Florencia en 1566 bajo el título de *Il Desiderio*. En 1568 publicó en Venecia otro libro de madrigales a cuatro voces: *Il Primo libro di Madrigali*.²⁴⁹ Ese mismo año, Orlando di Lasso dirigió una de sus obras en la corte de Albrecht de Baviera en Munich. Sus líneas melódicas son muy hermosas y respetuosas de los textos. Acerca de su obra, Isabel de Médicis expresó: “deseo mostrar al mundo, tanto como pueda en esta profesión musical, la errónea vanidad de que sólo los hombres poseen los dones del arte y el intelecto, y de que estos dones nunca son dados a las mujeres”²⁵⁰

Por último, y sin extendernos mucho más, cabe destacar a la virtuosa Vittoria Archilei (1582-1620) casada con el cantante, instrumentista y compositor Antonio Archilei. Ella, excelente laudista y buena cantora, compuso algunos madrigales convirtiéndose en la primera compositora que fue profesional de la música en sentido estricto.²⁵¹

Para finalizar con el análisis de la canción de Ofelia, hay que señalar que en letra de la misma aparece la palabra “bordón”. Según el contexto, su significado no tiene nada que ver con la nota musical larga y mantenida, generalmente grave, sobre la que se estructura la

²⁴⁸Antonio Molino actor y poeta nacido en torno a 1498 y muerto en Venecia después de 1574 es considerado el mayor ejemplo de literatura greghesca, una lengua franca mezcla de dialectos de Istria y Dalmacia, con elementos fonéticos y léxicos del griego moderno. En *Diccionario Biográfico de italiano*, Roma, Instituto de la Italiano. LXXV 2011 S.V. MOLINO, ANTONIO.

²⁴⁹LAMAY, THOMASIN (2002) *Madalena Casulana: My body knows unheard of songs. Gender, sexuality, and Early Music*. pp. 41–72

²⁵⁰PENDLE, KARIN (2001) *Woman and Music: A History*. Indiana. Indiana University Press. pp.86-87

²⁵¹ Ibid. pp.87-89

melodía; ya que se asocia a un complemento consistente en un bastón adornado más alto que una persona.

En la misma escena se presenta Laertes, hijo de Polonio, dispuesto a matar al rey por creerle responsable directo de la muerte de su padre. Ofelia, irrumpe en el salón ataviada con flores y cintas de colores, con el laúd de la imagen anterior, la mirada perdida y nuevamente cantando:

“Lleváronle en su ataúd con la cara descubierta. A la non, non, nominanón; a la non, non, nominanón. Y llovieron muchas lágrimas sobre su tumba entreabierta”

La canción continúa dos estrofas más, pero con el presente ejemplo nos damos más que satisfechos. Sin embargo, esboza el principio de otra canción, esta vez es una melodía popular inglesa llamada *Down, down, a-down*, traducida “Cantad abajo, abajito, y llamadle, que está abajo...”. Tal vez Shakespeare alude al soneto de *Phoebe*, de Thomas Lodge, que se puede encontrar en la colección de *Englands Helicon*²⁵². Este compendio es una antología de poemas líricos pastorales de la época isabelina compilada por John Flasket y publicada por primera vez en 1600. En 1614 se publicó una edición ampliada. No todos los poetas están identificados, ya que numerosos poemas son anónimos. Entre los que se conocen están Edmund Bolton, William Byrd, el propio William Shakespeare, Philip Sidney, Edmund Spenser, John Wootton, Thomas Lodge y William Smith entre otros. El poema más conocido es *Come live with me and be my love* de Marlowe. Se ha compuesto música para varias de estas rimas.

ESCENA VII (Otra estancia en el castillo)

La trama se va precipitando hacia el final. La reina entra en el salón del rey que urde con Laertes un plan para acabar con Hamlet. Esta, turbada por las noticias, revela a Laertes que Ofelia se ha ahogado

²⁵² BULLEN, A.H (editor) (1899)*Englands Helicon : Lyrical and pastoral poems*. London. Lawence and Bullen Ltd. p.79

en el río, y describe el momento y la situación de la muchacha en el momento de su muerte:

“Allí trepaba por el pendiente ramaje para colgar su corona silvestre, cuando una pérfida rama se desgajó, y, junto con sus agrestes trofeos, vino a caer en el gimiente arroyo. A su alrededor se extendieron sus ropas, y, como una náyade, la sostuvieron a flote durante un breve rato. Mientras, cantaba estrofas de antiguas tonadas, como inconsciente de su propia desgracia, o como una criatura dotada por la Naturaleza para vivir en el propio elemento. Mas no podía esto prolongarse mucho, y los vestidos cargados con el peso de su bebida, arrastraron pronto a la infeliz a una muerte cenagosa, en medio de sus dulces cantos”²⁵³



“Ofelia”, pintado por John Everett Millais. Tate Britain. Londres. 1852

Todo el relato de la reina Gertrudis es como una leyenda Homérica, pues por el lugar donde se produce, y los atavíos de la doncella, la compara con una náyade. Estas eran las ninfas de los cuerpos de agua dulce -fuentes, pozos, manantiales, arroyos y riachuelos-, y encarnaban la divinidad del curso de agua que habitaban. Diferentes de los dioses, las ninfas solían considerarse espíritus divinos que animaban la naturaleza. Se representan en obras de arte como hermosas doncellas, desnudas o semidesnudas, que

²⁵³ Ibid. p.1388

aman, cantan y bailan.²⁵⁴ De ahí que Shakespeare “mate” a Ofelia cantando, poseída por la locura.

¿Por qué cantar en la locura? ¿Por qué tocar en la demencia? ¿Qué hay en la música que se relaciona con la enajenación mental?

Tomamos, para resolver estas cuestiones, los acontecimientos sucedidos en la obra de Shakespeare. Está claro que desde que Hamlet ve al espectro de su padre se vuelve loco, y en su trastorno demuestra saber tocar el caramillo, y además canta poéticamente. Por otro lado encontramos a Ofelia, que interpreta con el laúd la turbación de sus pensamientos por la muerte de su padre a manos de su amado.

En este punto, cabe hacer un breve inciso y relacionar esa “inspiración musical” en manos de la demencia. Tanto Hamlet como Ofelia son víctimas de los acontecimientos. Ambos viven en el lugar equivocado en el momento equivocado. En otro contexto, su amor hubiera sido total, sin mácula, pero envueltos en la atmósfera contaminada de la traición, sus destinos están escritos. En un artículo excelente de Daniel Martín Saéz (2013), titulado *Música y locura: de la cítara divina al indeterminismo*²⁵⁵, se discute sobre la inspiración musical que ha llevado a lo largo de la historia a personajes insignes, azotados por la locura, a refugiarse en la interpretación instrumental o vocal. Dicha inspiración se ve desde un punto artístico de gran elocuencia, siendo en esos momentos de hilaridad, cuando se conseguían componer e interpretar las melodías más hermosas. Es paradójico enfrentar dos vocablos como vesania y lucidez con la música como unión entre ambas. Rodeados de una irracional actitud, se acrecienta la mejor aptitud, por esta razón locura y genialidad han ido siempre de la mano. Hamlet habla con grandilocuencia llevado por el odio. Ofelia cae en la desesperación llevada por la angustia. Los dos en realidad, son los únicos personajes cuerdos de

²⁵⁴SMITH, W., ed. (1867), *Nymphae*, A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology, Boston: Little, Brown & Co

²⁵⁵ MARTÍN SAEZ, DANIEL (2013) *Música y locura: de la cítara divina al indeterminismo*. Universidad de la Rioja. Revista Brocar nº37, pp. 287-325

toda la trama, las dos únicas almas incorruptas que cantan y tocan música para sentirse libres en un mundo lóbrego y sin sentido.

ACTO QUINTO

ESCENA I (Un cementerio)

Dentro de toda la tragedia de la temática y su desarrollo, Shakespeare da un respiro al espectador, y por medio de dos sepultureros, que cavan una tumba para dar sagrada sepultura a la difunta Ofelia, intenta ofrecer un hálito de comedia dentro de tanta desdicha. Los dos *Clowns* (payasos en su traducción), sacan calaveras de una presumible fosa común, para hacer hueco al cadáver de Ofelia y enterrarla en lugar sagrado. Es “gracioso” escuchar como sacan un cráneo tras otro y los van apartando a un lado como si de piedras se tratara al ritmo de canciones alusivas a tiempos pretéritos y sobre la relación sempiterna entre el hombre muerto y la tierra que comparte:

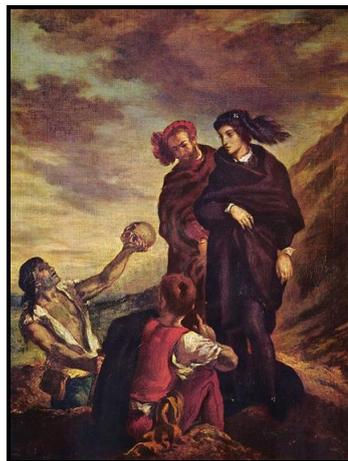
“Cuando era joven y amaba, y amaba, muy dulce todo me parecía para matar el tiempo. ¡Oh!, el tiempo que pasaba, aunque con él, ¡oh!, nada bueno me venía, Pero la edad, con sus arteros pasa, en su red me ha cogido, hundiéndome en la tierra, cuando de tierra fabricado he sido. Un pico y un azadón, un azadón y una sábana; ¡oh!, y un hoyo cavado en tierra a tal huésped bien le cuadra”

Como decimos, nuestro dramaturgo tenía muy presente la fuerza dramática de la obra, y la concentración a la que sometía a la platea con diálogos extensos, difíciles y sesudos. A modo de sainete o entremés, nos introduce este diálogo que ligera la carga de todo lo acontecido con anterioridad, y lo reviste de canción para que el mensaje hablado sea más llevadero e inteligible para el espectador. Estas estrofas pertenecen al poema *I loathe that I did Love*²⁵⁶ de Lord Vaux, cuya melodía en facsimile pudo ser esta:

²⁵⁶ SIMPSON, CLAUDE M (1966): *The British Broadside Ballad and its Music*. Londres. Ed. Rutgers University Press, B215



Hamlet y Horacio observan apartados toda la escena de los *Clowns*. El príncipe muestra la brevedad de la vida y la insignificancia del ser humano al ver como tratan los restos, por muy importante y grande que se sea en vida. En este momento se da otra de las imágenes más significativas de la historia del teatro, cuando el uno de los sepultureros le da a Hamlet la calavera del bufón Yorick, que este sopesa en la mano.



Hamlet y Horacio en el cementerio Eugene Delacroix. 1859. Paris. Musee del Louvre

Entra el cortejo fúnebre con varios sacerdotes a la cabeza seguidos de Laertes, el rey y la reina. Como la difunta (Ofelia), se ha suicidado, la religión cristiana condenaba estos actos de manera vehemente, no dejando recibir sagrada sepultura en sus camposantos. Así se lo hace saber uno de los sacerdotes a Laertes, diciéndole que bastantes licencias se han dado ya para una persona que se ha suicidado: “No obstante, se le ha concedido un roció de flores y sus coronas virginales, y el ser conducida a la última morada con servicio fúnebre y doble de campanas... y profanaríamos los ritos

funerales si cantáramos para ella el descanso eterno, como se hace por las almas de los que mueren en el Señor”²⁵⁷

Sabemos que para anunciar un óbito, las campanas tocan a muerto o doblan. Es muy frecuente el empleo de la expresión doblar a muerto. Un hecho realmente ancestral que se ha mantenido hasta nuestros días. El sonido que el campanero extrae del bronce que dobla es un talán triste y lastimero. Por otro lado, los cantos fúnebres de los que habla el texto, no son otros que las ya comentadas endechas o cantos litúrgicos gregorianos con letra en latín.

ESCENA II (Una sala en el castillo)

Última escena de la obra. Laertes desafía en duelo a Hamlet por las exigencias de salvaguardar el honor de su hermana y la vengar la muerte de su padre, Polonio. El rey, apuesta a favor de Hamlet, sabiendo de ante mano que Laertes es mejor esgrimista que el príncipe. De tal forma, empleando sonidos instrumentales para anunciar la posible victoria de Hamlet, brinda antes del duelo: “Vengan las copas, y que el timbal anuncie al clarín, el clarín al artillero lejano, el cañón a los cielos, y los cielos a la tierra; Ahora brinda el rey a la salud de Hamlet.”

Ambos instrumentos ya se han mencionado en el Acto II, escena II de la presente obra, y también en el Acto I escena I de Mucho ruido y pocas nueces. El timbal, como hemos visto, junto con la trompeta, desde el siglo XII, eran los principales instrumentos musicales de la caballería. Entre los jenízaros otomanos existía un tipo de regimiento que erigía la carpa del sultán y mantenía una banda para las ceremonias militares que incluía timbales de guerra además de otros instrumentos de percusión. Eran denominados *kös y naqqara*²⁵⁸ y tuvieron un valor simbólico muy importante para los cruzados que los trajeron a Europa a partir del siglo XIII. Durante los siglos siguientes, se hicieron varias mejoras técnicas en ellos. La

²⁵⁷ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.1392

²⁵⁸INALCIK , HALIL (1997) *The Ottoman Empire. The Classical Age 1300-1600*, Londres, Orion Books

utilización del timbal como “arma emocional” en batallas y desfiles se mantuvo hasta bien avanzado el siglo XIX. Como referencia más significativa, podemos destacar que Napoleón Bonaparte organizó sus bandas a la manera otomana, y se dice que el sonido de los timbales y las fanfarrias tuvieron mucho que ver en la victoria de Austerlitz.²⁵⁹ Dichos instrumentos, han tenido, por su potente y afinado sonido, un lugar preponderante siempre en la corte y la realeza.

Continuamos con el análisis de la obra. Por cada estocada que asestaba Hamlet a Laertes, el rey hacía sonar el susodicho clarín y cañonazos. El procedimiento en si es ciertamente grotesco. El monarca se estaba mofando de Hamlet y distrayéndolo con tanto boato y le ofrece beber constantemente una copa de vino envenenada, que desafortunadamente ingiere la reina. En la refriega un Laertes moribundo, hiere a Hamlet sin importancia, pero la hoja de la espada resulta estar envenenada también. En cuestión de minutos muere Laertes, la reina, el rey envenenado cuando Hamlet le obliga a beber la ponzoña de la copa, y Hamlet, herido por la hoja de la espada untada con tósigo.



“El príncipe Hamlet mata al rey Claudio”²⁶⁰, por Gustave Moreau. 1867. Museo Nacional Gustave Moreau Paris.

²⁵⁹MONTAGU, JEREMY (2002). *Timpany & Percussion*. Yale University Press

²⁶⁰ Este excepcional cuadro de Gustave Moreau, representa a la perfección la trágica escena del final de la obra. Hamlet obliga a beber a Claudio el vino envenenado. A los pies de ambos yacen Laertes y la reina.

Antes de exhalar el último aliento de vida, Horacio se despide de Hamlet diciéndole: “¡Ahora estalla un noble corazón! ¡Feliz noche eterna, amado príncipe, y coros de ángeles arrullen tu sueño!”²⁶¹. Realmente, los “coros” de ángeles, era una denominación genérica a la palabra “grupo”. No obstante, como Horacio emplea el verbo arrullar, podemos intuir una intención musical en las palabras del lugarteniente de Hamlet, de tal forma que su “entrada en el reino de los cielos”, sea con los cantos de los ángeles, Según la angelología, los ángeles se agrupaban en tres “coros” u órdenes. Los únicos que parece que se dedicaban a cantar, tal cual, la palabra de Dios eran los serafines, ángeles del primer coro o jerarquía junto con los querubines y los tronos.²⁶²

Mientras se precipitan los acontecimientos suena una marcha militar lejana señalada en las acotaciones. Es la corte del príncipe noruego Fortinbrás, que había sido llamado por Hamlet para derrocar al rey Claudio. De tal forma Horacio, amigo inseparable del príncipe queda para contar toda la verdad de la historia ante el príncipe noruego y los embajadores ingleses. Mientras se ensalza la figura de Hamlet, una acotación musical cierra toda la trama: “Marcha fúnebre”.

12.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *Hamlet, príncipe de Dinamarca*

¿Hasta qué punto podemos considerar la locura una inspiración? Tras esta pregunta nos encontramos con una de las mejores y más sombrías tragedias de William Shakespeare. Ambientada en un lugar oscuro de Dinamarca, donde el sol se ve en pocas ocasiones, y el castillo de Elsinor se erige en lo alto de los riscos de un acantilado sobre el mar embravecido, aparece una luz con nombre propio que emerge en un mundo lóbrego, sembrado de engaños y tachonado de envidias. Esa luz es el príncipe Hamlet. Personaje que a simple vista podría resultarnos verdaderamente loco, se debate

²⁶¹ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.1399

²⁶²COPELAND, MARK (2004): *Ministering Spirits: Angels In The Old Testament*. Executable Outlines

entre la cordura y la enajenación que le provoca la muerte de su padre y el conocimiento de que ha sido asesinado por el rey Claudio, su tío. Acompañándose de muy pocos seguidores, Hamlet lucha en una batalla interior para desenmascarar al rey y poner de manifiesto la hipocresía de su madre y la falsedad de los acólitos a la corona.

Con la música como única medicina, Hamlet recurre a ella para guardarse de los ojos de los cortesanos que no aciertan a entender los flecos de un comportamiento irracional y una conducta disruptiva. La locura se torna en cordura y viceversa en el transcurso de la trama. En repetidas ocasiones, la música es utilizada por los protagonistas para expresar sentimientos que no atinan a dilucidar con simples palabras. Así, Ofelia, heroína de esta historia, muere entre los acordes de su laúd y ahoga sus últimas palabras en el canto *How should I your true love know*, canción popular inglesa con un marcado carácter melancólico en la que llora amargamente la muerte de su padre y la pérdida de su enamorado.

Todas las manifestaciones musicales, se van sucediendo al pie de los dos protagonistas, Hamlet y Ofelia. Ambos, mencionan instrumentos como el caramillo o el laúd los cuales tañen con maestría. El príncipe siempre se posiciona con las clases sociales más bajas, por lo que se convierte por momentos en un actor de vodevil, y por otros en un músico juglar. En estas lides es cuando mayor es su creatividad. Por esta razón, se ha comentado en el transcurso del análisis, que la inspiración musical llevada de la mano de la locura, producía interpretaciones y creaciones verdaderamente interesantes. Así podemos destacar a la teutona Hildegard von Bingen, que tras alucinaciones transitorias, era capaz de componer las partituras más hermosas; o las ensoñaciones del inglés San Dunstan, que alejaba al diablo de su mente tocando el laúd y cantando para salvaguardarse de los poderes del anticristo.

En una precipitación de las escenas casi sin freno, Hamlet se “inmola” al final de la trama y muere como él desea, demostrando su razón y haciendo ver la realidad de lo que había pasado.

Por otro lado encontramos a Ofelia. Suyos son los cantos más hermosos que aparecen en la obra. En una vesania distinta a la de

Hamlet, Ofelia va abandonando su cuerpo a medida que desgrana las notas de las canciones. Fallece ahogada en el río mientras la última melodía sale de su garganta.

Otras aportaciones musicales son los sonidos de instrumentos de viento para dar entrada a la realeza o para avisar de la cuenta atrás de la vida de los protagonistas (cañonazos y chirimías); el canto del gallo y la lechuza que separan el día de la noche, la vida de la muerte.

La grotesca escena del cementerio en el momento en el que Hamlet descubre el cortejo fúnebre de Ofelia y la crítica por parte del autor sobre la rigidez y encorsetamiento del cristianismo, al no dejar tener un ritual sagrado a la difunta que se ha suicidado por esta precisa razón, suaviza la extrema temática de locura, amor y odio que se sucede.

Obra maestra donde las haya. Genial dinámica que no deja indiferente al lector, y que sobrecoge al público con momentos musicales idóneos y perfectos.

Otelo, el moro de Venecia

13.1. Personajes

El Dux de Venecia

Branbancio: senador

Otros senadores

Graciano: Hermano de
Brabancio

Ludovico: Pariente de
Brabancio

Otelo: Noble moro al servicio
de la República de Venecia

Cassio: Teniente de Otelo

Yago: Alférez de Otelo

Rodrigo: Hidalgo veneciano

Montano: Predecesor de Otelo
en el gobierno de Chipre

Bufón: Criado de Otelo

Desdémona: Hija de Brabancio
y esposa de Otelo

Emilia: Esposa de Yago

Blanca: Querida de Cassio

Un marinero

Alguaciles, caballeros,
mensajeros, músicos, heraldos y
acompañamiento

13.2. Sinopsis

Escrita hacia 1604 y probablemente representada el mismo año, esta tragedia en cinco actos, en verso y en prosa, de William Shakespeare se publicó en cuarto en 1622, en folio en 1623 y nuevamente en cuarto en 1630 y en 1655. El texto de la primera edición en cuarto presenta notables diferencias con la de 1623, hasta el extremo de que quedó justificada la hipótesis de que los editores utilizaron manuscritos distintos; por ello el texto se establece teniendo en cuenta ambas ediciones.

La fuente de esta obra es la séptima novela de la tercera década de los *Hecatómicos* de Giovan Battista Giraldi Cintio, con la diferencia de que el capitán moro y el alférez carecen de nombre. Se ha emitido una hipótesis identificando el moro con el patricio Cristoforo Moro, que fue lugarteniente en Chipre, en 1508, y que perdió su mujer en el viaje de regreso a Venecia; otros autores creen que se trata del “capitán moro” (en realidad un italiano del sur) Francesco da Sessa, que fue condenado a galeras por los Rectores de Chipre a fines de 1544 o principios del año siguiente, en Venecia, por un delito no especificado. No se sabe con certeza si Shakespeare se valió del original italiano o bien de la traducción francesa de Gabriel Chappuys, publicada en París en 1584.

Argumento

El moro Otelo, general al servicio de Venecia, ha conquistado el amor de Desdémona, hija del senador veneciano Brabantio, relatándole sus gestas y los peligros por los que pasó; y luego se ha casado con ella. Por esto Brabantio le acusa ante el Dux de haber hechizado y raptado a su hija. Pero Otelo explica de qué manera conquistó lealmente el corazón de Desdémona, y ésta confirma su relato.

Mientras tanto llega la noticia de que es inminente un ataque de los turcos contra Chipre, y se pide la colaboración de Otelo para rechazarlos. Brabantio, de mala gana, cede su hija al moro, que inmediatamente marcha con ella a Chipre. El alférez Yago, que ha sido sustituido en el cargo de lugarteniente por Cassio, siente un

odio profundo hacia Otelo; Yago ha oído rumores de que el moro ha yacido con Emilia, su esposa y camarera de Desdémona.

En un primer momento, Yago logra desacreditar a Cassio ante Otelo, haciendo que Cassio se emborrache y turbe la paz pública. En ello le ayuda Rodrigo, que ama, sin ser correspondido, a Desdémona. Cassio, privado de su grado, es inducido por Yago para que ruegue a Desdémona que interceda en favor suyo; simultáneamente Yago hace nacer en el ánimo de Otelo la sospecha de que su esposa le engaña con el desgraciado lugarteniente.

La intercesión de Desdémona en favor de Cassio parece confirmar sus sospechas y crea en el moro unos furiosos celos. Yago se las ingenia para que un pañuelo que Otelo le había dado a Desdémona como preciosa prenda (pañuelo recogido por Emilia cuando su señora lo había perdido) sea hallado en poder de Cassio. Otelo, cegado por los celos, ahoga a Desdémona en su lecho.

Poco más tarde, Cassio, al que Rodrigo había de dar muerte por instigación de Yago, es hallado herido. Pero a Rodrigo, herido por Yago para evitar que su plan sea descubierto, le hallan unas cartas que prueban la culpabilidad de Yago y la inocencia de Cassio. Otelo, fulminado por el descubrimiento de haber dado muerte a su inocente esposa, y tras haber hallado, con motivo del derrumbamiento de su mundo, su lucidez mental, se mata estoicamente para castigarse.

Tragedia meridional por la pasión que constituye su argumento. Es la que con más frecuencia se ha representado en Italia, dando lugar a interpretaciones famosas. En cambio, a la mentalidad inglesa y puritana, el tema siempre ha parecido más bien repelente. Es una tragedia acuciante y que no da respiro; un hecho de crónica negra que Shakespeare rodea con toda la riqueza verbal y la sutilidad conceptual de un gran renacentista y un incipiente barroco.²⁶³

²⁶³ Página web:

<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/shakespeare/otelo.htm>.

Consultada el 20-8-2015 a las 11.49

13.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra

Las escenas se desarrollan: todo el primer acto en Venecia, el resto de la obra en un puerto de mar de la isla de Chipre

ACTO PRIMERO

ESCENA III (Venecia. Cámara del Consejo)

La escena se desarrolla en Venecia, en la sala de consejos del palacio del Dux. Este ha hecho llamar a Otelo, un aguerrido guerrero moro, para que viaje a Chipre a defender la plaza contra los turcos. Otelo, se acaba de casar con Desdémona, hija de un noble senador veneciano llamado Brabancio, que ignoraba tal compromiso hasta que Yago, alférez del moro, y Rodrigo, hidalgo que rondaba a Desdémona, le dicen que su hija ha sido poco menos que “embruja-da” por los encantos de Otelo. Brabancio se resiste a creer que una joven como su hija haya sucumbido a la palabrería del militar, y va ante el Dux para denunciar la desaparición de la muchacha culpando a su “yerno”. Se encuentran en la sala de consejos entonces, Otelo, Yago, Rodrigo, Brabancio el Dux y algunos senadores. La reunión no es otra que tratar asuntos de Estado (guerra contra los turcos en Chipre), pero antes deben solucionar y atajar al nervioso Brabancio, ultrajado por Otelo. Una vez escuchadas las partes, el Dux llama a Desdémona que asegura que ama a Otelo y que tal amor es producto de su voluntad. Brabancio calla, y ella expone sus deseos al Dux, que no son otros que ir allí donde vaya su marido:

“Dux.- ¿Qué deseáis, Desdémona?”

Desdémona.- Que he amado al moro lo suficiente para pasar con el mi vida: el estrépito franco de mi conducta y la tempestad de afrontada de mi suerte lo proclaman al son de trompeta en el mundo”²⁶⁴

La proclama a los cuatro vientos de que Desdémona está enamorada de Otelo, y que se debe a la profesión de militar de su marido,

²⁶⁴ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.1474

viene en forma de sonido de trompeta. Es decir, dicho son es un símil de la voz de la propia joven, alto y fuerte, para que se oiga y esté en conocimiento del mundo.

ACTO SEGUNDO

ESCENA I (Puerto de mar en Chipre. Una explanada cerca del muelle)

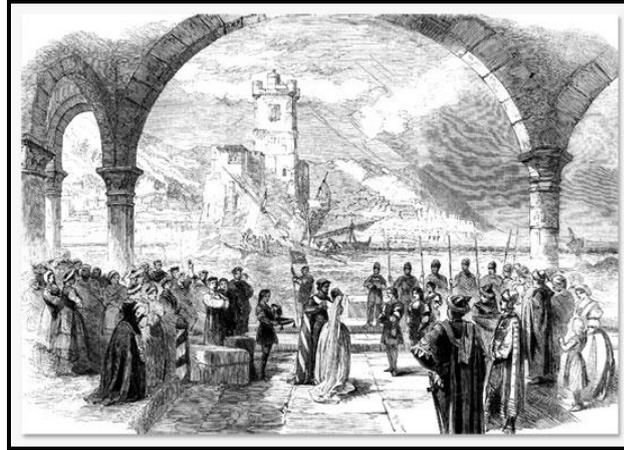
La trama se traslada al puerto de Chipre. Todos los protagonistas van llegando en barcos separados por culpa de una tempestad. El último en hacerlo es Otelo. Ante su inminente llegada, Shakespeare hace sonar en la acotación una trompeta para avisarnos de su venida. Yago dice entonces: (Suena una trompeta.) “¡El moro! ¡Conozco su trompeta!”²⁶⁵.

Por lo que parece, el toque de trompeta para avisar de la llegada de algún noble era característico de cada uno de ellos. En particular, es probable que Otelo llevara a músicos entre su séquito que le anunciaban al llegar a los sitios, por esto dice Yago: “¡Conozco su trompeta!”, puesto que ya la había oído antes en relación al moro.

Cuando Otelo entra en escena, hace arrumacos y cariños a su esposa, Yago, el pérfido alférez que trama traición, dice aparte de los oídos del resto: “¡Oh, ahora estáis bien templados! ¡Pero a fe de hombre honrado, yo aflojaré las clavijas que producen esta música!”²⁶⁶. Metáfora con términos musicales muy propia del dramaturgo inglés. Yago odia a Otelo por haber sido relegado a alférez en favor de Cassio. Quiere crear discordia entre los enamorados y por esta razón utiliza los instrumentos que se afinan con clavijero, instrumentos de cuerda, véase laúd, tiorba, vihuela etc., para aflojar de esta manera la tensión de las cuerdas (el amor vivo entre Otelo y Desdémona), y corromper el idilio.

²⁶⁵ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*...p.1481

²⁶⁶ Ibid.



Momento en el que entra Otelo en el puerto y se encuentra con Desdémona.
Dibujo siglo XIX The Illustrated London News Picture Library

ESCENA II (Chipre. Una calle)

En esta corta escena, solo habla el heraldo con un bando emitido por el propio Otelo. En él, se hace saber que tras haber ganado la batalla a los turcos, se da permiso para celebrar una fiesta desde el atardecer hasta las once de la noche. Cada cual puede celebrar el triunfo por medio de bailes, o por medio de hogueras en honor a los combatientes.

Hay que destacar, que Shakespeare, con sutil inteligencia, siempre sitúa temporalmente sus obras de forma que deja pistas suficientes para saber en qué momento se está desarrollando la trama. Es evidente, que esta se produce durante la dominación veneciana de la isla chipriota hacia 1489. En esta época, los otomanos atacaron la península de Karpas, saqueándola y tomando rehenes para su venta como esclavos, práctica común en todo el Mediterráneo en ese periodo. En 1539, la flota turca atacó y destruyó Limassol. Ante tal situación, los venecianos fortificaron Famagusta, Nicosia y Kyrenia. El porqué de esta ubicación temporal y ocupación veneciana, tiene fácil explicación. Ya que se mencionan los bailes como celebración, cabe destacar, que muy probablemente se tratara de bailes de máscaras, de tradición veneciana, pues según el calendario festivo de Chipre actual, en las dos semanas que preceden al primer lunes de Cuaresma hay carnavales en Limassol, Larnaca y Paphos y bailes de máscaras todos los días.

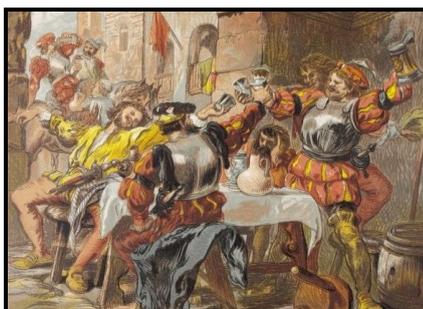
ESCENA III (Chipre. Sala en el castillo)

En la noche en la que se permite la fiesta (ver escena anterior), el teniente Cassio está de guardia. El perverso Yago quiere distraerle y embriagarlo con vino para hacerle cometer, bajo los efectos del alcohol, alguna anomalía en su intachable comportamiento para desacreditarlo ante Otelo. Así, el alférez canturrea dos canciones que a modo de chanza, invitan a Cassio a beber:

“Y dejadme sonar, sonar el potín. Y dejadme sonar el potín; el soldado es un hombre, la vida es sólo un instante; beba pues, el soldado hasta el fin”

“El rey Esteban fue un digno par, sus calzas le costaban solo una corona; hallábales muy caras a seis peniques, y así, llamaba granuja al sastre. Era un galán de alto renombre, y tú sólo eres de baja condición. El orgullo es el que pierde a la nación. Echa, por tanto, tu capa vieja sobre ti”²⁶⁷

En la primera letra, se menciona “sonar el potín”. Se trata de una canción llamada *Let me the cankin clink*, cuya lírica fue compuesta por Shakespeare. La música era rápida y jocosa, y ha habido varias interpretaciones posibles de la misma, pero era una canción de taberna alegre. La tonada en sí, era una “canción de borrachera”, en la que la palabra “potín” era el diminutivo de pote, que es un vaso de barro alto. En este caso, debía tratarse de un vaso de menor dimensión que el pote. Antiguamente, para pedir la bebida al posadero o dueño de la taberna, se golpeaba sobre la mesa en señal de demanda y haciendo sonar el vaso para manifestar que estaba vacío y que necesitaba ser llenado.



Let me the cankin clink John Gilbert. London 1890. The illustrated library Shakespeare

²⁶⁷ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.1485

Por lo que se refiere a la segunda canción, es un fragmento de una antigua balada escocesa que incluyó el doctor Percy en sus *Reliquias de la antigua poesía inglesa*²⁶⁸. Su temática habla del rey Esteban, probablemente Esteban de Blois, monarca de Inglaterra desde 1135 hasta 1154. Durante los casi veinte años que reinó, su trono estuvo marcado siempre por las discordias y las guerras fratricidas entre él y su prima Matilde. Al final de su reinado Enrique Plantagenet, hijo de Matilde, invadió Inglaterra y obligó a Esteban a reconocerle como sucesor acabando así con la dinastía Blois, y otorgando el poder inglés a la Casa Plantagenet, sucedida en 1399 por los ya controvertidos y significativos Tudor²⁶⁹, monarquía reinante durante la época de Shakespeare.

La siempre adecuada aparición de las canciones, según sus letras, y el momento de ser cantadas, jugaban un papel esencial en el conocimiento de la personalidad del personaje que las interpretaba. En este caso, son canciones de burla, socarronas, con doble intención, muy típico de una personalidad enrevesada y cizañera.

Una vez definida la intencionalidad de las canciones, continuamos en la misma escena. Yago consigue su propósito, embriaga a Cassio, que es provocado por Rodrigo, secuaz del alférez. De tal forma se arma una refriega entre Cassio y Rodrigo. Montano intenta refrenar al ebrio teniente. Yago da la alarma a propósito con el sonar de una campana para dejar en evidencia el comportamiento de Cassio. Dicho sonido alerta a Otelo que aparece en la escena con escolta armada. La campana cesa de sonar cuando el moro restablece el orden. El sonido de la campana aviva la escena y apremia a la gente del público reclamando atención. Es la centinela, un recurso muy ingenioso. Sin embargo, su sonido repetitivo llega a ser muy molesto para el propio Otelo y muy probablemente

²⁶⁸ BISHOP Percy's folio manuscript (1867): *Ballads and romances* ed. John W. Hales, Frederick J. Furnivall. Londres: Trübner, p.321

²⁶⁹ DAVIS, R. H. C. (1990. Revisado 2010). *King Stephen 1135-1154* (3.^a edición). Londres: Longman. p.5-13

para la platea: “¡Que calle esa terrible campana, que llena de espanto hasta poner fuera de sí a los habitantes de la isla!...”²⁷⁰

ACTO TERCERO

ESCENA I (Chipre. Delante del castillo)

Entra Cassio con algunos músicos y un bufón. Conversación entre ellos:

“Cassio. - Tocad aquí, maestros... Yo recompensaré vuestras molestias... Algo que sea breve, y expresad el “¡Buenos días, general!” (Música.)

(Entra Bufón)

Bufón.- ¡Pardiez!, maestros, ¿han estado vuestros instrumentos en Nápoles que hablan tan de nariz?

Músico 1.- ¿Cómo, señor, cómo?

Bufón.- Por favor, ¿son de aire esos instrumentos?

Músico 1.- Si, ¡pardiez!, lo son, señor.

Bufón.- ¡Oh! Entonces, ¿van a traer cola?

Músico 1.- ¿Dónde va a estar la cola, Señor?

Bufón.- A fe señor, en muchos instrumentos que conozco. Pero, maestros, aquí tenéis dinero. Al general le agrada tanto vuestra música, que os suplica, por amor de Dios, que no hagáis más ruido con ella.

Músico 1.- Bien, señor; no lo haremos.

Bufón.- Si tenéis una música que no sea audible, tocadla; pero en cuanto a la música que se oye, como quien dice, al general le importa poco.

²⁷⁰ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.1487

Músico 1.- No tenemos música de esa clase, señor.

Bufón.- Entonces meted las flautas en vuestros sacos, porque me voy. Idos, desvaneced en el aire; partid. (Salen los Músicos.)”

Extraña conversación en la que Cassio entra con los músicos pero inmediatamente se aparta de ellos dejando todo el protagonismo a Bufón, criado de Otelo, que por lo que parece, intercede por su amo para mandarles callar. Luis Astrana (1951), en la traducción de la obra, encuentra en las intervenciones de Bufón juegos de palabras, retruécanos y algaradas que hasta para los propios anglosajones son muy complicados. Por esto, si leemos detenidamente el diálogo, pocas conclusiones podemos extraer coherentes, pero intentaremos, como hasta ahora, dar un sentido musical o metafórico-musical a las palabras del dramaturgo.

Comenzando con la expresión “¿Han estado vuestros instrumentos en Nápoles, que hablan tan de nariz?”, se establece una relación directa con varias alusiones anteriores en las obras estudiadas. En primer lugar, si hacemos caso a la aparición de las chirimías, oboes, o las bombardas, en Nápoles, se tocaba la ciaramella²⁷¹, que era una mezcla entre la “zurna” árabe y la gaita europea. Tenía un sonido nasal, como el oboe o la chirimía, de ahí el comentario de “tan de nariz”. Se usó en las bandas musicales y en los conjuntos que se exhibían en las fiestas de la corte, cacería, música pastoral, danzas y fiestas pueblerinas y populares. Hoy sobrevive en algunas comunidades pero ha sido sustituida por el oboe.



Ciaramella Zurna

²⁷¹Levy, *Italian Music in the Garland Encyclopedia of World Music*, pp 860–864

Podemos pensar entonces que los instrumentistas a los que increpa Bufón tocan este tipo de instrumentos, no concretamente la ciaramella o la zurna, pero sí de la misma familia.

A la pregunta del criado “¿Son de aire estos instrumentos?” y la respuesta de los músicos “Si, pardiez, lo son, señor”, el sirviente está buscando una excusa que posteriormente a estas palabras se materializa, como es instarles a dejar de tocar. De sobra sabe que son instrumentos de viento; de hecho, en la respuesta del músico se intuye desdén y paciencia conociendo tal vez la palabrería deslenguada de Bufón. La pregunta está fuera de lugar, pero como decimos, Shakespeare la aprovecha para terminar con la presencia de los músicos allí. La otra interrogación, “¿van a traer cola?”, podemos conjeturar que se refiere a si van a molestar o se va a hablar de ellos en algún momento, por lo que “si tenéis una música que no sea audible, tocadla; pero en cuanto a la música que se oye, como quien dice, al general le importa poco”, como la respuesta a esta sentencia es negativa, puesto que no hay música inaudible, los músicos recogen y se van.

En cierta manera es un duro golpe a los intérpretes musicales que Shakespeare asesta sibilinamente. Hasta el momento, como juglares, la figura del músico en las obras del dramaturgo inglés había sido siempre respetada, y casi siempre bienvenida, pero tal vez la gravedad de la conversación que sobreviene, y las estratagemas celosas de Yago, no interesaba en demasía para la trama. Además son despedidos por un criado de Otelo, pero criado al fin y al cabo.

ESCENA III (Chipre. Jardín del castillo)

Cassio ha estado hablando con Desdémona para pedirle que interceda por él ante Otelo, y que le restablezca en su puesto de teniente, que tras las últimas desavenencias, le había sido retirado. Esta le promete que así se hará. Cassio abandona la escena en el preciso momento en el que ven llegar a Otelo y a Yago, que al verlo se paran a una distancia prudencial para comentar su aparición en los aposentos de Desdémona. Yago, de una forma muy inteligente, empieza a sembrar los celos en Otelo, teniendo a

Cassio como su rival. Sin embargo, el general moro se resiste a creer en la infidelidad de su esposa y de su amigo:

“No me convertiré en celoso porque se me diga que mi mujer es bella, que come con gracia, gusta de la compañía, es desenvuelta de frase, canta, toca y baila con primor. Donde hay virtud, estas cualidades son más virtuosas. Ni la insignificancia de mis propios méritos me hará concebir el menor temor o duda sobre su infidelidad, pues ella tenía ojos y me eligió. No, Yago: será menester que vea, antes de dudar.”²⁷²

Queda demostrado en este párrafo que la mujer, a lo largo de la historia, ha sido educada según su condición social. Como podemos suponer, Desdémona era noble, y había recibido desde muy joven una esmerada educación, en la que la música ocupaba un lugar importantísimo. En muchas ocasiones, como hemos visto en el Acto IV escena V de *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, la enseñanza musical de las mujeres llegaba a un punto tan elevado, que se convertían en verdaderas virtuosas de instrumento, del canto o del baile. En la época romana, estas virtudes eran un atributo muy a tener en cuenta para aquellas jóvenes nobles que las poseían, pues era un incentivo sin igual para los nobles romanos que buscaban esposa entre las clases sociales altas. Tener destrezas musicales era casi más importante que saber leer o escribir.²⁷³ Este hecho podía despertar celos en los esposos de estas jóvenes, léase la frase de Otelo: “No me convertiré en celoso porque...”; dando por hecho que en otros momentos, estos saberes femeninos, podían despertar en los esposos celotipias por tener como conyugue a mujeres tan diestras.

Un poco más adelante, en la misma escena, se vuelven a encontrar Yago y Otelo. Este último le acusa de saber cosas que la noche anterior ni siquiera le preocupaban. Es decir, Yago, con su “lengua venenosa”, pone en jaque el amor de Otelo por su mujer contán-

²⁷² SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.1495

²⁷³ CALLE ALBERT, IGNACIO (2014): *La figura de la mujer en la historia de la musicoterapia. Desde la Antigüedad hasta el Barroco*. Cuadernos de Bellas Artes 38. La Laguna (Tenerife): Latina. p.74

dole mentiras acerca de un posible romance de ella con Cassio. Así Otelio, perturbado con esa posibilidad dice: “¡Adiós al relinchante corcel y a la aguda trompeta, al tambor que despierta el ardor del alma, al penetrante pífano!”

Hasta este momento, ya nos habíamos encontrado con estos dos instrumentos con anterioridad, concretamente en el Acto II, escena V, del *mercader de Venecia* y en el Acto II escena II, de *Mucho ruido y pocas nueces*. Analizado el instrumento en si, aportamos ahora información acerca de la aparición del pífano y el tambor en la literatura de la época, cosa muy interesante que nos lleva a aseverar la importancia de estos instrumentos para según que menesteres.

Literalmente, en la traducción inglesa, la frase “penetrante pífano” se podría interpretar como “el pífano que penetra el oído”. Cervantes habla del “son tristísimo de un pífano”. La asociación del pífano y del tambor data de muy antiguo en los ejércitos español e inglés, En el Asmolean-Museum de Oxford, se encuentran varias tablas representando el asedio de Pavía, donde figuran pifanos y tambores.



Asmolean-Museum. Oxford. Siglo XVI

En un tratado de William Garrad, anterior a 1587 publicado en 1591 se indican evoluciones militares a los sonos de tambores y pifanos. Un volumen intitulado *Rymer's Foedera* contiene un diario del asedio de Bolonia (1544), haciendo mención de pifanos y tambores que marchan a la cabeza de las tropas. “El pífano o pífano - escribe en su última edición crítica del *Quijote* el señor Rodríguez Marín -siempre estaba acompañado del tambor”. Y cita el libro *Arte militar*, de Juan de Funes (Pamplona 1582), en el que se lee:

“Que si fuese (la compañía) de arcabuceros y cossoletes, eran los cossoletes (compañía de piquetes) a la vanguardia con un tambor a tres o a cinco hileras, y tras los cossoletes irán bandera y pífano y tambor y luego los arcabuceros...)

Añadamos que se eran empleados también en las fiestas, como aquellos tambores cubiertos de negro y aquel “pífaros negro y piz-mienta como los demás”, que se leen en el Quijote (parte II, cap. XXXVI).

En el argot militar, Otelo, encontraba en estos sonidos un paralelismo con el amor más puro despertado por Desdémona en su persona. Al dudar de su fidelidad dice “¡Adiós a...!” con temor de no sentir lo mismo que sentía al escuchar el pífano y el tambor en la batalla, “ardor” bélico transformado en tierno cariño por su amada.

ACTO CUARTO

ESCENA I (Chipre. Delante del castillo)

Como en la escena III del acto anterior, y ahora si se confirma, que Desdémona es descrita por Shakespeare como una mujer casi perfecta. Nuevamente las destrezas musicales saltan a la palestra para corroborar lo que antes era un comentario. Sin embargo, Otelo, absolutamente obnubilado por las maldades de Yago, cree todo lo que este calumnia, y pone, ya con rotundidad, a su esposa como infiel sin discusión. De ella comenta: “¡Que la ahorquen!... Sólo digo lo que es... ¡Tan delicada con la aguja!... ¡Tan admirable en la música! ¡Oh! ¡Cuando canta, haría desaparecer la ferocidad de un oso!... ¡De un ingenio tan agudo y fértil! ¡Y tan ocurrente!”²⁷⁴

La habilidad en la música de Desdémona, pone de manifiesto el temor de su esposo a esta capacidad; sin duda, como pensaban griegos y romanos²⁷⁵, el poder que una mujer podía tener con el

²⁷⁴ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p.1509

²⁷⁵ CALLE ALBERT, IGNACIO (2014): *La figura de la mujer en la historia de la musicoterapia. Desde la Antigüedad hasta el Barroco*. Cuadernos de Bellas Artes 38. La Laguna (Tenerife): Latina. p.66

dominio del canto y la música en general para manejar a los hombres a su antojo, podía incluso hacerlos claudicar de sus verdaderas convicciones. No podemos por menos que reconocer el guiño homérico en “¡cuando canta, haría desaparecer la ferocidad de un oso!”, tal como hizo Orfeo con su lira, su canto y las bestias del averno²⁷⁶. La música se convierte aquí en efectista, y el propio Shakespeare es el que acuña esta célebre máxima: “Quien no se conmueva con la dulce armonía de unos sonos, listo está para la traición y el mal”, muy propia para esta trama.

Durante todo el acto se producen varios toques de trompeta en las acotaciones que anuncian la llegada de un embajador de Venecia llamado Ludovico, o la convocatoria para la cena.

ESCENA III (Chipre. Aposento en el castillo)

Tras las malas artes de Yago, habiendo enemistado a todos los que estaban a su alcance, Otelo, insta a Desdémona que lo espere en su habitación. Esta se prepara para la noche y habla con Emilia, su criada y mujer de Yago. Mientras se viste para dormir cuenta una historia:

“Mi madre tenía una doncella de nombre Bárbara. Se había enamorado, y encontrase con que el galán a quien amaba se volvió loco y la abandonó. Sabía cierta canción del “Sauce”; era una antigua canción; pero expresaba bien su destino y murió cantándola. ¡Esta noche no quiere írseme del alma esta canción! Me da mucha pena no poder inclinar mi cabeza a un lado y cantarla como la pobre Bárbara”²⁷⁷

²⁷⁶ ANDRÉS, RAMÓN (2012) *Diccionario de música, mitología y religión*. Barcelona. Ed. Acantilado. pp.1107-1128.

²⁷⁷ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*...p.1516



Desdémona y Emilia. The Boydell Shakespeare Gallery

Esta vez la canción a la que recurre Shakespeare era conocida, tanto la letra como la música, como una balada inglesa en la que el sauce (willow en inglés), árbol o rama, pasaba por emblema de los amantes abandonados. Su aspecto, con ramas y hojas colgando hacia el suelo, evocaban tristeza y melancolía. Con esta representación simbólica lo emplea frecuentemente nuestro dramaturgo. A continuación reproducimos en facsímil su contenido:

*Willow, willow*²⁷⁸



La letra, también nos la facilita el autor, por lo que nos podemos hacer una ligera idea de cómo podía ser la intencionalidad del mensaje:

“La pobre alma sentose susurrando al pie de un sicómoro,
cantad todos al sauce verde; la mano sobre su seno, la cabeza

²⁷⁸ SIMPSON, CLAUDE M (1966): *The British Broadside Ballad and its Music*. Londres. Ed. Rutgers University Press, B524.

sobre su rodilla cantad: sauce, sauce, sauce; las frescas ondas corrían tras ella y murmuraban sus suspiros; Cantad todos que un sauce verde debe ser mi guirnalda. Que nadie lo censure; yo apruebo su desdén. He llamado a mi amor amor perjuero; pero ¿qué dijo entonces? cantad: sauce, sauce, sauce; si cortejo a otras mujeres, dormiréis con otros hombres”²⁷⁹

La melancolía, si se acompañaba con música llegaba a ser un excelente elemento terapéutico. En el Acto II, escena I, de *Los dos hidalgos de Verona*, se da cumplida explicación de este hecho. En este caso, Desdémona preconiza con la lírica de *Willow, willow*, el oscuro futuro que le espera. En cierto modo se prepara al espectador para el desenlace final y se dispone el clímax del drama por medio del canto previo de esta canción.

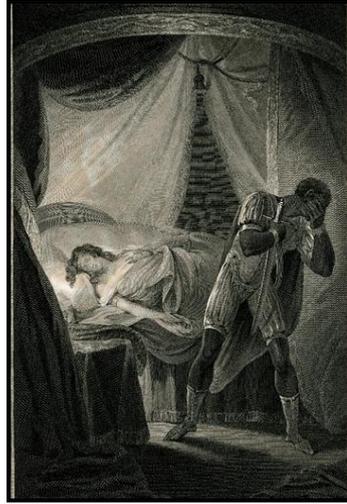
ACTO QUINTO

ESCENA II (Chipre. Dormitorio en el castillo)

Desdémona con la canción, presagiaba su funesto final. Otelo, cegado por las mentiras de Yago, ahoga a su mujer en el lecho, convencido de que le era infiel. Entra entonces despavorida la criada Emilia, que tras enterarse que su marido Yago anda detrás de toda la trama, ata cabos, y revela ante el moro, Montano y Graciano, tío de Desdémona, como el alférez ha ido sembrando la cizaña por los celos que le confería Otelo. Ante los presentes, Yago, escapa hiriendo de muerte a Emilia, que moribunda dice: “¿Qué presagiaba tu canción, señora? ¡Óyeme! ¿Puedes escucharme? ¡Quiero imitar al cisne y morir en la música! (Cantando), *sauce, sauce, sauce...*”²⁸⁰

²⁷⁹ Ibid. SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*

²⁸⁰ Ibid. p.1526



Otelo da muerte a Desdémona. John Boydell. 1803. British Museum

Emilia alude nuevamente a la canción comentada en el Acto IV, escena III, *Willow, Willow*, y en su agonía, la entona mientras poco a poco va falleciendo. La tragedia de morir cantando intensificaba el drama y la desdicha de las dos protagonistas femeninas. Shakespeare ya repitió la fórmula en el Acto IV, escena VII de *Hamlet, rey de Dinamarca*. Ahí la enajenada Ofelia muere entonando canciones sobre los acontecimientos que precipitaban su cordura hacia la ve-sania. Tal vez podamos interpretar esta forma de morir como heroica, entre cantos, dando un mensaje final antes de exhalar el último aliento.

13.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *Otelo, el moro de Venecia*

Cuando terminamos de leer *Otelo*, nos damos cuenta de aquello que se dice al afirmar “que mala es la envidia”. En una historia repleta de engaños, Yago, promotor de todos ellos, se erige en la figura de la justicia, su justicia realmente, y alecciona a cuantos tiene alrededor para hacer zozobrar los profundos sentimientos de los protagonistas. Otelo el moro, está profundamente enamorado de Desdémona, con la cual se casa. Parece un amor indestructible, pero se ve alterado por las mentiras del alférez Yago, que consigue el desenlace más funesto para los que le rodean, y que según él, ha sido el causante de un hecho tan insignificante como la degradación militar. El momento más esperado de la trama, y el más

trágico por así decirlo, es una secuencia musical. Cuando Desdémona, vilipendiada por su marido, canta la canción *Willow, willow*, antes de fallecer.

Todas las apariciones musicales de esta obra son casi casuales. No siendo evidentemente la intención de Shakespeare de dar importancia a la música en el argumento, se centra mucho más en las controversias ocasionadas por Yago que en cargar de contenido armónico y melódico la trama.

Como es habitual en el dramaturgo inglés, siempre que hay manifestaciones militares de por medio, aparece el pífano y el tambor. Aquí no podía ser menos. Envueltos en la guerra contra los turcos, es la música de fondo más utilizada para el belicismo.

Toda la ternura y destreza musical, como ya vimos con Ofelia, recae en Desdémona. En varias ocasiones se menciona que es una hábil intérprete de laúd y una cantante consumada, y así lo demuestra en su agonía final. Aquí se pone de manifiesto la importancia que se le otorgaba al aprendizaje de la música en las clases altas de la sociedad, y como la mujer tenía especial destreza para demostrar y mimar este arte. La melancolía nuevamente es arropada por la música, tal y como aseveraron en la Edad Media los médicos Arnaldo de Vilanova y Bernardo de Gordon, y tal y como compuso el gran Dowland para los ingleses en los años en los que vivió Shakespeare.

Otras canciones costumbristas aparecen en esta obra, como la melodía de taberna *Let me the cankin clink* que curiosamente es la que desencadena todo el dominó de infortunios, pues a partir de aquí es cuando Cassio, lugarteniente de Otelo se emborracha y es engañado por Yago para cometer altercados públicos que le llevan a ser víctima de la desconfianza de su capitán.

Podría considerarse una obra bien ambientada, es decir, consecuente con la nacionalidad de sus personajes. Puesto que se sucede entre Venecia y Chipre, aparte de las canciones que evidentemente son del cancionero anglosajón, los instrumentos que se mencionan son de claro origen italiano. Aunque sin aparecer directamente en el texto, la ciaramella, es uno de los instrumentos de viento a los

que se refiere Shakespeare. Parece ser, como ya hemos comentado en el contexto, que el dramaturgo recibió de un filólogo italiano de la época gran cantidad de datos del país transalpino, de ahí que varias de sus obras se ambienten en él. Una vez más comentar el uso de las trompetas para avisar la llegada de los nobles y su irrupción en la escena.

La tragedia de Macbeth

14.1. Personajes

Duncan: Rey de Escocia		El joven Siward
Malcom	} Hijos del rey de Escocia	Un niño, hijo de Macduff
Donalbain		Un médico inglés
Macbeth	} Generales del ejército escocés	Un médico escocés
Banquo		Un sargento
Macduff	} Nobles de Escocia	Un portero
Lennox		Un anciano
Ross		Lady Macbeth
Menteith		Lady Macduff
Angus		Dama al servicio de lady Macbeth
Caithness		Macbeth

Fleance: Hijo de Banquo	Hécate y tres brujas
Siward: Conde de Northumberland. General de las tropas inglesas.	Nobles, Señores, Oficiales, Soldados, Asesinos, Criados y Mensajeros
Seyton: Oficial al servicio de Macbeth	El espectro de Banquo y otras apariciones

14.2. Sinopsis

Esta tragedia en cinco actos, en verso y prosa, de William Shakespeare fue escrita probablemente entre 1605 y 1606, estrenada en 1606 e impresa en la edición infolio de 1623. El texto es poco satisfactorio por los indicios de retoques que parece presentar; probablemente hay cortes e interpolaciones. La fuente de la obra es la *Crónica de Holinshed*, que para los sucesos de Escocia se basa en la versión inglesa que hizo John Bellenden de las *Scotorum Historiae* (1527) de Héctor Bocce.

Argumento

Macbeth y Banquo son generales de Duncan, rey de Escocia. Volviendo de una victoriosa campaña contra los rebeldes, encuentran en una llanura a tres brujas que profetizan que Macbeth será “thane” (título nobiliario escocés semejante a “barón”, con que se indica a los compañeros del rey) de Cawdor y luego rey, y que Banco engendrará reyes, aunque él no esté destinado a serlo. Inmediatamente después llega la noticia de que Macbeth ha sido nombrado barón de Cawdor.

Tentado por el cumplimiento parcial de la profecía y por lady Macbeth, que excita en él la ambición, secando “la leche de la humana benevolencia”, Macbeth asesina a Duncan, hospedado en su castillo, mientras duerme, pero en seguida es presa del remordimiento. Los hijos de Duncan, Malcolm y Donalbain, huyen, y Macbeth se apodera de la corona. Pero todavía queda un obstáculo en el camino de Macbeth: las brujas habían profetizado que el reino iría a parar a la dinastía de Banquo, por lo cual Macbeth decide hacer desaparecer a éste y a su hijo Fleance, pero éste logra huir.

Perseguido por el espectro de Banquo, que se le aparece durante un banquete, Macbeth consulta a las brujas, que le dicen que se guarde de Macduff, barón de Fife; que nadie nacido de mujer podrá hacer daño a Macbeth; y que sólo será vencido cuando el bosque de Birnam vaya hasta Dunsinane.

Sabiendo que Macduff se ha unido a Malcolm, quien está reclutando un ejército en Inglaterra, Macbeth hace asesinar a lady Macduff y a sus hijos. Lady Macbeth, a quien le había caído de la mano el puñal al intentar, antes que su marido, asesinar a Duncan, y ver en él por un momento a su propio padre, pierde la razón e intenta en vano hacer desaparecer de sus manos la visión de la sangre; finalmente muere.

El ejército de Macduff y de Malcolm ataca el castillo de Macbeth: pasando por el bosque de Birnam cada soldado corta una rama y detrás de esta cortina de follaje avanzan contra Dunsinane. Macduff, sacado del vientre materno antes de tiempo, da muerte a Macbeth. La profecía se ha cumplido y Malcolm sube al trono.

El drama es en parte un acto de homenaje a Jacobo I (enumeración de los futuros reyes escoceses en el acto IV, escena I, y otros detalles). De las tragedias de Shakespeare, Macbeth es, sin duda, la más vigorosa. Como dijo muy bien A. W. Schlegel, después de la *Orestíada* de Esquilo, “la poesía trágica no había producido nada más grandioso ni más terrible”.

Una atmósfera iracunda gobierna el drama desde los primeros versos hasta el cumplimiento de la profecía: el sortilegio infernal que revela al guerrero victorioso y ambicioso a través de la profecía de las brujas, y sus no confesadas aspiraciones, cierran sobre él una red inevitable. El guerrero sucumbe a la tentación, pero aun así se debate y conserva las huellas de su primitiva nobleza en medio de todos los excesos a que se ve arrastrado.

Pesa sobre los personajes de este drama el mismo clima de fatalidad que pesaba sobre la casa de los Atridas; la acción se desenvuelve quizás en varios años, pero toda consideración de tiempo desaparece ante el espectáculo, cuyo ritmo está medido sobre el horror y la congoja. Un sentido de misterio e incluso de irracional-

lidad emana de este drama; domina en él la noche, con las frecuentes invocaciones a las tinieblas, y la evocación de las torpes criaturas furtivas y rapaces de la oscuridad; atmósfera sofocante de pavor y de duda; por esto la palabra “pavor” (“fear”) aparece a menudo al lado de imágenes de violencia y sangre.²⁸¹

14.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra

Todas las escenas se desarrollan entre Escocia e Inglaterra

ACTO PRIMERO

ESCENA III (Un páramo)

Tres brujas realizan sus conjuros en un oscuro páramo en lo alto de una montaña. Hay truenos alrededor. Las tres están cogidas de las manos profetizando, cuando oyen tambores. Con su don de adivinación, averiguan que el que se acerca es Macbeth, “¡Un tambor, un tambor, Macbeth viene!”²⁸², que como general del ejército escocés, se hace acompañar por el famoso pífano y tambor. En este caso Shakespeare solo habla de tambores. Como el sonido se produce fuera de la escena, avisa al espectador de la llegada de un personaje de alcurnia, como ya hemos visto en tantas otras ocasiones. El sonido de la percusión previene su entrada y alerta a la platea.

Una vez entran Macbeth y Banquo, las hechiceras le dicen al general que va a ser rey y barón de Cawdor, y que ningún hijo nacido de vientre materno le arrebatará el trono (en teoría, nadie que no fuera humano); mientras, al lugarteniente Banquo, le auguran que sus hijos serán reyes. Ambas predicciones alertan la codicia en Macbeth, que empieza a verse de rey. La trama comienza.

²⁸¹ Página web:

<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/shakespeare/macbeth.htm>.
Consultada el 24-8-2015 a las 10.41

²⁸²SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*1585

ESCENA IV (Forres, Dunsinane²⁸³. Un salón de palacio)



Castillo de Dunsinane. Golfo de Moray. Los shakesperianos han ambientado las escenas del Palacio de Macbeth cuando es coronado rey en este castillo

En la acotación a la entrada de los personajes en esta escena, el dramaturgo escribe, como vimos en *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, trompetería. Reclamo nobiliario que anuncia la entrada en el salón del rey. En la misma escena, y después de la conversación que se sucede entre Duncan y Macbeth en la que el rey escocés le otorga el condado de Cawdor por su valentía en el campo de batalla, tal y como predijo una de las brujas. El monarca sale acompañado de *Clarines y trompetas*, otra vez señalados en la acotación. Sin embargo, en la traducción al inglés, aparece la palabra *flourish*, en el original, agrupación de instrumentos de metal, especie de fanfarria francesa, con que Shakespeare anuncia la entrada y salida de los reyes en muchas de sus piezas dramáticas. Para las grandes solemnidades emplea la voz *senet*, que puede traducirse por charanga o música militar. Estas acotaciones equivalen a las de ministriles²⁸⁴.

La fanfarria es una pieza musical, de origen medieval, corta de gran fuerza y brillantez, interpretada por varias trompetas y otros instrumentos de viento metal, frecuentemente acompañados por instrumentos de percusión. Normalmente se utiliza con fines

²⁸³Forres es una villa antiquísima, en cuya extremidad occidental se alza un alto peñón que domina toda la llanura hasta el golfo de Moray. Se encuentra aquí un vetusto castillo con murallas, de estilo anglosajón, construido sobre el emplazamiento de un fuerte que parece haber sido la residencia de Duncan y de Macbeth. La imaginación de los lectores de Shakespeare ha localizado en este punto la presente escena.

²⁸⁴ Acto V, escena I de *Mucho ruido y pocas nueces*

ceremoniales hacia la realeza para expresar majestuosidad o para personas de importancia social.²⁸⁵ En Inglaterra son muy típicas en la actualidad en las coronaciones, por lo que a finales del siglo XVI, debieron ser muy utilizadas como reclamo publicitario nobiliario.

ESCENA V (Inverness. Salón del castillo de Macbeth)

La localización vuelve a ser real. Existe en los Highland escoceses, un castillo en el condado de Inverness que nos sitúa la hipotética morada de lady Macbeth y su esposo. Un mensajero entra en la escena para advertir a lady Macbeth de la llegada del rey Duncan y Macbeth. Este, en una carta previa, avisa a su esposa del acontecimiento y vaticinio de las brujas, y le insta a ser ambiciosa y tener “maldad” para acometer lo que les espera. Se adelanta a la llegada del rey y se reúne con su mujer. De este modo, el carácter y la codicia planean sobre lady Macbeth, que ante la llegada del rey Duncan dice: “¡Hasta el cuervo enronquece anunciando con sus graznidos la entrada fatal de Duncan bajo mis almenas!”.

El simbolismo del cuervo y su graznido tienen aquí un mínimo aporte sonoro. Antiguamente se creía que este animal presagiaba enfermedades y guerras, actuando además como aviso de la muerte o de la necesidad de enmendar la conducta.²⁸⁶ El relato bíblico del diluvio cuenta que Noé, para comprobar si había ya tierras que no estuviesen cubiertas por el agua, dejó en libertad a un cuervo (Génesis 8, 7), el cual no le trajo de vuelta al arca ninguna prueba de la existencia de tierras emergidas. El cuervo se limitó a revolotear sobre las aguas, yendo y viniendo, pero sin perder ya su libertad. Su graznido es seco, arrítmico y molesto. Aquí, lady Macbeth dice que hasta el propio cuervo, pájaro de mal agüero, se queda ronco anunciando la llegada del rey Duncan, queriendo significar que tras los augurios de las brujas, su destino como rey está

²⁸⁵BAINES, ANTHONY, AND JANE BELLINGHAM (2002). *Fanfare. The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford and New York: OxfordUniversity Press

²⁸⁶REBOLD, BENTON (1992): *Janetta, The medieval managerie*, New York. Abbeville Press Publishers., p, 13.

próximo a la extinción, y ella tiene un plan para acabar con su reinado. El cuervo es la simbología del funesto final que se cierne sobre el rey escocés.

ESCENA VII (Castillo de Macbeth. Salón en el castillo)

En la acotación que da entrada a la escena VII se puede leer: *Oboes y antorchas*. Ya vimos en el Acto III escena II de *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, que en las casas reales, este tipo de instrumentos de viento era muy habitual. Su dulce sonido en *sotto voce*, acompañaba la estancia palaciega con un agradable hilo musical. En los banquetes era necesaria su presencia por diversas razones. Además de por factores de placebo, la que más nos puede llamar la atención es a nivel fisiológico. La explicación empírica de la repercusión de la música en la digestión fue desarrollada por el Dr. Herbert Lilly (1878-?), al explicar en una monografía sobre la terapéutica musical, que los sonidos musicales recibidos por el nervio auditivo, producían una acción refleja sobre el sistema simpático, estimulando o deprimiendo los nervios vaso-motores, y por tanto influyendo en la nutrición del cuerpo. Mantuvo, sin temor a equivocarse, qué condiciones ambientales determinadas se veían beneficiadas por armonías musicales adecuadas. La fatiga muscular era superada por melodías estimulantes, como era notablemente ejemplificada en el efecto de inspirar aliento a las hordas de los cansados soldados en la batalla. Y es que parece ser un hecho establecido, que el complejo proceso de la digestión se viera facilitado por música alegre, del tipo denominado “música del hígado” por los franceses.²⁸⁷

²⁸⁷ CALLE ALBERT, IGNACIO (2013): *Historia de la Musicoterapia II*. Cuadernos de Bellas Artes nº20. La Laguna (Tenerife): Latina pp.609



Banquete de principio del siglo XVI. Anónimo²⁸⁸

En la misma escena, Macbeth hace un soliloquio en el que señala que es su ambición la que le lleva a tramar el asesinato del rey Duncan, un monarca que como tal no ha tenido igual en sus buenas acciones: “En fin, ese Duncan ha usado tan dulcemente de su poder, tan intachable ha sido en sus altas funciones, que sus virtudes clamarían como trompetas angélicas contra el acto condenable de su eliminación”²⁸⁹

Las “trompetas angélicas” hacen referencia a las tocadas por los ángeles en el momento del Apocalipsis, de ahí probablemente la comparación con el clamor que supondría la muerte de un rey tan correcto. En el Apocalipsis, son los sonidos de las trompetas los que marcan la pauta de los acontecimientos, así aparece escrito en la Biblia:

“Y los siete ángeles que tenían las siete trompetas se dispusieron a tocarlas. El primer ángel tocó la trompeta, y hubo granizo y fuego mezclados con sangre, que fueron lanzados sobre la tierra; y la tercera parte de los árboles se quemó, y se quemó toda la hierba verde. El segundo ángel tocó la trompeta, y como una gran montaña ardiendo en fuego fue precipitada en el mar; y la tercera parte del mar se convirtió en

²⁸⁸ Se puede observar en la pintura la música de cuerda de la derecha. En tiempos de Shakespeare, los instrumentos más habituales, como él señala son los de viento. Chirimías, bombardas y oboes sobre todo, por su sonido cálido y agradable.

²⁸⁹ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*1591

sangre. Y murió la tercera parte de los seres vivientes que estaban en el mar, y la tercera parte de las...”²⁹⁰

ACTO SEGUNDO

ESCENA I y III (Patio descubierto en el interior del castillo)

Macbeth se aposta en el patio expectante a que su esposa le de la señal que le apremie a cometer el homicidio contra el rey Duncan. De tal modo, cuando todo está dispuesto se oye una campana, la señal fatídica del final del monarca. Imaginémonos al teatro en silencio, la trama urdida, y el frío sonido de una campana que hiela la sangre en las venas. La atmósfera creada por Shakespeare con este toque anuncia el desarrollo de una temática escabrosa llevada por la codicia y el ansia de poder. Acompasadamente el asesinato se va cometiendo, y junto a la campana, se oyen el sonido del búho blanco, cuyo aullido presagia, según costumbres ancestrales, mal augurio y muerte cercana, y el posterior canto del gallo, en contraposición al ulular del búho, pues el gallo anuncia un nuevo día, una nueva era, un nuevo rey.

Jugar con los ruidos como señales, es uno de los hallazgos más significativos de las obras de Shakespeare. El clímax está suspendido en el aire con estos sonidos de aves, de instrumentos de percusión y son cruciales para crear una atmósfera propicia según la temática.

En ambas escenas aparecen los mismos indicadores. Campanas de alerta, gallo que anuncia el día y el canto del búho durante la noche. Como en el Acto II, escena III de *Mucho ruido y pocas nueces*, el ulular de la lechuza o búho trae mal presagio.

²⁹⁰ Apocalipsis 8:6-13

ACTO TERCERO

ESCENA I (Forres. Salón en el palacio)

Investido nuevo rey, como predijeron las brujas, Macbeth toma posesión de su cargo y se rodea inmediatamente de la pomposidad y boato real. Así, en la acotación de su entrada en el salón de su nuevo palacio, suena la música como recibimiento. Posiblemente, y como podemos suponer, fanfarria de bienvenida.

ESCENA V (La llanura. Truenos)

Entra en escena Hécate, diosa de las tierras salvajes y los partos. Como ente superior manda sobre las tres brujas, aunque no se define si ella es un demonio o una diosa. Hay algunas evidencias que sugieren que el personaje y las escenas o partes de las mismas en las que aparece (Acto III, Escena V, *Come away, come away* y una parte del Acto IV, Escena I, *Black spirits*) no fueron escritas por Shakespeare, sino que fueron añadidos durante una revisión de Thomas Middleton²⁹¹ quien usó material de su propia obra *The Witch* producida en 1615. Pues bien, mientras Hécate alecciona a una de sus brujas de haber obrado sin su consentimiento con Macbeth, y de haber jugado con la muerte como propósito, se oye una canción dentro de la caverna de la que están próximas. Las otras dos brujas expresan como una cacofonía armónica: “Venid acá, venid acá...”²⁹²

Este canto, resulta ser precisamente, como hemos comentado, el *Come away, come away*²⁹³, de la obra *The Witch*, de Middleton compuesto por Robert Johnson²⁹⁴. Es muy probable que de aquí tomara

²⁹¹GARY, TAYLOR; LAVAGNINO, JOHN (2007): *Thomas Middleton and early modern textual culture: a companion to the collected works*. Oxford: Clarendon Press. pp. 384–5

²⁹² SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*...1609

²⁹³ G. BLAKEMORE EVANS (1974), textual editor, *The Riverside Shakespeare*, Boston, Houghton and Mifflin pp. 1340–1

²⁹⁴ Robert Johnson (1583-1633) fue un compositor y laudista inglés de finales de la época de los Tudor y las primeras etapas jacobinas. A veces se le llama

Shakespeare la idea. El canto de Middleton debía de ser muy conocido por los actores, y sin duda, se cantaba íntegro hasta el final de la escena



Come away, come away, texto de Thomas Middleton, música atribuida a Robert Johnson. Drexel 4175²⁹⁵

ACTO CUARTO

ESCENA I (Llanura. Mismo lugar)

Aparece Macbeth en escena en busca del oráculo que le diga que va a ser de su futuro. Las tres brujas vaticinan con tres apariciones en forma de niños, que le advierten sobre Macduff, hijo del difunto Duncan, y sobre cómo debe comportarse ante los acontecimientos. En medio del augurio aparece la canción *Black Spirits*, de la misma obra *The Witch* de Middleton interpretada por las brujas. La parti-

Robert Johnson II para distinguirlo de un compositor escocés anterior. Johnson trabajó con William Shakespeare haciéndole música para algunas de sus obras posteriores como *La Tempestad*.

²⁹⁵CUTTS, JOHN P. (1956), *The Original Music to Middleton's The Witch*, *Shakespeare Quarterly* 7 (2): 203–209

tura de esta melodía no está reproducida en facsímil, sin embargo la letra alberga comentarios muy curiosos a tener en cuenta:

“Espíritus blanco y negro; Espíritus rojos y grises: se mezclan, se mezclan, se mezclan, que se mezclan. Firedrake, Puck, lo convierten en la suerte; Liard, Robin. Ronda, alrededor, alrededor, alrededor, alrededor! Todos los enfermos vienen corriendo, todo queda fuera.”

Es intrigante el texto en la traducción del inglés renacentista. La canción indica cuatro espíritus convocados, cada uno identificado por un color: esto está en consonancia con la identificación moderna de un círculo en cuartos, cada cuadrante representado por un color diferente. “Se mezclan, se mezclan, se mezclan”; invita a los espíritus a asociarse libremente ya que varios espíritus familiares son convocados para potenciar el hechizo, “Puck” y “Robin” son los espectros de la famosa figura folclórica inglesa del duende Puck (ver *Sueño de una noche de verano*). “Ronda, alrededor, alrededor, alrededor” describe al baile de las brujas alrededor de su caldero (como el círculo de las hadas), así como el estado de excitación de los espíritus y energías. Cuando se considera que las brujas concluyen la escena mediante la realización de la *Danza de las brujas* Hécate dice: “Deja que el aire golpee nuestra melodía, mientras mostramos reverencia a la luna”.

Aparecen en la escena ocho fantasmas reyes de la raza Banquo que no son otros que los ocho Estuardos que reinaron en Escocia desde 1370 a 1625. Son anteceditos nuevamente por un sonido de oboe que anuncia la presencia de la realeza, aunque fueran espectros como es el caso.

ACTO QUINTO

ESCENAS II, III y IV (Dunsinane. Campo cercano al castillo)

Malcom y Macduff han reunido un ejército para vengarse de Macbeth. Se dirigen con tambores hacia el castillo de Dunsinane, morada del codicioso monarca. Por otro lado, los nobles Angus, Menteith, Lennox y Caithness avanzan al encuentro de estos tam-

bién con tambores y pasos marciales. La tragedia sobrevuela el castillo de Dunsinane, el final de Macbeth está próximo.

ESCENA VI (Llanura ante el castillo)

Las hordas escocesas e inglesas están muy cerca de Dunsinane. Macbeth aguarda en su castillo. Un constante repiqueteo de campanas pone en pie de guerra a los soldados del aún rey. Macduff con sed de venganza ataca con todos los factores disuasorios que tiene a su disposición, incluso aquellos musicales: “¡Resuenen todas nuestras trompetas!... ¡Echad todo el aliento a esos clamorosos mensajeros de la sangre y de la muerte!...”²⁹⁶

En el siglo XVIII, el *Cancionero musical (Kunnash) de Al-Haik* (musulmán de origen andalusí), veía la luz recopilando todo el acervo cultural musical y poético árabe desde el siglo VIII hasta el XV. En él se describe como la música vigorizaba a las tropas y otorgaba terror al enemigo, pues como componente disuasorio, los musulmanes la utilizaban para atronar los movimientos de sus tropas e infundir terror en el enemigo. Asimismo, dichos sonidos les servían para arengar a sus propias huestes, como si se tratara de un experto orador, y aprovechar el efecto que en este sentido ofrecía la música²⁹⁷. En las miniaturas al respecto, se muestran como se nutrían de instrumentos sonoros que más que música, producían ruido:

²⁹⁶ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*1626

²⁹⁷ VIGUERA, MARÍA JESÚS: *Los reinos de taifas y las invasiones magrebíes : (Al-Andalus del XI al XIII)*, Madrid, Mapfre, 1992, págs. 167-178



Miniaturas del siglo XI en las que se observan los diferentes instrumentos donde destacan las trompetas. Macduff quería con sus palabras rodear acústicamente al bando enemigo con el sonido de trompetas para que el miedo se apoderara de ellos desde la lejanía.

ESCENA VII (Otra parte en la llanura)

Sale Macbeth del castillo para enfrentarse cuerpo a cuerpo con Macduff. Recordemos que las brujas le habían predicho que sería rey y que ningún hijo nacido de madre le quitaría esa condición, sin embargo, Macduff, había sido arrebatado del vientre materno antes de lo normal, es decir, que había sido prematuro, y probablemente (aunque esto no sale pero se sobre entiende), por enfermedad de la madre o incluso muerte instantánea, se había extraído mediante cesárea para evitar su muerte. De este modo, Macbeth que se sentía muy seguro con la predicción, sin temor a ser destronado, entiende que va a ser derrotado por Macduff, aquel nonato de vientre materno, y ante el oscuro final, se niega a batirse con él diciendo:

“¡Maldita sea la lengua que me lo ha revelado! ¡Ha abatido mi mejor parte de hombre! ¡Que se crea nunca en estos demonios de juglares, que se burlan de nosotros con oráculos de doble sentido, que dan palabras de promesa a nuestros oídos y quiebran nuestras esperanzas!... ¡No pelearé contigo!”²⁹⁸

²⁹⁸ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p. 1628

Notar en este párrafo la acepción de “juglares” a las que se refiere Macbeth para designar a las brujas. Por descontado que podría referirse a que las brujas auguraban cantando, tal y como hacían los juglares con la poesía; o bien, que las llamara juglares como sinónimo de aduladoras, charlatanas y mentirosas, ya que estos músicos tocaban al son de gestas y aventuras fantásticas para ganarse el pan.

Macduff da muerte a Macbeth y le corta la cabeza. Como sonido triunfal de la batalla, a las trompetas se suman los clarines, inéditos hasta el momento. En *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, aparecían los clarines como avisos, acompañados de cañonazos. Aquí, trompetas y clarines anuncian el final de la batalla, el final de un usurpador llevado por la codicia, el final del futuro incierto de Escocia, y el principio de una nueva era.

Para finalizar, y en la misma escena, Lord Siward, conde de Northumberland, que se ha sumado a Malcom y Macduff para derrocar a Macbeth, pierde a su hijo en la refriega, y como valeroso guerrero, por morir en el campo de batalla, dice: “¡Pues, entonces, sea soldado de Dios! ¡Tuviera tantos hijos como cabellos, no les desearía una muerte tan magnífica! Y con esto ha sonado su doble de campanas.” El “doble de campana” sustituye a la palabra “muerte”.

14.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *La tragedia de Macbeth*

El gran Macbeth, ese impertérrito soldado de intachable trayectoria militar a las órdenes del rey de Escocia, es importunado por un augurio que le hace cambiar de personalidad radicalmente. En los vaticinios de tres brujas, Macbeth será rey de Escocia, pero no a cualquier precio. Él debe allanarse el camino para llegar al poder y se ayuda de su pérfida mujer que, comida por la codicia, urde toda un plan para acabar con el rey Duncan.

La música durante toda la obra actúa como un simbolismo, es decir, como una alerta constante de acontecimientos. Solo la melodía interpretada por las brujas es la única aportación musical melódica

propriadamente dicha. El resto de apariciones son toques de trompeta, tambores de guerra y campanas que avisan. Nuevamente el gallo y el búho en contraposición y paradoja vinculan con sus cantos los cambios políticos y sociales.

Mucho más austera que *Hamlet*, Shakespeare no quiere que ningún factor externo intervenga en el oscuro argumento. Tal es el caso que, como hemos comentado, las pocas alusiones musicales son derivadas a sonidos de instrumentos marciales como tambores, o campanas que alertan al público. El elemento bélico hace que el atronar de trompetas y otros instrumentos de percusión abriera el camino a las tropas militares por los campos de batalla. Desde luego no se jugaba con el factor sorpresa, ya que se escuchaban dichos sonidos a kilómetros de distancia.

Curiosamente solo las brujas son las que aportan elementos armónicos a la trama. Haciendo apología de los bailes de las hadas en círculo, y de las predicciones de las sibilas griegas, los cantos distorsionados de estas, llevan a interpretar alguna melodía inglesa, concretamente el *Come away* de Richard Jonson. En el texto no aparece la melodía entera, sino una mínima parte, por lo que suponemos que en las representaciones de la época, la canción se interpretaba desde el interior, es decir, entre bambalinas, como un eco de fondo que simultanea personajes en la escena que se ve, y en la que no se ve.

Una de las obras más controvertidas de Shakespeare en cuanto a su temática. Nuevamente es una lección hacia la condición humana y como el ansia de poder puede corroer las convicciones de las personas. Bien escrita, en ningún momento pierde el compás y mantiene al espectador sobre cogido con los distintos toques sonoros que están implícitos en las acotaciones del texto.

Las alegres casadas de Windsor

15.1. Personajes

Sir Juan Falstaff

Fenton: Caballero joven

Shallow: Juez rural

Slender: Sobrino de Shallow

Ford }
Page } Dos caballeros
residentes en Windsor

Guillermo Page: Mancebo, hijo
de Page

Sir Hugo Evans: Cura galés

Doctor Caius: Médico francés

Hostelero de la posada de la
Jarretera

Bardolf }
Nym } Acompañantes de
Pistol } Falstaff

Rugby: Criado del Doctor Caius

Robin: Paje de Falstaff

Simple: Criado de Slender

Mistress Ford

Mistress Page

Ana Page: hija de Mistress Page,
en amores con Fenton

Mistress Quickly: Ama de llaves
del Doctor Caius

Criados de Page, Ford etc.

15.2. Sinopsis

Esta comedia en cinco actos y en prosa, con algunas partes en verso, de William Shakespeare, fue escrita probablemente hacia 1598, publicada en ediciones “in quarto” en 1602, en 1619 y en 1630, y en la edición “in folio” de 1623. El texto de 1602 es incompleto.

Según una tradición, la obra fue escrita en quince días a petición de la reina Isabel, que deseaba ver en escena a Falstaff enamorado. Con todo, parece no tratarse de una mera improvisación, por haber utilizado Shakespeare una comedia ya existente en el repertorio de su compañía. Se trata de *La Comedia del celoso*, representada en 1593 y basada en una narración italiana (la segunda del primer libro del *Il Pecorone*), donde el motivo del enamorado escondido en un mueble, común en la novelística italiana, toma la forma del hombre “escondido bajo una montaña de ropa sucia”.

En varios de sus personajes se han querido ver caricaturas de personas realmente existentes. Así, los retratos del juez Shallow y su estúpido sobrino Abraham Slender podrían tener por modelo a Sir Thomas Luey de Charlecote, junto a Stratford, quien, según se cree, habría perseguido a Shakespeare cuando éste era joven por haber cazado furtivamente en sus tierras, hecho cuya veracidad es dudosa.

La comedia consiste en el enlace de dos motivos: el de Falstaff que corteja a dos ricas burguesas de Windsor que se burlan de él, y el de Anne Page, a quien sus padres quieren casar. Falstaff, hallándose falto de dinero, decide cortejar a las mujeres de Ford y de Page, burguesas de Windsor, ya que ellas gobiernan el caudal de sus maridos.

Falstaff manda idénticas cartas galantes a las dos esposas, las cuales deciden vengarse de él. Por otra parte, Nym y Pistol, los compañeros de Falstaff, despechados porque se ha separado de ellos, avisan a los maridos. Page no se conmueve, y Ford se alegra de la posibilidad de coger “in fraganti” a su esposa.

Falstaff recibe primero la visita de la señora Quickly, sirvienta del doctor Caius, encargada de hacer el papel de medianera de las dos señoras; ésta asegura a Falstaff que ambas mujeres no desean sino complacerle. Después recibe una visita de Ford disfrazado con las ropas de Brook, que se finge loco de amor por la señora Ford y promete a Falstaff una espléndida recompensa si le ayuda a conquistarla. Falstaff revela que tiene una cita con la señora Ford y promete ceder después el sitio a Brook. Durante la fingida cita se presenta Ford con una turba de amigos para atestiguar el adulterio, y a Falstaff le esconden en un gran cesto de ropa sucia, y después es arrojado con toda aquella ropa al cieno del río.

En una segunda cita Falstaff es disfrazado de mujer gorda, y como tal apaleado fuertemente por Ford. También el marido celoso es burlado dos veces, pero finalmente le descubren el complot y dan una última cita a Falstaff en el bosque de Windsor, donde le asaltan y pellizcan fingidas liadas y duendecillos, y por fin es desenmascarado por Ford y Page.

El enredo secundario representa el cortejo de Ana, hija de Page, por parte de tres pretendientes, el doctor Caius, médico francés; Slender (nombre que se podría traducir por “Esmirriado o “Enclenque”), bobo sobrino del juez Shallow (cuyo equivalente podría ser “Ligero”); y Fenton, un joven extravagante, amado por Ana. Madona Quickly (como quien dice la señora “deprisa y corriendo”), hace de mediadora entre los tres, y les alienta por igual. Sir Hugh Evans, párroco galés, se interpone en favor de Slender, y es desafiado por Caius, pero sus hostilidades se reducen a que maltraten la lengua inglesa un galés y un francés.

A la última cita dada a Falstaff en el bosque, Page, que favorece a Slender, dispone que éste rapte a su hija, la cual vestirá de blanco, mientras la señora Page, que protege al doctor, dispone que su hija vista de verde, y sea raptada por él. Pero cuando llega el momento los dos pretendientes se hallan entre las manos un muchacho disfrazado, mientras la verdadera Ana ha huido con Fenton, con quien se casará.

Algunos han querido ver en esta comedia una especie de “fabliau” -breves poemas narrativos (de entre 300 y 400 versos) franceses de

los siglos XII y XIV. Hábil obra de teatro, se resiente sin embargo de su composición precipitada, compensada a menudo con un brío extraordinario.²⁹⁹

15.3. Análisis de las apariciones musicales en la obra

Todas las escenas se desarrollan en Windsor y sus alrededores

ACTO PRIMERO

ESCENA I (Windsor. Frente a la casa de Page)

Slender, sobrino del juez de paz Shallow, alega ante el cura Evans, que ha sido emborrachado y robado por los compadres de Juan Falstaff: Pistol, Nym y Bardolf. Estos, ante una asamblea improvisada, en la que los jueces son el propio cura Evans, el caballero Page, y el hostelero, lo niegan y como el asunto no se aclara, por no haber testigos presenciales de lo que dice Slender, los acusados se van dejando en escena a este, Evans y Shallow. En el momento en el que los tres quedan solos, dice Slender: “Daría ahora cuarenta chelines por tener aquí mi libro de canciones y sonetos”³⁰⁰

Si leemos la sinopsis, en la descripción de los personajes, se tacha al joven Slender de bobo y taimado. Aparentemente la frase no tiene ningún misterio ni complejidad, pero advertimos que su aparición en el texto carece de sentido totalmente. Podemos dilucidar que Slender gustaba de cantar o recitar poesía, nada fuera de lo normal. Probablemente, ante la aparente falta de lenguaje y lucidez verbal, se expresará mejor cantando que hablando, no obstante, reclamar su libro es lo que aquí resulta difícil de ubicar. Por otro lado, el libro en sí debía ser una recopilación de canciones, baladas o poesías, de autores clásicos, medievales y renacentistas. Hay que

²⁹⁹ Página web:

<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/shakespeare/comadres.htm>.
Consultada el 26-8-2015 a las 10.04

³⁰⁰ Ibid. SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*...p. 1100

tener en cuenta, según la biografía de Shakespeare y los analistas de sus obras, que Slender está caricaturizado en la figura de Sir Thomas Lucy (1532-1600), magistrado y evangélico inglés de la zona de Charlecote, lugar próximo de Stratford upon-Avon, que bajo la tutela de Isabel I, persiguió a las familias católicas de la zona, incluyendo a la familia materna de Shakespeare. De ahí que se pueda presentar al personaje como un iletrado, aunque en su verdadera posición social fuera todo lo contrario.

ESCENA III (Habitación de la hostería de la Jarretera)

Entran en la hostería de la Jarretera Falstaff con sus tres secuaces Nym, Pistol y Bardolf. El caballero, quiere despedir a dos de sus tres acompañantes porque ya no les puede pagar. Propone al hostelero que se quede con Bardolf para ayudarlo como camarero. Cuando este se va tras el dueño de la hostería, hablan Falstaff y Nym sobre él:

“Falstaff.- Me alegro de haberme quitado de encima esa caja de yesca. Robaba con demasiado descaro. Sus raterías semejaban un cantor desafinado. No guardaba tiempo ni compás.

Nym.- El talento consiste en robar en un silencio de “mínima”.

Emplear lenguaje musical para describir las habilidades de los personajes era muy común en las obras de Shakespeare, como ya hemos visto con anterioridad. Falstaff dice que Bardolf es como una “caja de yesca”, significando el nerviosismo del secuaz, ya que la yesca es una materia seca que arde con mucha facilidad. Posteriormente compara su destreza para robar con un “cantor desafinado”, o lo que es lo mismo, con desatino, sin concierto, desordenado; y termina alegando que robaba sin “tiempo ni compás”, es decir, sin premeditación pero con alevosía, sin preparación y a lo loco. Nym, también empleando vocablos musicales, se muestra maestro del hurto y dice que hay que ser rápido para robar, tan rápido como hacerlo en un “silencio de mínima”. Este elemento musical ya apareció en el Acto II, escena IV, de *Romeo y Julieta*, en el

que la mínima, o blanca, tenía una duración de dos tiempos, por lo que robar en dos tiempos era tan rápido como efectivo.



Francis Hayman, *Falstaff recluta a los mensajeros*, c. 1760

ESCENA IV (Aposento en la casa del doctor Caius)

Shallow el juez y Evans el cura galés, quieren casar a Slender con Ana Page, hija del rico caballero Page. Como el muchacho no es muy avisado, temen que no conquiste por si mismo a la acaudalada doncella, y por mediación de Simple, el criado de Slender, piden ayuda a la alcahueta (véase celestina, mediadora) Quickly, que es a su vez ama de llaves del Doctor Caius. Cuando el criado Simple va en su busca, esta se compromete a ayudar a intermediar entre Slender y Ana Page para que se enamoren. En el momento en el que promete su colaboración llega el Doctor Caius. Quickly esconde a Simple en el armario, y disimula canturreando: “Y abajo, abajo, abajito...”³⁰¹. Esta canción nos es conocida por su aparición en el Acto IV, escena V de *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. La melodía se basa en un poema de Thomas Lodge. La lírica está publicada en el *Englands Helicon* de 1899, sin embargo, la música no, por lo que la notación musical de dicho poema podía ser diferente según su utilización y ser interpretada de diferentes maneras.

³⁰¹ Ibid. p.1005

ACTO SEGUNDO

ESCENA I (Frente a la casa de Page)

Mistress Page y mistress Ford, se encuentran frente a la casa de la primera casualmente. Ambas llevan una carta de Sir Juan Falstaff, que viéndose arruinado, decide coquetear con las dos mujeres por separado con la intención de dar caza a la fortuna de sus maridos que ellas mismas administran. Ambas esposas están contrariadas ante tal proposición de afecto de Falstaff, y se leen las respectivas cartas. Mistress Ford, creía conocer a un Falstaff educado, respetuoso con el sexo femenino y censor de las malas conductas contra las mujeres. Ante tal atrevimiento del caballero dice:

“Y sin embargo, este hombre no juraba; enaltecía la modestia de las mujeres; la mala conducta encontraba en él un censor tan rígido y fiel a las buenas costumbres, que yo hubiera jurado a favor de la completa consonancia entre sus sentimientos y su lenguaje. Pero no estaban más acordes entre sí que el centésimo salmo con la canción de *Las mangas verdes* (Greensleves)”³⁰²

En estas palabras se corrobora el descaro de Falstaff, que es descubierto. Mistress Ford, se resigna de sus primeros pensamientos acerca del caballero, y compara sus falsos sentimientos y su lenguaje con la imposible similitud entre el centésimo salmo (sobre la misericordia y la justicia) y la canción Greensleeves. Esta canción es una melodía tradicional del folklore inglés. Existe una leyenda que asegura que fue compuesta por el rey Enrique VIII de Inglaterra (1491-1547) para su amante y futura reina consorte Ana Bolena. Ésta rechazaba los intentos de Enrique de seducirla. A este rechazo aparentemente se alude en la canción, cuando el autor escribe “*cast me off discourteously*” (“me repudias descortésmente”)³⁰³. No se sabe si la leyenda es cierta, pero la canción todavía se asocia comúnmente a dicha dama en la opinión pública. Probablemente circuló en forma de manuscrito, como mu-

³⁰² Ibid.p.1108

³⁰³WEIR,ALISON (2002): *Henry VIII: The King and His Court*. New York: Ballantine Books, p.131

cha música de uso social, mucho antes de que fuera impresa. Una canción con este nombre se registró en la *London Stationer's Company* (Compañía de Impresores de Londres) en 1580, como *A New Northern Dittye of the Lady Greene Sleeves*. No se conoce ninguna copia de esa impresión. En la obra conservada *A Handful of Pleasant Delights* (1584) aparece como *A New Courty Sonnet of the Lady Green Sleeves. To the new tune of Green sleeves*³⁰⁴. Difícil saber cual fue la verdadera versión. Lo que está claro es que la melodía era esta:

Greensleeves



La relación entre el centésimo salmo y Greensleeves se antoja muy complicada. El salmo habla de la misericordia y la justicia, mientras que la canción es un lamento de amante. Tal vez en el trasfondo de la lírica se halle la correspondencia. Sin embargo, y siguiendo diversos estudios, cuando Shakespeare habla de Greensleeves, lo hace sin tener ninguna base ni explicación para su lógica comparecencia.

Después de la conversación de las alegres casadas, entran en escena los maridos de las anteriores, Ford y Page, acompañados de los vengativos y vilipendiados secuaces de Falstaff, Pistol y Nym, despedidos de su trabajo como escuderos del caballero, completamente arruinado. Juran vengarse de tal afrenta y cuentan a Ford y Page las intenciones de conquista de Falstaff para con sus respectivas mujeres. Ford se extraña que a Falstaff le guste su esposa, que aunque hermosa, no es ni mucho menos joven. Pistol le dice en-

³⁰⁴JOHN M. WARD (1990): *And Who But Ladie Greensleeues?*, in *The Well Enchanting Skill: Music, Poetry, and Drama in the Culture of the Renaissance: Essays in Honour of F. W. Sternfeld*, edited by John Caldwell, Edward Olleson, and Susan Wollenberg, pp.181–211 (Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1990): p.181

tonces a Ford que no debe fiarse de Falstaff: “Ten cuidado, ojo alerta, pues de noche es cuando los ladrones están en pie. Ten cuidado, antes que venga el verano y comiencen los cuclillos la cantilena...”³⁰⁵

En el aviso de Pistol hay connotaciones muy interesantes. Como ya hemos visto en obras anteriores, Shakespeare era muy propenso a utilizar el canto de los pájaros (ornitología) como señal de algo o para algo determinado, así como para significar un hito temporal, ya fuera avisar de la noche o del día, o de las inclemencias del tiempo, o bien para preconizar la llegada de una estación. En este caso se menciona el canto del cuclillo o cuco. Este es un ave de hábitos solitarios, que tiene dos características que la hacen muy singular: la primera su inconfundible canto “cu cu”, en intervalo musical de tercera mayor descendente; y la segunda, por la de poner sus huevos en nido ajeno (cortejo de Falstaff de mujeres casadas). Ambas razones podrían fundamentar su aparición en el comentario de Pistol. Aunque también podríamos pensar, como hace notar ingeniosamente Shakespeare, una delimitación temporal. El cuclillo o cuco canta en primavera, estación en la que se alternan lluvias con sol y prepara la llegada del verano. Por lo tanto, a través de los conocimientos acústicos de ornitología, nos sitúa la obra temporalmente.



Dibujado de un cuclillo o cuco

³⁰⁵ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p. 1109

ESCENA II (Un aposento en la casa de la Jarretera)

En las últimas escenas, habíamos dejado a mistrees Page y a mistrees Ford, dispuestas a desenmascarar al osado Falstaff. Ellas, también deciden recurrir a la sirvienta Quickly, para “engañar” a Falstaff y hacer que piense que su estratagema está dando resultado y que ha cautivado el corazón de las comadres. Quickly le dice entonces sobre mistress Ford: “Vos habéis causado en ella la impresión de una danza canaria”. En el Acto III, escena única de *Trabajos de amor perdidos*, aparece el canario como danza. Como vimos entonces, el canario era un baile de cuatro tiempos, ágil y rápido donde se veía la destreza de los bailarines por sus movimientos coordinados y complejos. No obstante, Shakespeare podría referirse a otras danzas canarias como *la isa* o *la folía*. La primera de ellas procede de la época de las conquistas, hacía el siglo XV. Se caracteriza por tener un intenso ritmo ternario, un canto rápido y alegre, y por ser un baile de participación colectiva de los más conocidos en el archipiélago. *La isa canaria* se toca con guitarra, laúd, bandurria y timple. El baile en si es una danza, que se baila suelto, dada su alegría y su vistosidad. Antes era una danza cuya coreografía era similar a la jota, dando saltos para los que había que tener destreza y ritmo, porque mientras, se tocaban las castañuelas.

Por otro lado estaba la folia, cuya primera mención es la hecha por el dramaturgo portugués Gil Vicente en su obra de teatro *Auto de Sibilla Cassandra* (1503), en la que se la menciona como una danza interpretada por pastores. Por su forma musical, estilo y etimología del nombre, se ha sugerido que la melodía surgió como una danza a mediados o finales del siglo XV, bien en Portugal o en la zona del viejo reino de León (zona de influencia galaica), o bien en el Reino de Valencia. Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana*, describe la folia como una danza rápida y confusa, en la que los bailarines debían llevar sobre sus hombros a hombres vestidos de mujer. Así dijo:

“Folia, es una cierta dança portuguesa, de mucho ruido, porque resulta de ir muchas figuras a pie con sonajas e otros instrumentos..., y es tan grande el ruido, y el son tan apresurado, que parecen estar los unos a los otros fuera de juicios y

assí le dieron a la dança el nombre de folia, siendo de la palabra toscana folle, que vale vano loco, sin senso, que tiene la cabeça vana”³⁰⁶

Aunque hacía finales del XVI, la forma cambió a más lenta y menos delirante, seguía siendo muy vistosa y original.



Folia del siglo XVI-XVII

Ambas danzas eran muy seductoras para el espectador debido a su agilidad y dinamismo, de ahí que cuando Quickly habla de su atractivo, la compare con la buena impresión (irónica) causada por Falstaff a mistress Ford.

ACTO TERCERO

ESCENA I (Campo cerca de Frogmore)

El cura galés Evans, es instado a batirse contra el doctor Caius, por ser partidario del joven Slender, y de ese modo, facilitar su matrimonio con Ana Page, doncella de la que el propio doctor anda también enamorado. Con un temperamento muy hostil, el doctor, hombre letrado e inteligente, no transige y quiere dar muerte al cura, que le espera en la campiña de Windsor. Mientras pasa el tiempo, el clérigo canta nerviosamente para calmar sus nervios ante el duelo que le espera:

³⁰⁶ COVARRUBIAS OROZCO, SEBASTIÁN DE (1621), publicado en 1873 por Luis Sanchez, editor: *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid.

perfume de abril y mayo. Ganará la masa de la sangre; ganará la partida”³⁰⁹

Como ya analizamos en *Romeo y Julieta*, las destrezas musicales de los hombres, sobre todo con el baile, eran un acicate para cualquier mujer casadera, pues hacía al varón mucho más atractivo. El hostelero indica que Fenton sabe bailar, factor que sin lugar a dudas, juega mucho en su favor para conquistar a Ana Page.

Baltasar de Castiglione (1478-1529) noble cortesano, diplomático y escritor italiano publicó en 1528 su obra *El cortesano*. En ella describe el ideal de vida del Renacimiento y propugna un modelo de caballero que responda a las inquietudes y a la visión del mundo que se tenía en la época: el caballero perfecto debía ser tan experto en las armas como en las letras, saber conversar y tratar con sus semejantes (especialmente con las damas), y tañer algún instrumento musical así como bailar.³¹⁰ Es fácil que Shakespeare se inspirara en la obra de Castiglione para describir las aptitudes de una clase social cortesana masculina ideal, con las suficientes habilidades para enamorar a las mujeres con la música y el baile, entre otras virtudes. Era tan importante saber de música como de letras.

Antes de terminar la escena, Ford se dirige al público para decir que “él hará danzar” al desdichado Falstaff, significando que lo aleccionará por abordar osadamente a su mujer.

ACTO QUINTO

ESCENA V (En otra parte del parque/bosque)

Al no haber concurrido más apariciones musicales hasta esta escena del último acto, se han precipitado los acontecimientos que ahora disponemos a relatar brevemente. Como centro de todas las miradas, Falstaff, ha sido descubierto por los Page y los Ford de su

³⁰⁹ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*...p. 1120

³¹⁰ CALLE ALBERT, IGNACIO (2013): *Historia de la Musicoterapia II*. Cuadernos de Bellas Artes n°20. La Laguna (Tenerife): Latina pp.493-496

truhanería y en varias reuniones pactadas con las comadres, fue escondido en un cesto de ropa sucia y lanzado al Támesis, y en otra reunión posterior, disfrazado de vieja y golpeado por los criados y el propio Ford.



Ford golpea a Falstaff disfrazado. Boydell's Shakespeare. Gallery. Londres

No siendo suficiente el escarmiento, las familias implicadas, deciden tenderle una última trampa. Le citan en el bosque, bajo un gran árbol, y Evans, algunos niños de la escuela y Ana Page, se disfrazan de duendes y hadas. Falstaff, cree que va a encontrarse nuevamente y por tercera vez con mistress Ford, que le sigue engañando y haciéndole creer que está interesada en él. Cuando se ven en el bosque, Falstaff le dice: “Ahora que lluevan patatas, que truene al compás de la canción de *Las mangas verdes*, que caiga un pedrisco de confituras de besos, que nieven eringes y venga una tempestad de tentaciones, que aquí me abrigo. (La abraza.)”³¹¹. La mención musical reside una vez más en la canción de Greensleeves, que aparece aquí como banda sonora del (falso) momento amoroso que le están haciendo creer a Falstaff.

Se pone la farsa en acción. Recobrando todas las premisas musicales de *Sueño de una noche de verano*, se dan cita hadas disfrazadas, faunos y fantasmas. Falstaff aterrorizado, y sabiendo la tradición (aquel que sorprendiera a las hadas bailando estaría eternamente danzando junto a ellas hasta desfallecer), decide tumbarse boca abajo para no importunar el baile de las hadas. Durante la pantomima, se nombran los famosos círculos danzantes de las hadas, y los cantos mágicos embriagadores. Falstaff es descubierto por Ana

³¹¹ SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas...*p. 1140

Page, que disfrazada dice: “Corrompido, corrompido manchado por la lujuria! ¡Rodeadle, hadas! Cantad versos de menosprecio, y mientras saltáis, id pinchándole a compás”, y cantan:

“¡Vergüenza del pecado monstruoso! ¡Vergüenza del deseo y la lujuria! Fuego sangriento es sólo la pasión, con impuros ardores encendida, que prende al pecho, cuya llama aviva, sin que sea posible su extinción. Pinchadle, hadas, una por una; pinchadle por su villanía; pinchadle, y quemadle, y girad en torno de él hasta que se consuman las candelas, las estrellas y el brillo de la luna”

Esta canción, es una demostración de la habilidad de Shakespeare para inventar letras recurrentes. Como es costumbre en él, la melodía es libre, puesto que en ningún lugar se señala la notación para saber el tono, la dinámica y la agógica.



Michele Beneditte, *Falstaff at Hern's Oak*, 1793. Boydell's Shakespeare Gallery. Londres

15.4. Comentarios y conclusiones sobre las apariciones musicales en *Las alegres casadas de Windsor*

En esta última obra, se entrecruzan muchas partes de otras historias analizadas en este libro. Tratándose de una comedia, Shakespeare trata con crueldad al fanfarrón que intenta engañar y desde azotarle, hasta meterlo en un cesto de ropa, juega con su soberbia y su convencimiento. Es una obra deliciosa, muy bien escrita que maneja cierto enredo que se hace entender a la perfección.

Aludiendo a *Sueño de una noche de Verano* en el último acto, en el que los niños se disfrazan de duendes y hadas, nuestro dramaturgo vuelve a recurrir al acervo musical feérico, las danzas en círculo y todo lo que compete a los movimientos musicales de las hadas.

Por otro lado se dan cita bailes y danzas cortesanas y populares ya mencionadas en otras obras como la danza canaria o la folía. Sin embargo, en esta obra están solo de palabra, pues en ningún momento se insta al baile para ser representado en la escena. Son simplemente metáforas que se adhieren a los ademanes de los personajes.

Por lo que se refiere a las canciones, el cura galés canta *Come live with me and be my love*, de temática amorosa mientras espera para “batirse” con el doctor Caius. En dos ocasiones se alude a la archiconocida *Greensleeves*, canción pseudo instrumental que ha llegado hasta nuestros días con muy pocas variaciones desde su composición. La melodía es una hermosa balada compuesta, por lo que parece, por el tirano Enrique VIII, que debía ser un ingenioso músico e intérprete de laúd. Las dos veces en las que se da cita *Greensleeves*, son dos momentos en los que se habla de amor. Está claro entonces que la temática de la canción era amorosa, y que más de una amante la interpretaría bajo el balcón se amada acompañado por un trovador o juglar. El propósito de la canción es envolver en un halo romántico el momento en el que Falstaff espera erróneamente, ser correspondido por mistress Ford.

La trama gira en torno a los avatares de Falstaff por un lado, y por otro lado aquellos que pretenden a la hermosa Anna Page. Con pocas intervenciones musicales, aunque las que hay muy bien configuradas en el texto, esta obra es una delicada crítica a la soberbia y las malas intenciones. Las constantes lecciones que recibe Falstaff debían servir como aprendizaje para el público que asistía a las representaciones.



Bibliografía

ADAMS, JOHN CRANFORD (1961). *The Globe Playhouse. Its design and equipment* (2 ed.). London: John Constable.

ADÚRIZ, JAVIER (2006). *El Soneto: Ensayo & Antología*. Buenos Aires: Leviatán

AMADEI-PULICE, MARÍA ALICIA (1990). *Calderón y el barroco: exaltación y engaño de los sentidos*. John Benjamins Publishing Company

ANDRÉS, RAMÓN (2012) *Diccionario de música, mitología y religión*. Barcelona. Ed. Acantilado.

APOCALIPSIS 8 1-6

ARISTÓTELES: *Tratado del Cielo* 290b12

ASCHAM, ROGER (1545): *Toxophilus*, editado por Edward Whitchurch f.9v

ATLAS, ALLAN W. (ed.) (1998): *Renaissance music*. W. W. Norton, 1998. *La música del Renacimiento*. Madrid, Ed. Akal.

AVIS, PAUL (1988): *What is 'Anglicanism'?*, en *The Study of Anglicanism*, Londres, editorial S. Sykes and J. Booty: SPCK

BABINGTON, GERVASE (1584): *A briefe conference betwixt mans friltie and faith*.

BAINES, ANTHONY, AND JANE BELLINGHAM (2002). *Fanfare. The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford and New York: OxfordUniversity Press

BALLISTA, CHRISTOPHER (1577): *The ouerthrow of the gout: written in latin verse*, sig.C4r.

BARKER, A. (1989): *Greek Musical Writings*, t. II: *Harmonic and Acoustic Theory*, CambridgeUniversity Press.

BARROUGH, PHILIP (2013): *300 Years of Psychiatry*. Hunter y Macalpine. O. U. P

BERRIO MARTÍN RETORTILLO, PILAR (1997) *Música en el Pastor de Fílida*. Revista Crítico Num. 69. Universidad Complutense de Madrid

BISHOP PERCY'S folio manuscript (1867): *Ballads and romances*. Londres, ed. John W. Hales, Frederick J. Furnivall: Trübner.

Biografías y vidas. Página web:

<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/shakespeare/trabajos.htm>.

BLAGUE, THOMAS (1572): *A Schoole of wise Conceytes*. Printed by Lineman.London

BOND, EDWARD AUGUSTUS (1861): *Introduction, in: Russia at the close of the sixteenth century*. Comprising, *The treatise Of the Russe Common Wealth* by Dr. Giles Fletcher and *The Travels* of Sir Jerome Horsey.Knt., London, S. XLIII ff.

- BONDESON, JAN (2000): *La sirena de Fiji, y otros ensayos sobre historia natural y no natural*. México D.F. Ed. Siglo veintiuno.
- BÖTTCHER, HELMUTH M: (1963) *Miracle Drugs*. Londres. Ed. William Henemann Ltd
- BRAINES, WILLIAM (1924). *The site of the Globe Playhouse Southwark* (2 ed.). London: Hodder and Stoughton.
- BROWN, ALAN, AND DONNA G. CARDAMONE (2001): *Moresca [morisca]*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers
- BULLEN, A.H (editor) (1899) *Englands Helicon : Lyrical and pastoral poems*. London. Lawence and Bullen Ltd
- BUTTS, NEWINGTON, TAYLOR, JOSEPH (1814): *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals*. Londres
- CABO ASEGUINOLAZA, FERNANDO (2004): *A poesía*, en Arturo Casas (coord.), *Elementos de crítica literaria*, Vigo ed. Xerais
- CALLE ALBERT, IGNACIO (2013): *Historia de la Musicoterapia I*. Cuadernos de Bellas Artes n°19. La Laguna (Tenerife). Latina
- CALLE ALBERT, IGNACIO (2013): *Historia de la Musicoterapia II*. Cuadernos de Bellas Artes n°20. La Laguna (Tenerife): Latina
- CALLE ALBERT, IGNACIO (2014): *La figura de la mujer en la historia de la musicoterapia. Desde la Antigüedad hasta el Barroco*. Cuadernos de Bellas Artes 38. La Laguna (Tenerife): Latina
- CARO, RODRIGO (1626): *Días geniales o lúdricos*. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos. Corpus diacrónico del español. Consultado el 8-8-2015 a las 19.00
- CARTWRIGHT, THOMAS (1843): *An hospital for the deseased* (1579), París, Colección de ilustraciones de varios autores de la Baudry's European Library.

COOPER, GERALD M. (1927), *John Dowland*, The Musical Times, Vol. 68, No. 1013 (1 July 1927)

COPELAND, MARK (2004) *Ministering Spirits: Angels In The Old Testament*. Executable Outlines

CORTÉS GARCÍA, MANUELA (1996): *Pasado y presente de la Música Andalusí*. Sevilla: Ed. El Monte. Tomado de *El Cancionero de Al-Haik*. F. Valderrama Martínez. 1954

COVARRUBIAS OROZCO, SEBASTIÁN DE (1621), publicado en 1873 por Luis Sanchez, Madrid, editor: *Tesoro de la lengua castellana*

CUTTS, JOHN P. (1956): *The Original Music to Middleton's The Witch*, *Shakespeare Quarterly* 7 (2)

DAVIS, R. H. C. (1990): Revisado 2010). *King Stephen 1135-1154* (3.^a edición). Londres: Longman.

DE BUBERNATIS, A. (1872): *Zoológica mythology or The legend of animals*. London

DE JUANA, E., DEL HOYO, J., FERNÁNDEZ-CRUZ, M., FERRER, X., SÁEZ-ROYUELA, R. & SARGATAL, J (2004): *Nombres en castellano de las aves del mundo recomendados por la Sociedad Española de Ornitología (Novena parte: Orden Passeriformes, familias Cotingidae a Motacillidae)*. Sevilla. Ed. Ardeola 51(2)

DE MORAES, FRANCISCO.: [attr.], *The delightful history of Celestina the faire*, trnas. William Barley (1596), p.150; George Kirbye, *The first set of English madrigals to 4.5.6 Voices* (1597), sig.[A2]r.

DEPREUX, PHILIPPE (1997): *Prosopographie de l'entourage de Louis le Pieux*. Sigmaringen: Thorbecke., Una prosopografía centrada en este emperador, así como en sus cortesanos y sus vasallos.

DOWLAND, JOHN (2010): *Dream, Melancholy Galliard, sir John Smith His Almaine & a Fancy*. Austria, Viena, Ed. Universal Edition.

EURÍPIDES (2000) *Tragedias III*. Edición de Juan Miguel Labiano. Madrid, ed. Cátedra.

- FARGAS Y SOLER, ANTONIO (1853): *Diccionario de música*, Madrid
- FELDMANN, H (1997): *History of the tuning fork. I*. Munich. Ed. Ingolstadt German Medical History Museum. Sección Laryngo-rhino-otologie 76 (2)
- FERNÁNDEZ TEJERO, EMILIA (edit.) (1998/2007): *El cantar más bello. El cantar de los cantares de Salomón*. Cuarta edición. Madrid: Editorial Trotta
- FORTUNE, JEAN (2010) *Invisible women. Forgotten artist of Florence*. Florencia Ed. The Florentin Press.
- FRAUNCE, ABRAHAM (1592): *The third part of the Countesse of Pembrokes Yuychurch* f.33r
- FULLWELL, ULPIAN (1579): *The first part, of the eight liberal science: entituled, ars adullandi, the arte of flatterie*. sig. B1v
- G. BLAKEMORE EVANS (1974), textual editor, *The Riverside Shakespeare*, Boston, Ed. Houghton and Mifflin
- GARY, TAYLOR; LAVAGNINO, JOHN (2007): *Thomas Middleton and early modern textual culture: a companion to the collected works*. Oxford: Clarendon Press.
- GILLIES, JOHN (1994). *Shakespeare and the Geography of Difference*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- GÓMEZ GARCÍA, MANUEL (1998). *Diccionario del teatro*. Madrid. Ediciones AKAL.
- GOOSON, STEPHEN (1868): *The Schoole of Abuse and Apologie*, fue escrito en 1579 y Ed. Edward Arber su obra *English Reprints*. f.11r
- GORDONIO, B (1993): *Lilio de Medicina*. Madrid. Ed. Arco/Libros
- HEMSTERHUIS, FRANS (1996) *Escritos sobre Estética: Carta sobre la Escultura. Simón, o de las facultades del alma*, Valencia: Universidad de Valencia

- HILTON, WENDY (1997): *Dance and Music of Court and Theater*. NY. Pendragon Press.
- HODSON, RUPERT (2000): *Miguel Ángel, escultor*. Florencia, Gruppo Editoriale Faenza Editrice
- HOENIGER F.D (1984) *Musical Cures of Melancholy and Mania in Shakespeare*, en *Mirror up to Shakespeare: Essays in Honour of G. R. Hibbard*, ed. J. C. Gray. Toronto: University of Toronto Press
- HOMERO: La Iliada
- HUTTON, RONALD (2001): *The Stations of the Sun.: A History of the Ritual Year in Britain*. Oxford University Press
- INALCIK , HALIL (1997) *The Ottoman Empire. The Classical Age 1300-1600*, Londres, Orion Books
- JOHN HENRY DE GROOT.: (1946) *The Shakespeares and 'the Old Faith'* Londres: Real View Books 1995
- JONCKBLOET, W. J. A. & LAND, J. P. N (1882): *Musique et musiciens du XVII siècle; Correspondance et oeuvres musicales de Constantin Huygens*, Leiden
- KENISTON, HAYWARD(1922): *Garcilaso de la Vega. A critical study of his life and works*.New York, Hispanic Society of America
- KNIGHT, ELLEN E (1980): *The Praise of Musicke: John Case, Thomas Watson, and William Byrd*, *Current Musicology*, vol. 30
- LAJO PÉREZ, ROSINA (1990): *Léxico de arte*. Madrid – España. Ed Akal
- LAMAY, THOMASIN (2002): *Madalena Casulana: My body knows unheard of songs. Gender, sexuality, and Early Music*.
- LANDI, ORTENSIO (1566): *Delectable demaundes and plesannt questions*. f.18v.
- LEMNIUS, LEVINUS (1576):*The touchstone of complexions*, f.53r

- LIVINGSTON, CAROLE ROSE (1991): *British Broadside Ballads of the Sixteenth Century: A Catalogue of the Extant Sheets and an Essay*. Londres. Ed. Garland Publishing
- LUPTON, T (1584) :*The christian againts the jesuitas*. f.63r
- MACLEAN, HUGH (1974): *Ben Jonson and the Cavalier Poets*. New York: Ed. Norton Press.
- MARKESSINIS, ARTEMIS (1995): *Historia de la danza desde sus orígenes*. Lib Deportivas Esteban Sanz
- MARTÍN DE RIQUER (1974): *Los trovadores, historia literaria y textos*. Ariel
- MARTÍN SAEZ, DANIEL (2013) *Música y locura: de la cítara divina al indeterminismo*. Universidad de la Rioja. Revista Brocar nº37
- MARY REMNANT (2002): *Historia de los Instrumentos musicales*. Manon Troppo, Ediciones Robinbook, Barcelona.
- MCCLELLAND, CLIVE (1991): *Those cares that do arise from painful melancholy” Depicting disaffection in the English madrigal* , 2nd edition. Oxford.
- MENANDRO (1999). *Proverbios griegos/ Sentencias*. Madrid: Editorial Gredos
- MOLERO, JOSÉ ANTONIO (Abril-Junio 2014): *El gallo y la superstición*. Revista Gigalfaro.uma.es, 84, 10.
- MONTAGU, JEREMY (2002). *Timpany & Percussion*. YaleUniversity Press
- MOREHEN, JOHN & RASTALL, RICHARD (2001/1980): «Note values». *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie. Londres. Macmillan.
- MORO, TOMÁS.: *Utopia*. Comentario encontrado en el apartado *artes y oficios*, del libro segundo. 1515. Encontrado en el comentario de la charla de Rafael Hitloideo sobre las leyes e instituciones de la isla de Utopia p.32-79

- MUTSCHMANN, H. Y WENTERSDORF, K. (1952) *Shakespeare and Catholicism*. Nueva York, Ed. Sheed and Ward
- OLIVA, SALVADOR (2001): *Introducción a Shakespeare*. Barcelona, Ed. Península
- ORIAN, M (1984): *Maimónides, vida, pensamiento y obra*. Primera edición. Barcelona. Ed. Riopiedras
- OSUNA LUCENA, M^aISABEL (1991): *Sobre un latinista, poeta y músico, llamado Vicente Espinel*. Sevilla. Laboratorio de Arte 4
- PALARES ALONSO, ROBERTO L (2014): *Historia de la música en 6 Bloques. Bloque 6. Ética y estética*. Madrid. Ed. Visión Libros
- PAVIS, PATRICE (1996): *Diccionario de teatro*. Barcelona, Paidós Ibérica
- PEDRELL, FELIPE (2009): *Diccionario técnico de la música*. Valladolid. Ed. Maxtor
- PENDLE, KARIN (2001): *Woman and Music: A History*. Indiana. IndianaUniversity Press
- PETER ACKROYD (2005): *Shakespeare: The Biography*. Londres. Ed. Doubleday
- PLATÓN (1981): *Fedro*. En *Obras completas*. Madrid. Ed. Gredos
- PLATÓN: *La República* 530d. www.planetalibro.com.ar
- POTIRON H. BOÈCE (1961): *Theoricien de la Musique Greque*. Paris: Bloud et Gay (Institute Catholique de Paris)
- POULTON, DIANA (1964): *John Dowland*, *The Musical Times* Vol. 105 No. 1451 (Jan. 1964)
- POULTON, DIANA (1983): *Dowland's Darkness*. Oxford Ed. *Early Music*, Vol. 11, No. 4.Oct.
- RANDEL, DON MICHAEL (ed.) (2003): *The Harvard Dictionary of Music*. 4.^a ed. Cambridge, Mass.: HarvardUniversity Press

- RAVENSCROFT, THOMAS (1971): *Pammelia*. Mvsicks Miscellanie, London 1609. Facsímil publicado por Da Capo Press: Ámsterdam.
- REBOLD, BENTON (1992): *Janetta, The medieval managerie*, New York. Abbeville Press Publishers
- RICO GÓMEZ, M. (1986) *Platón*. Critón (edic. bilingüe), Centro de Estudios constitucionales, Madrid.
- ROBERTS, TIMOTHY (2006): *For the home keyboardist*, review of Hogwood, *Dowland: Keyboard music*. Early Music
- ROBINSON, CLEMENT (1584): *A handefull of pleasant delites containing sudrie new sonets and delectable histories*, sig.A1v
- RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO (1927): *La Fílida de Gálvez de Montalvo*, discurso en la Real Academia de la Historia
- ROSE, HERBERT JENNINGS (1959): *A Handbook of Greek Mythology* (1.^a edición). Nueva York: E.P. Dutton & Co.
- RUSCELLI, GIROLAMO (1558): *The secretes of the reurende Maister Alexis of Piemount* f.33v
- SALVAT EDITORES (1993) *Diccionario enciclopédico popular ilustrado Salvat (1906-1914)*
- SHAKESPEARE, WILLIAM (1951): *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas por LUIS ASTRANA MARÍN. Madrid, Ed. Aguilar S.A
- SHAKESPEARE, WILLIAM (2006): *El peregrino apasionado*. Edición de Ramón García González. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- SHALTER, THOMAS (1579): *A Mirrhor mete for all Mothers, Matrones, and Maidens, intituled the Mirrhor of Modestie*, London, 8vo, n.d. (Brit. Mus. and Bodleian). sig. C6v.
- SIMPSON, CLAUDE M (1966): *The British Broadside Ballad and its Music*. Londres.Ed.RutgersUniversity Press

- SIMPSON, D.P (1979): *Cassell's Latin Dictionary* (5 edición).
Londres. Ed. Cassell Ltd.
- SMITH, W., ed. (1867), *Nymphae*, A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology, Boston: Little, Brown & Co
- STANLEY SADIE Y JOHN TYRELL (2001): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda ed., 29 vols. Londres: Macmillan
- STEPHEN D CORRSIN (1997): *Sword Dancing in Europe: A History*, London: Hisarlik Press
- TASSINARI, LAMBERTO (2009): *The Man who was Shakespeare*, Giano Books.
- VALENZUELA DUPUY DE LÔME, MARÍA ELINA: “Danzas barrocas”, en Revista-e *Claves Musicales*
<http://www.musicaclassicaymusicos.com/danzas-barrocas.html>.
- VALLADAR y SERRANO, FRANCISCO DE PAULA (1906): *Guía de Granada*, Granada
- VAUGHAN, WILLIAM.: *Naturall and artificial directions for health* (1600) p.65
- VIGOTSKY, LEV SEMIONOVICH (2007): *La tragedia de Hamlet. Psicología del arte*. Madrid. Ediciones Igitur. Fundación Infancia y Aprendizaje
- VIGUERA, MARÍA JESÚS (1992): *Los reinos de taifas y las invasiones magrebíes : (Al-Andalus del XI al XIII)*, Madrid, Mapfre.
- VIRGILIO MARÓN, PUBLIO (1992): *Eneida*. Madrid: Editorial Gredos.
- WALTER HILL, JOHN (2010): *La música barroca*. Madrid. Akal Música
- WARD, JOHN M. (1990): *And Who But Ladie Greensleeues?*, in *The Well Enchanting Skill: Music, Poetry, and Drama in the Culture of the Renaissance: Essays in Honour of F. W. Sternfeld*, edited by John

Caldwell, Edward Olleson, and Susan Wollenberg, (Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1990)

WEIR, ALISON (2002): *Henry VIII: The King and His Court*. New York: Ballantine Books

WILES, DAVID (1987): *Shakespeare's Clown*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cuadernos de Bellas Artes

Otros títulos de la colección

- 44-** *La enseñanza de piano en España. Etapas, hitos y modelos*
– Jorge Luis Moltó Doncel
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba44>
- 43-** *El paradigma arteaguiano de lo maravilloso* – Antonio García Montalbán
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba43>
- 42-** *La influencia de la cultura funeraria egipcia en el arte y la literatura de la antigua Grecia* – Adrián José Presentación Ortega
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba42>
- 41-** *Bernardo Adam Ferrero. La creatividad al servicio de las bandas de música* –Raquel Mínguez Bargues
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba41>
- 40-** *José Serrano y la plenitud de la zarzuela* –José Salvador Blasco Magraner
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba40>
- 39-** *Látigos de escorpiones. Sobre el arte de la interpretación* –Javier Alcoriza
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba39>
- 38-** *La figura de la mujer en la historia de la musicoterapia. Desde la Antigüedad hasta el Barroco* – Ignacio Calle Albert
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba38>
- 37-** *La poesía en la Renaixença valenciana La obra poética de Vicente Peydró Díez*–José Salvador Blasco Magraner y Francisco Carlos Bueno Camejo
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba37>
- 36-** *Iconografías del arte antiguo: Grecia y Roma*–Jorge Tomás García
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba36>
- 35-** *País Vasco – Portugal: 836 km de meditaciones en torno al arte* – Amaia Lekerikabeaskoa, Isusko Vivas y Antonio Delgado
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba35>

