

Shakespeare sonoro: una lectura de Shakespeare con los ojos cerrados

PERE ROS VILANOVA

Resumen: El oído es una puerta de acceso a la obra de Shakespeare, no sólo por el uso constante de canciones e instrumentos, que aparecen como elementos escenográficos en su obra dramática, sino también por las constantes referencias textuales a fenómenos sonoros, instrumentos, teoría, accesorios y utensilios de uso habitual entre músicos, danzas y a elementos de la tradición provenientes de la antigua Grecia, todo ello puesto en boca de sus personajes. Shakespeare conoció de lleno la realidad musical de su tiempo y supo plasmarla a lo largo y ancho de su obra dramática y poética. El presente trabajo nos acerca a la realidad musical inglesa de la época de Shakespeare durante los últimos años del reinado de Isabel I y los del acceso al trono de Jacobo I, cuando de la mano de emigrantes italianos la música procedente de allá hubo hecho irrupción en Inglaterra y sus mejores músicos trataban de adaptar la influencia meridional a las maneras inglesas. Thomas Morley, John Dowland, Tobias Hume y otros músicos coetáneos fueron directa o indirectamente trasladados a los dramas y comedias de Shakespeare, mientras el escenario se nutría de instrumentos de cuerda y viento, y de voces, enriqueciendo la puesta en escena de los dramaturgos.

Palabras clave: Shakespeare, Thomas Morley, teatro y música, literatura, organología.

Abstract: The ear is a gateway to Shakespeare's work, not only due to the constant use of songs and instruments, which appear as scenographic elements in his stage works, but also due to the constant textual references to sonorous phenomena, instruments, theory, commonly used accessories and utensils among musicians, dances and elements of the tradition originating from ancient Greece, all of which are placed in the mouths of his characters. Shakespeare was fully aware of the musical reality of his time and was able to express it throughout the length and breadth of his stage works and poems. This study takes us closer to the English music reality of Shakespeare's time during the last years of the reign of Elizabeth I and the years of access to the throne of James I. This was a time the arrival of Italian immigrants and their music irrupted in England and their best musicians tried to adapt the southern influence to English manners. Thomas Morley, John Dowland, Tobias Hume and other contemporary musicians were directly or indirectly transferred to Shakespeare's dramas and comedies, whilst the stage made use of string and wind instruments and voices, enriching the staging of the playwrights.

Key words: Shakespeare, Thomas Morley, theatre and music, literature, organology.

Si en el teatro es crucial una buena disposición acústica, no sería posible recrear el del gran dramaturgo inglés William Shakespeare (1564-1616) sin otorgar un merecido lugar de honor a la realidad sonora que llena sus páginas. Y ello no sólo porque se mueve con paso seguro por los caladeros de la poliédrica realidad musical de su época, reflejada magistralmente en sus textos dramáticos, a los que alinea con toda suerte de especias tanto sonoras como específicamente musicales, sino que además sugiere, invita e incluso impone al lector/público con frecuencia una receptividad que favorezca la percepción de infinidad de estímulos sonoros que la Naturaleza nos brinda a cada instante.

Para la realización del presente trabajo no me ha sido posible acercarme a toda la obra dramática de Shakespeare. Guiado por mis lecturas dispersas a lo largo de los años, desde que me adentré en este vasto océano con la lectura de *Otelo*¹, estoy no obstante en deuda con algunas obras como *Ricardo II*, *Enrique VIII*, *Venus y Adonis*, *La violación de Lucrecia*, o bien *Enrique VI*. Otras obras escasamente citadas puede que parezcan irrelevantes para este trabajo; lejos de ello, son más bien víctimas de la voluntad de no sobrecargar el presente itinerario, algo que, por ejemplo, con una enumeración detallada de los momentos sonoros de *La tempestad*, que en su totalidad es un homenaje al sentido del oído, no habría podido evitar. Otras como *Machbeth*, *La comedia de los errores*, *Los dos caballeros de Verona*, *A buen fin no hay mal principio* o bien *Medida por medida*, son menos relevantes en cuanto a la presencia de la música en sus textos, que no en su escenografía, tal y como se verá más adelante. Y pasaré de puntillas por *El rey Lear*, donde la música es requerida como elixir de vida, análogamente a la escena de *Pericles* que referiré.

En mi acercamiento a los textos de Shakespeare he tenido que recorrer muchos meandros, a merced de las numerosas traducciones que de su obra existen a idiomas tales como castellano, catalán o alemán. Las citas de los textos son en castellano, añadiendo en alguna ocasión entre corchetes la forma inglesa original de los términos dudosos. Las notas a pie de página recogen la referencia bibliográfica de las traducciones; los escasos textos traducidos faltos de mención al traductor/a son fruto del autor de estas líneas. La dificultad intrínseca del lenguaje musical supera a veces a los traductores quienes, faltos de familiaridad con la nomenclatura técnica de la música, no siempre aciertan a reflejar en sus versiones lo que Shakespeare expresó realmente. En tales casos se añade a la cita o bien a las notas a pie de página el pasaje o el término dudosos en la lengua original.

1. Precedió a esta lectura iniciática el presenciar una coreografía de "Otelo" firmada por John Neumejer, en el teatro de la ópera de Hamburgo.

En otro orden de cosas, debo advertir que los títulos de las obras de Shakespeare en castellano se han unificado: en *"The Taming of the Shrew"* me he inclinado por "La fierecilla domada", aunque "La doma de la bravía" parecería una solución más fiel al original. *"Twelfth Night; or, What You Will"* se cita como "Noche de Reyes". Siguiendo el criterio de los traductores, la grafía de algunos nombres propios se ha castellanizado ("Otelo" por *"Othello"*, "Julietta" por *"Juliet"* y en general los nombres de la realeza) aunque se ha mantenido en la medida de lo posible la forma original de personajes en lengua inglesa (por ejemplo: *Touchstone, Guildenstern*).



Fig. 1. Vista actual del teatro "The Globe" durante el prólogo a *Medida por medida* (Foto de Nik Milner).

EL OÍDO

Al mundo de Shakespeare puede accederse por varias puertas. Una de ellas es el oído. A través de él nos llega la gran riqueza de rumores que yace dentro de sus páginas. De ellas emana una enorme cantidad de músicas que expresan y condicionan la sensibilidad de los personajes, muchos de ellos buenos aficionados melómanos. Unos hay que cantan, bailan y se acompañan, piden que se cante, baile o suene, hablan en términos musicales, y otros comparan cualquier situación a uno u otro instrumento o bien la matizan utilizando términos técnicos provenientes del lenguaje iniciado. A sus lectores, Shakespeare les apremia para que atiendan a los sonidos que vienen y se van; anima al público para que agudice el oído junto a los actores, y perciba el fugaz instante que pasa:

"Haciendo que el goce fuese momentáneo como el sonido, rápido como la sombra, breve como un corto sueño y fugaz como el relámpago"².

² *El sueño de una noche de verano*; I, 1 (Traducción de José Arnaldo Márquez. Madrid, Edaf, 1997).

Y de entre los ruidos de la Naturaleza, la gran sinfonía de los ecos es la que evoca con mayor cariño, en escenas de caza en medio del campo y del monte. Veamos un par de ejemplos: después de haber tenido que presenciar el sacrificio de su hijo primogénito a manos de los hijos del vencedor Tito Andrónico, la reina Tamora urde una venganza cruel contra la estirpe del general romano durante una jornada de caza. Solazándose junto a su amante dentro de la espesura del bosque, a su alrededor el ruido de la caza va dando tumbos por el espacio acústico y se convierte en juguete del eco:

“Sentémonos, Aarón, bajo su dulce sombra y, mientras el balbuciente eco se burla de los lebreles, replicando chillonamente a los bien templados cuernos, como si se oyera a la vez una doble cacería, sentémonos a escuchar su estrépito de ladridos...”³.

El mismo escenario reaparecerá dos años más tarde en la comedia *Sueño de una noche de verano*. El rey Teseo, para celebrar el feliz reencontro de las parejas que durante la noche se habían extraviado en un bosque cercano a Atenas, invita a su amada a presenciar una sinfonía de ecos:

“Tremos, hermosa reina mía, a la cumbre de la montaña y nos recreemos con el musical estruendo de los ladridos de los lebreles y de los ecos lejanos”⁴.

Para el poderoso Julio César, en cambio, es digno de admiración todo aquel que se muestre insensible a la música. De su adversario Casio afirma con respeto que no es dado a escuchar música, mientras confiesa al amigo Antonio que se está volviendo algo sordo:

“Lee mucho, es gran observador y penetra perfectamente las acciones de los hombres. No es amigo de juegos como tú, Antonio, ni oye música. Rara vez sonrío, (...) Ven a mi derecha, pues no puedo oír por esa oreja, y dime verazmente lo que piensas de él ...”⁵.

El orificio del oído es una puerta muy valiosa para según qué objetivos trágicos. En *Hamlet*, el padre del protagonista sufre, mientras duerme, el vertido en el oído de un veneno que le provoca la muerte. Más adelante una compañía de actores ambulantes escenificará este acto ante el

3. *Tito Andrónico*; II, 3 (Traducción de Luis Astrana Marín. Madrid, Espasa-Calpe, 1971).

4. *El sueño de una noche de verano*; IV, 1 (Traducción de José M^a Valverde. Barcelona, Planeta, 1967).

5. *La tragedia de Julio Cesar*; I, 2 (Traducción de J. A. Márquez. Madrid, Edaf, 1990).

usurpador del trono de Dinamarca, hermano y asesino del rey, y ante su mujer, madre de Hamlet, en una magnífica escena de teatro dentro del teatro⁶. En la comedia citada más arriba, la reina Titania se enamora del cómico Bottom, disfrazado de asno. Éste declara que goza de buen oído y manifiesta sus preferencias musicales, para las que le son suficientes dos instrumentos de percusión [*“the tongs and the bones”*]:

T - ¿Quieres oír música, mi dulce amor?

B - Tengo un oído bastante bueno para la música. Que toquen cencerros y castañuelas [*música de cencerros; música popular*]⁷.

El sonido es el protagonista secreto de *La tempestad*, donde Ariel, ayudado por unas mágicas herramientas sonoras, tiene poder sobre los humanos extraviados en la isla de Próspero. En la tardía obra *Antonio y Cleopatra* la reina de los egipcios y amante de varios caudillos romanos pide su viático musical, manjar deseado por los que se sumergen en amores:

“Dadme música, música, melancólico alimento de los que traficamos en amor”⁸.

El duque Orsino, gran catador de música de la familia shakespeariana y sediento de amor, se expresa en *Noche de Reyes* de forma análoga cuando pide que no deje de sonar la música, para alivio de su pena amorosa, ocasionada por la falta de afecto de Olivia:

“Dadme alguna música. Ahora, buenos días, amigos. Ya, buen Cesario, sólo deseo oír un canto, aquella antigua y evocadora balada que oímos la otra noche. Me parece que tranquilizaba mi pasión...”⁹.

Olivia, a la vez que huye de la insistencia del duque, se ha refugiado en el duelo por la muerte de un hermano. Pero un joven esbelto, listo y apasionado irrumpe en su horizonte. Se hace llamar Cesario y con su disfraz masculino aparenta ser lo que no es, escondiendo su verdadera identidad de mujer, de nombre Viola. Finalmente, el reencuentro con el hermano gemelo de ésta, al que todos daban por ahogado, facilitará un feliz desenlace. Otra gran dama de la familia shakespeariana, Porcia, de *El Mercader de Venecia*, demuestra también tener un oído fino:

6. Véase: *Hamlet*; I, 5 y III, 2.

7. *El Sueño de una noche de verano*; IV, 1 (Traducción de José Arnaldo Márquez. Madrid, Edaf, 1990).

8. *Antonio y Cleopatra*; II, 5 (Traducción de José M^a Valverde. Barcelona, Planeta, 1967).

9. *Noche de Reyes*; II, 4 (Traducción de Ángel Luis Pujante. Barcelona, Planeta, 1983).

“Nerisa y los demás, apartaos: que suene música mientras él hace su elección, para que, si pierde, tenga un final como el del cisne, desvaneciéndose en música (...) Quizá gane, y ¿qué es entonces la música? Entonces la música es como el toque de trompeta cuando los fieles súbditos se inclinan ante un monarca recién coronado: es como esos acariciadores sonidos que, al romper el día, se deslizan en el oído del novio, entre sus sueños, y le llaman a la boda”¹⁰.

LA MÚSICA EN LA ESCENA

Durante los últimos años del reinado de Isabel I (1533-1603), las compañías de teatro (*The King's men*, la de Shakespeare, no era una excepción) contaban siempre con un equipo de músicos emplazados en el escenario encargados de la ejecución de músicas utilitarias, como son las fanfarrias para las entradas y salidas de personajes reales, los cambios de escena, el acompañamiento de canciones precisas marcadas por el guión e interpretadas por los mismos actores, los epílogos de las obras, etc. Pausadamente fueron quedando ubicados en un espacio cerrado, la llamada “habitación de reposo”, pudiéndose sin embargo encajar debajo del escenario un buen conjunto de músicos. Más adelante, este espacio se convertiría en un “foso” orquestal que hoy día se utiliza en la ópera y, en los musicales, hasta hace poco¹¹. Una indicación escénica en la ya citada tragedia *Antonio y Cleopatra* da fe del uso que se daba a esta ubicación:

[*Music of the hautboys is under the stage*]¹².

No en vano el oboe era un heraldo de escenas de desgracia: en la escena de *Hamlet* relatada más arriba suenan los oboes mientras se escenifica el asesinato del rey. Los conjuntos estaban formados por instrumentos pertenecientes a diferentes familias instrumentales o *broken-consort*. Junto con unos actores familiarizados con las técnicas del canto y de los instrumentos, aquel equipo de músicos era quien se ocupaba de la ejecución netamente musical. Todos ellos, actores y músicos, ejecutaban los cantos, acompañamientos y pasos de danza requeridos por el guión¹³. Las

10. *El mercader de Venecia*; III, 2 (Traducción de M. Menéndez y Pelayo. Madrid, Edaf, 1963).

11. REESE, Gustave: *La música en el Renacimiento*, vol. 2, Madrid, Alianza Musical, 1998, p. 1013.

12. *Anthony and Cleopatra*; IV, 3. La fecha de creación es 1607, cuando la ubicación en espacios cerrados iba ganando terreno.

13. CUTTS, John P.: *La musique de scène de la Troupe de Shakespeare The King's Men sous le règne de Jacques Ier*, Paris, CNRS, 1971. p. XXVI y ss.

canciones de las obras de Shakespeare provenían de fuentes de prestigio, y como ejemplo de la canción de autor tenemos, entre otros, a los dos pajes que cantan “*It was a lover and his lass*” en *Como gustéis*¹⁴. Su autor, Thomas Morley (1558-1603), la publicó dentro de su última antología¹⁵. Sus anteriores publicaciones contenían madrigales a diversas voces compuestos según la moda italiana, pero ésta fue dedicada enteramente a los “*ayres*” para voz y laúd.



Fig. 2. Portada de *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* de Thomas Morley (Londres, 1597).

14. V, 3.

15. *First Booke of Ayres*, Londres, 1600.

THOMAS MORLEY Y LA ATRACCIÓN DE ITALIA

Morley contribuyó, ya sea como compositor de madrigales, ya de *canzonette* a dos y tres voces, al creciente interés por la música italiana, así como a su recepción en la Inglaterra isabelina, cultivando el modelo instrumental de uso en los teatros, el citado *broken-consort*. Siguiendo los pasos de una antología veneciana publicó, en el mismo año de la creación de *Hamlet*, un homenaje a la reina Isabel que reunió a varios compositores¹⁶. También sobresalió en el ámbito teórico con un importante tratado de música dedicado a su maestro William Byrd (1543-1623)¹⁷. Como organista mantuvo el puesto titular en St. Giles, Cripplegate, y más adelante en la catedral de San Pablo. Que Shakespeare y él se frecuentasen no puede asegurarse, pero veremos cómo la obra del dramaturgo se beneficiaría de algunas aportaciones del músico, y quizás fueron temporalmente vecinos. Thomas Weelkes (ca. 1575-1623) y John Wilbye (1574-1638), entre otros, siguieron la senda de los madrigales, orientándola hacia un estilo más genuinamente inglés, con frecuente empleo de retardos disonantes altamente expresivos.

También Shakespeare se sentía atraído por la península meridional, eligiendo no sólo numerosos escenarios italianos para sus obras (Verona, Venecia, Nápoles, Padua o la deslocalizada Iliria) sino dando a algunos notorios personajes nombres italianos, convenientemente mezclados con otros de probada raíz inglesa (conviven en *Noche de Reyes* el duque Orsino, Olivia, Malvolio, con Sir Toby Belch o bien Sir Andrew Aguecheek). En dos de sus sonetos hallamos imágenes musicales ligadas a instrumentos precisos; una es la del virginal, el instrumento de Thomas Morley, cuyo teclado se convierte en cómplice de la proximidad entre las teclas y las yemas de los dedos de una enigmática mujer morena. Otra es la evocación de las cuerdas dobles del laúd: bien afinadas al unísono o a la octava, una de sus cuerdas pone en vibración a la otra, provocando un efecto de resonancia por simpatía. Así apremia al amigo para que, apareándose, engendre nuevos seres portadores de sus muchas virtudes¹⁸.

16. *Il trionfo di Dori*, Venecia, 1592 y Amberes, 1601; *The Triumphes of Oriana*, to 5. and 6. voices: composed by several authors, Londres, 1601. La colección incluye obras de 23 autores, entre los cuales figuran J. Wilbye, D. Norcome, E. Johnson, el mismo T. Morley, etc.

17. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, Londres, 1597.

18. Los sonetos fueron publicados en 1609. Virginal: soneto nº 128; laúd: soneto nº 8.

EL LAÚD

Si el virginal y otros instrumentos de tecla tienen una presencia modesta en la obra teatral de Shakespeare (veremos una escueta referencia al órgano en *El rey Juan*), no es así en cambio con el laúd, protagonista de numerosas escenas y comparaciones: desde el “lascivo laúd” de Gloucester¹⁹ hasta la abrupta interrupción de una lección de música cuando Hortensio, el maestro, después de coger la mano de la discípula Catalina, recibe un laúd por sombrero²⁰. En otra comedia escrita cinco años más tarde, y refiriéndose a un joven reacio a enamorarse, bromea Claudio:

“Es sólo que su espíritu bromista se ha metido ahora en una cuerda de laúd, y se deja gobernar por las clavijas”²¹.

También son dignas de mención las magníficas evocaciones de Marcos, hermano de Tito Andrónico, horrorizado ante el hallazgo de su sobrina Lavinia con las manos amputadas (la venganza de la reina Tamora y de sus hijos progresa):

“¡Ah! Si ese monstruo hubiera visto estas manos de lirio temblar, como hojas de álamo, sobre un laúd, haciendo temblar de delicia las sedeñas cuerdas al besarlas, no las habría tocado entonces, ni por su vida”²².

Ante la comparación de un estado melancólico con el “laúd de un enamorado”²³ sería difícil no sentirse cautivado. Con un sonido tenue y a la vez rico en armónicos, asociado por un autor del siglo XVIII al color del oro²⁴, el laúd se convirtió a finales del siglo XVI en el compañero habitual del canto, tal y como se dijo al hablar de la última colección de Thomas Morley. Esta evolución tuvo como protagonistas a John Dowland (1562-1626), John Danyel (?-1630) y sus coetáneos Thomas Robinson (ca.1588-1610), Robert Jones (ca.1577-?), Philipp Rosseter (1568-1623) y demás autores de obra para voz y laúd. Así lo corrobora Gower, el bardo de *Pericles*:

19. *El rey Ricardo III*; I, 1.

20. *La fierecilla domada*; II, 1.

21. *Mucho ruido por nada*; III, 2 (Traducción de J.M^o Valverde. Barcelona, Planeta, 1967).

22. *Tito Andrónico*; II, 4.

23. *El rey Enrique IV*; I, 1.

24. LE BLANC, Hubert: *Défense de la basse de viole contre les enterprises du violon et les prétentions du violoncelle*, Amsterdam, 1740, p. 71.

“...ni que cante acompañándose del laúd y enmudezca al pájaro nocturno que siempre esparce sus recuerdos en quejas”²⁵.

Recorriendo la historia de este instrumento, el río shakespeariano nos conduce aguas arriba hasta llegar al dios Apolo, padre de Orfeo, el “poeta de Tracia” cuya imagen tañendo una vihuela y rodeado de fieras salvajes llena el frontispicio de una obra de la primera mitad del siglo XVI²⁶. Evocado aquél por Biron:

“Sutil como la esfinge: dulce y musical como el claro laúd de Apolo, con su pelo por cuerdas: y cuando habla de amor, la voz de todos los dioses arrulla el cielo con la armonía”²⁷.

Y éste por Marcos quien, destrozado ante la tragedia que ha caído sobre la estirpe de su hermano Tito (asesinado el esposo de Lavinia, violada, con la lengua cortada y las manos amputadas ella) así se exclama:

“...o si hubiera oído la celestial armonía que hacía esa dulce lengua, habría dejado caer el cuchillo, cayendo dormido como Cerbero a los pies del poeta tracio”²⁸.

El más afamado virtuoso del laúd a finales del siglo XVI fue el mencionado John Dowland, por aquel entonces instalado en la corte danesa. Su música siempre mantuvo una pronunciada inclinación hacia la melancolía, ayudada por aquella sonoridad “dorada” que rezuma tristeza y añoranza. La canción “*Flow my teares*”, con el instrumento apareado a la voz, fue publicada por primera vez en 1597²⁹, popularizándose rápidamente: siete pavanas escritas para quinteto de violas da gamba y laúd la siguieron, cada una de ellas con un evocador calificativo: *antiquae*, *antiquae novae*, *gementes*, *tristes*, *coactae*, *amantis*, *verae*³⁰. Las *lachrymae* constituyen un hallazgo de ideas melancólicas y comparten una célula inicial formada por la “cuarta frigia” en descenso, prometedora de melancolías abundantes. Tanto se popularizaron que todavía en 1621 se hace mención de ellas:

25. *Pericles*; IV, 1 (Traducción de Luis Astrana. Madrid, Espasa-Calpe, 1969).

26. MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano: intitulado El Maestro*, Valencia, 1535.

27. *Trabajos de amor perdido*; IV, 3 (Traducción de José M^a Valverde. Barcelona, Planeta, Barcelona, 1967). El texto original dice: “*Apollo's lute, strung with his hair*”.

28. *Tito Andrónico*; II, 4 (Ibídem).

29. *The first Booke of Songes or Ayres of foure Partes with Tableture for the Lute*, Londres, 1597 y ss.

30. *Lachrymae, or seaven teares figured in seaven passionate Pauans, Galiards, and Almands, set for the Lute, Viols, or Violons, in fiue parts*, Londres, 1604.

“[Such music as will make your workships dance to the doleful tune of Lachrymae]”³¹.

LA VIOLA DA GAMBA Y OTROS INSTRUMENTOS DE CUERDA

Ya sea en familia o bien sola, la viola da gamba constituye otra de las joyas de Shakespeare. Con el sonido de este instrumento la reina Taísa es devuelta a la vida en *Pericles*³². Previamente, una princesa objeto del atrevimiento del protagonista se ha visto comparada a una viola, durante un monólogo en el cual Pericles reconoce haber descifrado el sentido de una adivinanza que, de otro modo, le hubiera llevado a la muerte:

“Sois una bella viola, y vuestros sentidos, las cuerdas; el hombre que la tocara para hacer surgir de ella su legítima música habría hecho descender el cielo sobre la tierra y todos los dioses para escucharla; pero como ha sido tocada antes del tiempo debido, solo el infierno ha danzado al son de una consonancia tan discordante”³³.

El personaje de Sir Andrew Aguecheek cuenta, en *Noche de Reyes*, junto a valiosas virtudes viriles, con el conocimiento y dominio de este instrumento:

“Pero si toca la viola da gamba, y habla, palabra a palabra, hasta tres o más idiomas”³⁴.

El pérfido Yago exclama, ante el instante de máxima comunión afectiva entre Otelo y Desdémona:

“¡Oh, ahora estáis bien templados! Pero ¡a fe de hombre honrado, yo aflojaré las clavijas que producen esta música!”³⁵.

31. MASSINGER, Philipp: *The Maid of Honour*.

32. III, 2.

33. *Pericles*; I, 1.

34. *Noche de Reyes*; I, 3 (Traducción de Manuel Ángel Conejero. Valencia, Fund. Inst. Shakespeare, 1988). El texto original es el siguiente: “*He plays o’the viol-de-gamboys*”. El instrumento de Sir Andrew depara alguna dificultad a los traductores, no obstante existe en castellano, además de los términos genuinos “vihuela de arco” y “violón”, el más extendido “viola da gamba”. Josep M^a de Sagarra, en su versión al catalán, lo traduce por “contrabaix”. Luis Astrana fue todavía más allá y lo convirtió en “violonchelo” no sin recomendar el uso del término “violoncillo” para denominar al bajo de la familia del violín.

35. *Otelo*; II, 1. (Traducción de Luis Astrana. Madrid, talleres Espasa-Calpe, 1934). El texto original dice: “O, you are well tun’d now. But I’ll set down the pegs that make this music”.

En la base de esta metáfora se encuentra el gesto de hacer girar las clavijas [*set down the pegs*], provocando el descenso de la tensión de las cuerdas y destemplando con ello el instrumento. Ignoramos si Yago evoca al laúd o bien a la viola da gamba, y numerosos traductores han dejado en el limbo la alusión a la cuerda, o bien mencionan al violín³⁶. Sea lo que fuere, está claro que Yago pretende secar la fuente de armonía que producen unas cuerdas bien templadas, y, cómo no, cumple su objetivo. Con otra imagen muy cercana a la expresada por Yago expone Ulises su plan para la conquista de Troya ante los jefes griegos, antes de ser interrumpido por la llegada de Eneas:

“Basta suprimir la jerarquía, destemplan esa cuerda, y ya oiréis qué discordancia se produce: cada cosa se enfrenta con su punto contrario”³⁷.

Otros instrumentos cordófonos como el arpa resultan menos frecuentes. Ésta es mencionada por Glendower:

“De muy joven compuse muchos cantos ingleses para arpa, que fueron bien acogidos”³⁸.

En cambio el violín apenas asoma en los textos, salvo cuando el Príncipe, hijo de Enrique IV, menciona un arco de violín al que cabalga el demonio³⁹. Su presencia en escena, no obstante, resultaba familiar como acompañamiento de canciones.

LOS INSTRUMENTOS DE VIENTO

El lugar de honor de los instrumentos de viento corresponde a la flauta de pico⁴⁰. En *Otelo*, un conjunto de flautistas contratado por Casio toca debajo de la ventana de Desdémona⁴¹. Y en *Hamlet*, cuando el protagonista cae en la cuenta de que está siendo objeto de una manipulación, adopta aires de maestro del instrumento ante un atónito Guildenstern: para empezar pide prestada una flauta al músico que pasa cerca y, animando al compañero para que toque, provoca su negativa, apelando éste a la propia ignorancia. Entonces dice Hamlet:

36. Así en la traducción al catalán de Josep M^a de Sagarra.

37. *Troilo y Crésida*; I, 3 (Traducción de José M^a Valverde. Barcelona, ed. Planeta, 1967).

38. *Enrique IV*; III, 1 (Traducción de Antonio Prometeo Moya. Barcelona, ed. RBA, 2003).

39. *Ibidem*, II, 4.

40. “*Recorders or other solempne / Musique playes them owi*”. En: *Second Maiden's Tragedy* (Cit. por John P. Cutts, op. cit. p. XXVI).

41. *Otelo*; III, 1.

“H - Más fácil es que de tenderse a la larga. Mira, pon el pulgar y los demás dedos según convenga sobre estos agujeros, sopla con la boca y verás qué lindo sonido resulta. ¿Ves? éstos son los puntos.

G - Bien, ¡Pero si no sé hacer uso de ellos para que produzcan armonía! Como ignoro el arte...

H - Pues mira tú en qué opinión tan baja me tienes. Tú me quieres tocar, presumes conocer mis registros, pretendes extraer lo más íntimo de mis secretos, quieres hacer que suene desde el más grave al más agudo de mis tonos; y ve aquí este pequeño órgano, capaz de excelentes voces y de armonía, que tú no puedes hacer sonar. ¿Y juzgas que se me tañe a mí con más facilidad que a una flauta? No, dame el nombre del instrumento que quieras; por más que le manejes y te fatigues, jamás conseguirás hacerle producir el menor sonido”⁴².

Para Shakespeare, la cualidad del sonido de la flauta es la suavidad y ésta puede ser emulada por el órgano, uno de cuyos registros es el llamado “flautado”:

“¿Es pues extraño que la muerte cante? yo soy la cría de este cisne pálido que entona lúgubre canción de muerte, y su instrumento frágil [*the organ-pipe*] tañe notas que acompañan al alma al final reposo”⁴³.

La literatura pastoril, con *Il Pastor fido* en cabeza, publicado en Venecia pocos años antes⁴⁴, había popularizado el sonido de la flauta, que también se deja escuchar en el *Sueño de una noche de verano*:

“... yo sé cuándo te has deslizado fuera de la tierra de las hadas y has pasado todo el día sentado en forma de Corino el pastor, tocando flautas de talo de maíz y cantando versos de amores a la enamorada Fílida”⁴⁵.

Aunque en su condición de instrumento es susceptible de convertirse en vehículo de bajezas:

“El Rumor es una flauta que soplan las sospechas, los celos, las conjeturas, instrumento tan sencillo y tan fácil, que el rudo monstruo de innumerables cabezas, la discordante y ondeante multitud, puede tocarlo”⁴⁶.

42. *Hamlet*; III, 2 (Traducción de Leandro Fernández de Moratín. Madrid, ed. El Cincel, 1980). El texto original es el siguiente: “*Govern these ventages with your fingers and thumb, give it breath with your mouth, and it will discourse most eloquent music. Look you, these are the stops*”.

43. *El rey Juan*; V, 7 (Traducción de José Estruch. Madrid, Universidad Complutense, Madrid, 1995).

44. GUARINI, Giovanni Battista: *Il Pastor fido*, Venecia, 1590.

45. II, 1.

46. *Enrique IV*; prólogo a la 2ª parte (Traducción de Miguel Cañé. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1918).

Otros instrumentos de viento como por ejemplo la trompeta, de presencia obligada en las entradas y salidas de escena de príncipes, tienen asimismo garantizada su presencia en los textos:

“Mientras, saboread la música con vuestros oídos, si no os molesta un sonido tan áspero como el de las trompetas [*the trumpet's sound*]. En seguida nos pondremos a ello”⁴⁷.

Este instrumento tiene, curiosamente, la virtud de apaciguar un jugueteón rebaño en un fragmento del monólogo de Lorenzo en *El mercader de Venecia*, sobre el que tendremos más abajo ocasión de volver:

“Observa un rebaño indómito y salvaje o una manada de potros aún sin desbravar, saltando locamente, bufando y relinchando, como es propio de la sangre que les bulle. Si oyen un toque de trompeta o llega a sus oídos una melodía, verás cómo todos se paran al instante y se aquieta su briosa mirada con el grato poder de la música”⁴⁸.

Su sonido es requerido por Eneas cuando se dirige a los jefes griegos para anunciarles el desafío de Héctor, el príncipe troyano:

“Suena fuerte, trompeta: lanza tu voz broncea a través de todas estas perezosas tiendas, y a todo griego animoso hazle saber que lo que pretende Troya honradamente, ha de decirse en voz alta”⁴⁹.

A la cornamusa se le atribuye una curiosa propiedad, tal y como afirma Shylock, el judío de Venecia:

“... otros, cuando la gaita canta por la nariz, no pueden retener la orina”⁵⁰.

Encontramos en *Coriolano* una extensa enumeración de los metales y otros instrumentos “*hauts*” (utilizados en el exterior y opuestos a los de cuerda o “*bas*”, más suaves y propios de recintos cerrados) comunes a toda escenificación y con los que el público estaba familiarizado:

“¡Oíd! Sacabuches, clarines, salterios y pífanos, tamboriles, címbalos ...”⁵¹.

47. *Timon de Atenas*; III, 6 (Traducción de Luis Astrana. Madrid, Espasa-Calpe, 1929).

48. *El mercader de Venecia*; V, I (Traducción de Ángel Luis Pujante. Madrid, Espasa-Calpe, 1992).

49. *Troilo y Crésida*; I, 3 (Traducción de José M^a Valverde, ibídem).

50. *El mercader de Venecia*; III,4 (Traducción de José M^a Valverde. Barcelona, Planeta, Barcelona, 1967). El término original es “bagpipe”.

51. *Coriolano*; V, 4 (Traducción de José Arnaldo Marquez. Madrid, Rialp, 1994).

EL CANTO

Por encima de todo, los personajes de Shakespeare cantan, y tan pronto entonan una canción como pueden marcarse unos pasos de baile sobre la escena. Pero es con el canto, al igual que con el laúd, como pueden transmitir melancolía a los oyentes:

“Puedo sorber melancolía de una canción igual que una comadreja sorbe huevos. Más, por favor, más”⁵².

Muchos actores eran a la vez músicos, como ya se ha dicho, y podían acompañarse al laúd o bien a la viola. Junto al vestuario o la maquinaria, la música formaba parte del *atrezzo*, y ellos sabían perfectamente cómo ponerse en disposición de cantar en público, según la aguda afirmación de un paje:

“¿Empezaremos a cantar con llaneza, es decir, sin toser, ni escupir, ni decir que estamos roncós, ni apelar a preludios ordinarios de una voz detestable?”⁵³.

Oberon, rey de las hadas del *Sueño de una noche de verano*, afirma que el canto de las sirenas es el más extremado don que el oído humano pueda percibir:

“¿te acuerdas de cuando me senté en un promontorio y vi a una sirena sobre el dorso de un delfín entonando un aria tan dulce y melodiosa que hasta el rudo océano se apaciguó al oír su canto, y ciertas estrellas se lanzaron enloquecidas de sus esferas para gozar la música de la marina doncella?”⁵⁴.

Pero, sobre todo, son los mismos personajes quienes cantan en escena. Ofelia, en su locura, canta las canciones “*Tomorrow is Saint Valentine’s Day*” y “*How should I your true love know*” con valiosas indicaciones sobre el acompañamiento instrumental⁵⁵. Desdémona, en su desesperación, canta el “*Willow Song*”, una canción documentada en diversos manuscritos anónimos⁵⁶; canta Marina en el reencuentro con sus padres desaparecidos⁵⁷, y citan las alegres comadres de Windsor dos temas cono-

52. *Como gustéis*; II, 5 (Traducción de José M^a Valverde. Barcelona, Planeta, 1967).

53. *Ibidem*, V, 3 (Traducción de R. Martínez Lafuente. Barcelona, RBA, 2003).

54. *Sueño de una noche de verano*; II, 1 (Traducción de José A. Márquez, *ibidem*).

55. *Hamlet*; IV.

56. *Otelo*; IV.

57. *Pericles*; V, 1.

cidos⁵⁸, ofreciendo una clara contraposición entre dos cantos de actualidad en la última etapa de la época isabelina: el salmo nº 100, llamado “*the Old Hundrerdth*” en la iglesia anglicana –instaurada medio siglo antes por Enrique VIII (1491-1547)– y la tonada *Greenes leeves*, una melodía construida según el patrón italiano de la *romanesca* e introducida quizás poco antes en Inglaterra, siempre ávida de novedades de procedencia meridional. El obeso Falstaff tiene presente la misma canción cuando, ebrio de deseo, cree estar ya muy cerca de la culminación de su objetivo:



Fig. 3. “*Les manches verds*”, o *Greensleeves* en versión francesa, impresa probablemente en los talleres de José de Torres, Madrid, 1705. (*Canciones francesas, de todos ayres para todos los instrumentos sacadas de diversos avtores y puestas por el orden de los tonos nuevamente impresas*, Madrid, Biblioteca Nacional).

58. “Pero no estaban más acordes entre sí que el centésimo salmo con la canción de las mangas verdes”. *Las alegres comadres de Windsor*; II, 1 (Traducción de Luis Astrana. Madrid, talleres Calpe, 1923).

“¿Es mi cierva de pequeña cola negra? Que lluevan patatas, que los truenos canten la tonada de *las mangas verdes*”⁵⁹.

Entre otras canciones indirectamente evocadas por Shakespeare encontramos *Callino Casturame*⁶⁰, que fue empleada por Wiliam Byrd en unas variaciones para virginal y por Henry Butler (+1652) en una *division* para viola da gamba⁶¹, o bien *Fortune*, cuya melodía solía cantarse junto a la balada “*Titus Andronicu’s Complaint*”, fuente de *Tito Andrónico*.

LA INFLUENCIA DE ITALIA

Cuando Shakespeare contaba 24 años de edad apareció en Inglaterra el primer testigo del enorme interés que despertaban los madrigales italianos: *Musica transalpina*, editado por Nicholas Yonge. En el encabezamiento puede leerse “*brought to speak English*”, es decir invitando a cantar madrigales italianos con los textos traducidos al inglés⁶². Hemos visto cómo Thomas Morley, cofundador de la llamada escuela madrigalista inglesa, que tuvo su momento dulce precisamente en la última década del siglo XVI, hacía su aportación como editor y compositor. El más apreciado de los madrigalistas italianos, Luca Marenzio (ca. 1553 - 1599), fue publicado en Londres en 1590 y nuevamente en 1598⁶³.

Una síntesis de las dos escuelas, la autóctona y la importada, se dio con los nietos de los pioneros italianos que emigraron a Inglaterra como los Bassano, los Lupo o los Ferrabosco. De esta familia era Alfonso II (ca. 1578-1628), nacido en Inglaterra e hijo del compositor de mismo nombre,

59. *Ibidem*, V, 5 (Traducción de J.A. Márquez. Madrid, Edaf, 1997). La patata, una novedad venida de América, era empleada como afrodisíaco en el siglo XVI. Véase ISAKOFF, Stuart: *Temperament. How Music...*, Nueva York, 2001). El texto original dice: “*Let the sky rain potatoes! Let it thunder to the tune of ‘Greensleeves’*”.

60. *Enrique V*; IV, 4. La mención está “escondida” en el diálogo siguiente:

“Soldado francés - *Je pense que vous êtes le gentilhomme de bonne qualité.*

Pistol - *Qualitie calme custure me! Art thou a gentleman?*”.

61. *The Fitzwilliam virginal book*, Breitkopf & Härtel, 1899. vol. 2, nº CLVIII, pág. 186. HENRY BUTLER: *Collected works*, Madison, A-R ed., 1991, nº 13, p. 76.

62. *Musica Transalpina. Madrigales traslated of foure, five and sixe parts, chosen out of divers excellent authors, with the first and second part of La Verginella, made by Maister Byrd, vpon two stanza’s of Ariosto, and brought to speake English with the rest. Published by N. Yonge, in favour of such as take delight in musick of voices*, Londres, 1588.

63. *The first sett of Italian Madrigals Englished, not to the sense of the original dittie, but after the affection of the noate...* by Thomas Watson, Londres 1590.

quien escribió fantasías para *consort* de violas entre las que destacan las del hexacordo, de cuya presencia en la obra de Shakespeare hablaré más adelante, y magníficas danzas de corte genuinamente inglés para la viola da gamba sola “*lyra way*” publicadas en el mismo año en que Shakespeare diera sus sonetos a la imprenta⁶⁴. También en sentido inverso hubo notables influencias, como la de Giovanni Coperario (o John Cooper, *ca.* 1575- 1626), que había vuelto de Italia poco antes de la aparición de las publicaciones citadas. Se trataba pues de un músico inglés cuyas composiciones para pequeños grupos de instrumentos de cuerda y bajo continuo, así como para *consort* de violas, impregnadas del estilo italiano, fueron enormemente populares.

Al otro lado de esta ofensiva había una resistencia dispuesta a todo con la finalidad de evitar la penetración de tantos elementos meridionales y salvaguardar así lo inglés. Uno de los más virulentos fue Tobias Hume (*ca.* 1579-1645), militar, músico y virtuoso de la viola da gamba, al que muchos creen ver en el personaje de Sir Andrew Aguecheek de *Noche de Reyes*, quien, recordemos, “...*plays o’the viol-de-gamboys*”. Él mismo relata su empeño en mantener la pureza de la música inglesa en el prefacio de su primer libro de piezas para la viola da gamba:

“Yo no robo invenciones de otros, no pido prestada música italiana para una cancioncilla inglesa, (...) ni llevo a cabo hurtos para rellenar mis libros a base de canciones prestadas. Son mis propias fantasías, expresadas con mi propio genio...”⁶⁵.

Volvamos a Shakespeare y a las canciones que entonan pajes y bufones, como “*Hey Robin, jolly Robin, Tell me how thy lady does*”, una canción de William Cornyshe (*ca.*1468-1523), músico de Corte de Enrique VIII, cantada por un paje⁶⁶, o bien las que todo aquel que estuviera capacitado para transmitir algún afecto al público sediento de emociones podía entonar:

“Gorjea, niño, apasiona mi sentido del oído”⁶⁷.

64. FERRABOSCO, Alfonso: *Lessons for 1. 2. and 3. viols*, Londres, 1609.

65. HUME, Tobias: *The first part of ayres...*, Londres, 1605. El texto original dice: “*I robbe no others inventions, I take no Italian Note to an English dictie, or filch fragments of Songs to stuffe out my voolumes. These are mine own Phansies expressed by my proper Genius...*”.

66. *Noche de Reyes*; IV, 2.

67. *Trabajos de amor perdidos*; III, 1 (Traducción de José M^a Valverde, *ibídem*).

EL HEXACORDO

También hay un lugar para las venerables sílabas de la solmisación en los textos de Shakespeare, quien pudo haberse familiarizado con ellas a través del tratado teórico de Thomas Morley mencionado más arriba⁶⁸. Siguiendo las enseñanzas del monje del siglo XI Guido d'Arezzo, vigentes hasta el siglo XVIII, cada nota desempeñaba una función dentro del hexacordo (do - re - mi - fa - sol - la), independientemente de la altura absoluta de los sonidos. Durante una lección de música que tiene lugar en *La fierecilla domada*, Bianca, hermana de aquélla que había puesto literalmente por sombrero un laúd a Hortensio, lee un texto que éste ha escrito para la ocasión, en el que se mencionan las seis notas que conforman la base del sistema musical:

“Soy el “do”, base en toda la armonía,
 [Gamut I am, the ground of all accord,]
 “re”, te anuncio de Hortensio el gran amor:
 [A re, to plead Hortensio's passion.]
 “mi”, Blanca, acéptale como señor, [B mi, Bianca, take him for thy lord]
 “fa”, porque te ama con idolatría: [C fa ut, that loves with all affection]
 “sol”, un acorde en dos notas haré: [D sol re, one clef, two notes have I]
 “la, si”, dame tu sí, o me moriré. [E la mi, show pity, or I die.]”⁶⁹.

En la comedia *Trabajos de amor perdido*, creada un año después, Holofernes, el maestro de escuela, juega con el sonido resultante de “decir” las notas según el método de la solmisación, mientras lee una carta:

“Puedo decir de ti como dice de Venecia el viajero: *Venetia, Venetia, chi non ti vede non ti pretia*. ¡Viejo Mantuano, viejo Mantuano! Quien no te comprende no te ama. *Ut, re, sol, la, mi, fa*. Con perdón, señor...”⁷⁰.

La pronunciación inglesa de las sílabas de solmisación adquiere un nuevo significado soez en la invectiva lanzada a unos músicos por un criado de los Capuleto, la familia de Julieta:

68. Véase nota 17. En la primera parte de su tratado, *Teacheth to sing*, Morley trata cuestiones de notación, de proporciones y de solmisación.

69. *La fierecilla domada*; III, 1. (Traducción de José M^a Valverde. Barcelona, Planeta, 1967).

70. *Trabajos de amor perdidos*, IV, 2 (ibídem). La frase completa original es como sigue: “*Fauste, precor, gelidâ cuando pecus omne sub umbra Ruminat, - and so forth. Ah, good old Mantuan! I may speak of thee as the traveller doth of Venice; - Venetia, Venetia, Chi non ti vede, non ti pretia. Old Mantuan, old Mantuan! who understandeth thee not, loves thee not. - Ut, re, sol, la, mi, fa- Under pardon, sir, what are the contents? Or rather, as Horace says in his - What, my soul, verses?*”.

[“- *I'll re you, I'll fa you; do you note me? - An you re us and fa us, you note us*”]⁷¹.

Y Lancelot, sirviéndose de dos sílabas del hexacordo, imita el sonido de la trompeta al entrar súbitamente en la casa de Lorenzo, en *El mercader de Venecia*:

[Lancelot - *Sola, sola! wo ha, ho! sola, sola*]

Lanzarote - ¡Tarárááá! ¡Eh, oh, ahí va! ¡Tarárááá!”⁷².

EL CANTO DE LOS PÁJAROS

Cantan asimismo los pájaros: ruiseñores, alondras, cuervos y reyezuelos son cantores consumados. Diríase que sus cantos omnipresentes regulan el paso del tiempo, como es el caso, por ejemplo, de la conocida escena del balcón en *Romeo y Julieta*, al querer el joven alejarse de su amada porque ha oído el canto de un pájaro. ¿Era el ruiseñor, cantor nocturno, o bien la alondra, anunciando el alba? Cuando finalmente Julieta reconoce que se trata de la alondra, apremia a su amado para que huya. Entonces, jugando con el doble sentido en inglés de la palabra *division* (que servía para describir un recurso musical equivalente a “variación” o “glosa” y, por otra parte, significa la acción de “dividir” o bien “separar”) tiene lugar un giro semántico, y el juego de palabras es llevado a sus últimas consecuencias:

“J - ¿Te vas a marchar? Todavía no se acerca el día: era el ruiseñor, y no la alondra, lo que traspasó el temeroso hueco de tu oído; de noche, canta en ese granado: créeme, amor, era el ruiseñor.

R - Era la alondra, heraldo de la mañana, y no el ruiseñor: mira, amor, que envidiosas franjas ciñen las nubes dispersas allá a oriente: las candelas de la noche se han extinguido, y el jovial día se pone de puntillas en las neblinosas cimas de las montañas: tengo que irme y vivir, o quedarme y morir. (...) y que tampoco es la alondra la que con sus notas golpea el cielo abovedado tan alto sobre nuestras cabezas (...)

J - Sí es, sí es: ¡vete, márchate de aquí! Es la alondra la que canta tan destemplada, forzando ásperas disonancias y agudos desagradables. Dicen algunos que la alondra hace dulce armonía: no así ésta, pues nos separa”⁷³.

71. *Romeo & Juliet*; IV, 5. Omito la traducción pues el significado original queda desfigurado en los distintos traductores.

72. *El mercader de Venecia*; V, 1 (Traducción de José M^a Valverde. *Ibidem*).

73. *Romeo y Julieta*; III, 5 (Traducción de José M^a Valverde. Barcelona, Planeta, 1967). El texto original del último párrafo es: “*It is the lark that sings so out of tune, strainig hard discords and unpleasing sharps. Some say the lark makes sweet division; this doth not so, for she divided us*”.

Ambos pájaros son frecuentes en la memoria sonora de Shakespeare. El canto de la alondra se compara al melódico fluir de la voz del amado de Elena en *Sueño de una noche de verano*:

“... y la música de vuestra voz es más armoniosa que el canto de la alondra a los oídos del pastor cuando verdea el trigo y asoman los capullos del blanco espino”⁷⁴.

Mientras que el de los ruiseñores, cantores nocturnos que ya hemos escuchado en otras ocasiones⁷⁵ es digno de ser acompañado por el dios Apolo. Sólo tendrá la oportunidad de oírlo aquel que quiera escuchar, manteniendo bien abiertos los oídos:

“¿Quieres música? ¡Escucha! [*se oye música*] Apolo toca, y veinte ruiseñores enjaulados cantan”⁷⁶.

Lavinia emulaba con rara perfección el canto de los pájaros a la vez que expresaba con precisión los frutos de su intelecto. Así lo evoca su tío, ante el triste espectáculo de la sobrina, a la que ha sido cortada la lengua:

“¡Ah, ese delicioso útil de sus pensamientos, que los charlaba con tan placentera elocuencia, está arrancado de la linda jaula hueca donde, como un dulce pájaro melodioso, cantaba dulces notas variadas, que encantaban a todos los oídos!”⁷⁷.

A quienes no se hayan educado todavía en el canto de los pájaros les puede resultar difícil distinguir entre sonidos agresivos y sonidos suaves:

“El cuervo canta tan dulcemente como la alondra cuando no se les escucha a ninguno, y creo que el ruiseñor, si cantara de día, cuando grazna cualquier ganso, no parecería mejor músico que el reyezuelo”⁷⁸.

LA DANZA

La danza, en sus variadas formas, era un complemento esencial de la vida social en el siglo XVI. En los textos de Shakespeare los diálogos se enriquecen con numerosas aportaciones coreográficas, siempre provistas

74. *Sueño de una noche de verano*; I, 1 (Traducción de José A. Márquez. *Ibidem*).

75. Véase nota 25.

76. *La fierecilla domada*; prólogo (Traducción de José M^a Valverde. *Ibidem*).

77. *Tito Andrónico*; III, 1 (Traducción de Luis Astrana. *Ibidem*).

78. *El mercader de Venecia*; IV, 1 (Traducción de Marcelino Menéndez y Pelayo. *Ibidem*).

de un matiz más burlón que las manifestaciones meramente musicales. En *Noche de Reyes* aparecen algunas de estas formas, como la noble pavana con su ritmo pausado:

“Es más estúpido que una pavana sin ritmo [*passy-measures pavin*] ¡Cómo detesto a estos borrachos!”⁷⁹.

Se cita aquí la pavana “*passamezzo*”, una estructura armónica procedente de Italia y recurrente en toda la geografía europea durante el siglo XVI. Las danzas en medida ternaria, como la gallarda, la *corrente* y la giga, se convierten en la misma comedia en complemento de una carrera veloz hasta un lugar cercano, casualmente un templo:

“¿Por qué no entras en la iglesia marcándote una gallarda y vuelves a tu casa bailando la coranta? En tu puesto, no andaría yo sino saltando la giga...”⁸⁰.

Es ésta la más agitada de las tres y asimismo el instrumento con el cual se animaba el baile. Con el ligero paso de esta danza se evocan algunos personajes bíblicos o bien mitológicos:

“... y he visto a un Rey transformado en un mosquito; viendo al gran Hércules azotando un trompo, al profundo Salomón entonando una giga...”⁸¹.

En *Trabajos de amor perdido* hace su aparición el *bransle* francés, para desesperación de traductores: mientras Sagarra, en su traducción catalana, lo convierte en un *rigaudon*, Valverde lo deja en una vaga “danza francesa”:

“¿Vais a ganar a vuestro amor con danzas francesas?” [*Master, will you win your love with a French brawl?*]⁸².

Mediante la doble utilización simultánea de los miembros corporales puede realizarse un alarde de virtuosismo con unos pasos en los que se introduce el “canario”, danza en tiempo ternario basada en una sucesión en *ostinato* de los tres acordes fundamentales:

79. *Noche de Reyes*; V, 1 (Traducción de Manuel Ángel Conejero. *Ibidem*). La frase original completa es: “*Then he’s a rogue and a passy-measures pavin. I hate a drunken rogue*”.

80. *Ibidem*, I, 3 (Traducción de Luis Astrana. Madrid, 2002). El texto original dice: “*Why dost thou not go to church in a galliard and come home in a coranto? My very walk should be a jig*”.

81. *Trabajos de amor perdido*; IV, 3 (Traducción de José M^a Valverde. *Ibidem*). El texto original dice: “*To see great Hercules whipping a jig, and profound Solomon to tune a jig...*”.

82. *Ibidem*, III, 1. Véase *Treball d’amor perdut*, (traducción de Josep M^a de Sagarra. Barcelona, ed. Selecta-Catalònia, 1990).

“No, mi cumplido amo, sino canturrear una jiga con la punta de la lengua, trinarla con los pies [*end canary to it with your feet*], darle humor poniendo los ojos en blanco: suspirar una nota y cantar otra nota, a veces por la garganta: como si os engullierais el amor cantando amor...”⁸³.

Y la pueblerina danza de la *bergamasca* encuentra asimismo su lugar en los textos:

“¿Deseáis ver el epílogo o preferís que baile una pareja una danza bergamasca?”⁸⁴.

LOS ACCESORIOS

Shakespeare conoce los accesorios que garantizan un buen funcionamiento de los instrumentos con los que ejercían su profesión los músicos. Entre otros muchos, tenemos un bello ejemplo en un diálogo entre unos criados y un grupo de músicos (que ya se ha comentado en relación con el hexacordo; quizás el único pasaje jocoso de *Romeo y Julieta*), cuyos apellidos revelan la familiaridad del autor en estos detalles:

- *Simon Catling* - evoca las tripas de cordero con las que se fabrican las cuerdas de los instrumentos cordófonos.
- *Hugh Rebeck* - hace referencia a un instrumento de cuerda y arco, generalmente con tres cuerdas y en forma de pera, con una colocación clavicular aunque a veces aparece en la posición vertical apoyado en el regazo. Antecesor del violín.
- *James Soundpost* - se trata del alma, es decir el bastón cilíndrico que se coloca al interior del instrumento de cuerda y arco para dar estabilidad a la tapa superior; este personaje es además el cantor del grupo y sus facultades intelectuales no son nada portentosas, como veremos enseguida.

La agilidad del diálogo (no podía esperarse otra cosa tratándose de Shakespeare) permite que cuestiones tan poco elevadas como el pago de los músicos o bien la escasez de ideales en el momento de una actuación pública sean objeto de un rápido intercambio de pareceres:

83. *Trabajos de amor perdido*; III, 1 (Traducción de José M^o Valverde. *Ibídem*). El texto original dice: “*but to jig off a tune at the tongue’s, end canary to it with your feet ...sigh a note and sing a note,- sometime throught the throat ,as if you shallow’d love with singing love*”. El giro de “*canary = trinar*”, es poco afortunado, en mi opinión.

84. *Sueño de una noche de verano*; V, 1 (Traducción de José A. Márquez. *Ibídem*). El texto original dice: “*But, come, your Bergomask; let your epilogue alone*”.

“*Pedro* - Entonces, ¡en guardia contra mi ingenio! Os dejaré secos con mi ingenio acerado, y guardaré el puñal acerado. Contestadme como unos hombres: ‘Si el dolor te sofoca el corazón /y empiezas a sentir melancolía, la música, con argentino son...’ ¿Por qué ‘argentino son’? Por qué una música suena a plata. ¿Qué dices tú, Simón Bordón?

Músico primero - Pardiez, porque la música tiene un sonido dulce.

Pedro - Muy bien. ¿Qué dices tú, Hugo Trastes?

Músico segundo - Digo que la música es de plata, porque los músicos tocan por dinero.

Pedro - Muy bien, también! ¿Tú qué dices, Jacobo del Alma?

Músico tercero - A fe, que no sé qué decir.

Pedro - Ah, te pido perdón: tú eres el cantor: lo diré yo por ti: La música es de plata, porque los músicos nunca tienen oro que hacer sonar ...”⁸⁵.

Después de contratar una serenata para la heroína de *Cimbelino*, Cloten declara que, si no se atañe el objetivo de ablandar el ánimo de la dama, ello no será achacable ni a las crines del arco (*horsehairs*) ni al estado de las cuerdas (*calves guts*) ni a defectos de impostación vocal (*unpaved eunuch*), es decir, el timbre de la voz masculina emitida por un eunuco o bien cantando en falsete en el registro de “contratenor”, sino simple y llanamente a causa de la falta de receptividad por parte de Imógena, la dama en cuestión:

“Muy bien, podéis marcharos. Si esto la penetra consideraré que vuestra música es la mejor. Y si no, será que tiene un defecto en los oídos que ni crines de caballos, ni tripas de becerros, ni voces de eunucos bien capados podrán solucionar”⁸⁶.

A esta particular forma de emisión de la voz alude Porcia cuando anuncia las estrategias que piensa utilizar para poner en evidencia a Shylock, el mercader veneciano:

“Llevaré mi puñal con más donaire; medio niño, medio hombre, hablaré con voz atiplada ...”⁸⁷.

85. *Romeo y Julieta*; IV, 5 (Traducción de José M^a Valverde. *Ibídem*).

86. *Cimbelino*; II, 3 (Traducción de Javier García Montes. Madrid, Gredos, 2003).

87. *El mercader de Venecia*; III, 2 (Traducción de Ángel Luis Pujante. *Ibídem*).

ENRIQUE VIII

Uno de los accesorios más silenciosos e invisibles para el público es el estuche. Su tarea es humilde, pues sólo debe salvaguardar y proteger el instrumento que no está en uso. El dadivoso Timón, patricio de Atenas, a quien sus amigos le niegan ayuda al volvérselo adversa la fortuna, lo tendrá presente cuando, al hacerse éstos de rogar ante su hospitalidad, les compara al silencioso objeto:

“Serían las más inútiles criaturas si no las usáramos y se parecerían mucho a los dulces instrumentos encerrados dentro de sus estuches, que guardan sus sonidos para sí”⁸⁸.

El padre de Isabel I era un excelente intérprete y la mayoría de sus instrumentos estaban provistos de su propio estuche en cuero o terciopelo; algunos incluso estaban adornados de incrustaciones de joyas o metales preciosos. El rey sobresalía con el laúd y el virginal (de nuevo la pareja de imágenes de los sonetos). El órgano de regalía, el *cornetto* y la flauta de pico pertenecían también a sus aficiones, aunque tocaba “casi todos los instrumentos” según el testimonio de Giustinian, el embajador italiano, quien afirmó que el rey practicaba “día y noche”. El inventario elaborado a la muerte de Enrique VIII nos da una idea del volumen ingente de su colección de instrumentos musicales: 5 cornamusas, 19 violas, 20 regalías, 14 virginales, 2 clavicordios, 26 laúdes, 65 flautas, 7 cítaras, 15 chirimías, 10 sacabuches y 154 flautas de pico⁸⁹. Habiendo heredado su hija no obstante la afición paterna, fue más parca en el afán coleccionista, pero supo rodearse de los mejores músicos que dio de sí el país, como es el caso de William Byrd, de confesión católica, una circunstancia que no obstaculizó su posición cercana al trono real.

METÁFORAS

La simple mención de una mala interpretación musical puede generar en Shakespeare metáforas que reflejan el ánimo de un personaje determinado o bien de una situación con más precisión que cualquier descripción objetiva. Hemos visto la imagen de Yago y las clavijas: otras expresiones veloces, pescadas al vuelo por un público acostumbrado a convivir con la música y con sus ejecutantes, abundan en los textos. Con ellas conseguía Shakespeare focalizar algunos momentos de construcción compleja, sobre todo en sus comedias. Rosalina, la protagonista

88. *Timón de Atenas*; I, 2 (Traducción de Luis Astrana. *Ibíd.*).

89. WEIR, Alison: *Enrique VIII, el rey y la corte*, Barcelona, 2004, p. 164.

femenina de *Como gustéis*, una obra repleta de momentos musicales, dedica a Silvio el siguiente comentario, en el que se sirve del símil de los instrumentos:

“¿Queréis amar a una mujer así? ¿Para qué? ¿Para ser su instrumento y que toque falseta con vos?”⁹⁰.

A Celia, su inseparable prima, una conversación interminable sobre Orlando le resulta pesada:

“Déjame cantar sin estribillo. Me desafinas”⁹¹.

Mientras que Touchstone se queja de la afinación defectuosa de los pajes cantores:

“Mis jóvenes señores, la letra no dice gran cosa, pero la música es pura disonancia”⁹².

El no llevar bien el compás es, para Falstaff, un defecto propio de los cantantes. Así se expresa para calificar a un ladrón falto de sutileza:

“Me alegro de haberme quitado de encima esa caja de yesca. Robaba con demasiado descaro. Sus raterías semejabán un cantor desafinado. No guardaba tiempo ni compás”⁹³.

Su interlocutor, Nym, saca punta a la imagen del ladrón sagaz, capaz de acortar el tiempo necesario para una “actuación” hasta hacerla durar una pausa de “mínima”, valor equivalente a una negra o corchea en la actualidad:

“El talento consiste en robar en un silencio de mínima”⁹⁴.

Para llamar al orden a los compañeros, Mopsa se sirve de una expresión conocida por quien haya cantado en coros:

“..., y guardad bien el compás”⁹⁵.

90. *Como gustéis*; IV, 3 (Traducción de Ángel Luis Pujante. Madrid, Espasa-Calpe, 1991). El texto original dice: “*and play false strains upon thee*”. “Tocar falseta” no es, en mi opinión, la mejor opción para traducir “*false strains*”.

91. *Ibidem*, III, 2. El texto original dice: “*Thou bring’st me out of tune*”.

92. *Ibidem*, V, 3. El texto original dice: “*yet the note was very untuneable*”. Sagarra, confundiendo el tono con la medida, traduce: “*i pel que fa al cant, no va gaire a la mesura*”.

93. *Las alegres comadres de Windsor*; I, 3 (Traducción de José A. Márquez. Madrid, Edaf, 1997).

94. *Ibidem*.

95. *Cuento de invierno*; IV, 2 (Traducción de R. Martínez Lafuente. Barcelona, RBA, 2003).

LA HUELLA DE GRECIA

Más allá de la vivencia de lo sonoro y de lo musical que transmite la obra de Shakespeare, vemos cómo pervive en él la creencia en la armonía universal o de las esferas. Según la tradición pitagórica, transmitida a la edad media gracias a los escritos de Boecio (siglo V), en la música se distinguen tres grandes apartados, el primero de los cuales es el llamado *musica mundana*, que confiere a cada uno de los cuerpos celestes un sonido específico en su girar constante, cuya frecuencia es proporcional a la rapidez de su movimiento. El hombre no puede oír esta armonía pues “su oído es imperfecto” (según Macrobio) o bien por la falta de un silencio imprescindible (tal y como afirma Aristóteles). Sólo al héroe le es dado el escuchar la música celestial, como podemos ver en *Pericles*, V. Dante Alighieri (1265-1321) había recogido la tradición en su *Divina Comedia*:

“Quando la rota che tu sempiterni
desiderato, a sé mi fece atteso
con l’armonia che temperi e discerni”⁹⁶.

Johannes Kepler (1571-1630), coetáneo de Shakespeare, la envolvía magistralmente en un método científico perfecto⁹⁷. *Musica humana* (armonía existente entre alma y cuerpo del hombre) y *musica instrumentalis* (producida por los artificios creados por el hombre para tal fin) son las restantes categorías. Leibniz (1646-1716) siguió desarrollando en sus meditaciones la creencia en la *musica mundana*, desplazando el centro de gravedad hacia la segunda categoría, la *musica humana*:

“[La música es] ...*imitation de cette harmonie universelle que Dieu a mise dans le monde*”⁹⁸.

Shakespeare otorga precisamente al rey griego Ulises el honor de pronunciar un discurso sobre la relación existente entre los cuerpos celestes y los cuerpos mundanos, en la escena de la reunión de los jefes aqueos que ha sido referida más arriba:

96. *Paraíso*; I, 76-78: “Cuando la rueda, que con amor haces girar / eternamente, atrajo mi atención / por la armonía que infundes y modulas”.

97. KEPLER, Johannes: *Harmonices mundi Libri V*, Linz 1619. En su libro quinto el autor demuestra la existencia de una sinfonía del universo, el modo según el cual los planetas se relacionan entre sí, utilizando para ello numerosos ejemplos musicales. Véase HAASE, R. en *MGG*, vol. 7, col. 842.

98. LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm: “[La música es] ... imitación de aquella armonía universal que Dios puso en el mundo” - de una carta a Henfling. Véase: *ibídem* vol. 8, col. 49.

“Los mismos cielos, los planetas, y este centro terrenal, observan jerarquía, prioridad y lugar, perseverancia, curso, proporción, sazón y forma, deber y costumbre, en toda línea de orden: así pues, el glorioso planeta Sol está en doble eminencia, entronizado y puesto en su círculo en medio de los otros, y con su ojo salutífero corrige los influjos siniestros de los planetas malos, y como el decreto de un Rey, da órdenes sin obstáculos a buenos y malos. Pero si los planetas se descarrían al desorden en siniestra mezcla ¡qué catástrofes, qué portentos, qué desorden, qué cólera del mar, qué sacudidas de la tierra, qué agitación en los vientos! Espantos, cambios, horrores, desvían, quiebran, agrietan y desarraigan la unidad y la calma en consorcio de las clases apartándolas de su fijeza”⁹⁹.

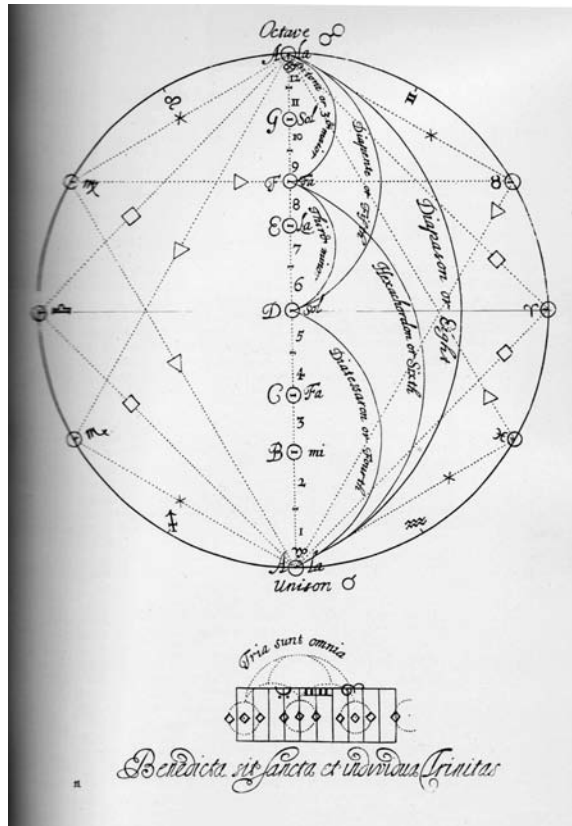


Fig. 4. SIMPSON, Christopher: *The Division - Viol*, 2^a ed., Londres, 1665, 2^a ed., p. 24.

99. Troilo y Crésida; I, 3 (Traducción de José M^a Valverde. *Ibidem*).

Y a Olivia corresponde la tarea de concentrar en una frase la milenaria tradición:

“Si queréis pasar a otro tema, preferiría escuchar vuestras solicitudes a la armonía de las esferas”¹⁰⁰.

Dentro de un parecido contexto intelectual, en *El mercader de Venecia* Lorenzo y Jéscia intercambian conceptos elevados durante una cálida noche bajo las estrellas. Él cita directamente la *musica mundana* de Boecio:

“... la blanda calma y la noche se hacen notas de una dulce armonía. (...) hasta en la más pequeña esfera que observes hay un ángel que canta en su movimiento, haciendo coro siempre a los querubines de ojos niños. Tal armonía hay en las almas inmortales; pero mientras esta fangosa vestimenta de corrupción siga groseramente cerrada, no podemos oírla”¹⁰¹.

Mientras ella, después de oír una música suave solicitada por Lorenzo a un grupo de músicos, responde con llaneza:

“Nunca estoy alegre cuando oigo música ...”¹⁰².

Entre los teóricos del siglo XVI estos conceptos eran moneda corriente, como constatamos al leer el *proemio en loor de la música* de Hernando de Cabezón quien, poco antes de la creación de la comedia citada, escribía lo siguiente en la edición de la obra de su padre, organista de Felipe II:

“Pues quien quisiera contemplarla [la Música] en otros más nobles y mejores sujetos, la hallará, por lo menos, en la admirable máquina de todo este mundo, que es su primero y principal instrumento, hecho y templado por mano de la divina sabiduría, con tanto concierto y proporción en sus partes que resulta de ellas, aquella alta y primera armonía que los sabios antiguos con tanto estudio estuvieron rastreando, y con tanto gusto y admiración descubrieron, confesando consistir en ella la vida de este mundo visible, el cual está proporcionado entre sí con las influencias de los cuerpos celestiales y el concierto que en los elementos inferiores les corresponde...”¹⁰³.

La música y sus efectos morales en intérpretes y público eran, en tiempos de Platón, objeto de discusiones apasionadas. En el entorno del filósofo se insistía en la necesidad de fijar mediante normas el uso de las

100. *Noche de Reyes*; III,1 (Traducción de Luis Astrana. Madrid, Imagine, 2002).

101. *Ibíd.*, V, 1 (Traducción de Ángel Luis Pujante. Barcelona, Espasa libros, 2011).

102. *Ibíd.*

103. CABEZÓN, Hernando de: “Proemio en loor de la música” en: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabezón*, Madrid, 1578.

tonalidades y del ritmo, pues éstos eran portadores de determinadas cualidades éticas que en el momento de la ejecución se transferían a las almas de intérpretes y público. Volvamos al diálogo nocturno entre Jéssica y Lorenzo. Algo más adelante dará lo mejor de sí mismo al definir éste la música como la piedra de toque de la rectitud moral del hombre:

“El hombre sin música en el alma, insensible a la armonía de dulces sonidos, sólo sirve para intrigas, traiciones y rapiñas. Sus impulsos son más turbios que la noche y sus propósitos, más oscuros que el Erebo. No te fíes de ese hombre. Escucha la música”¹⁰⁴.

Unos años antes de la creación de *El mercader de Venecia*, el poeta francés Pierre de Ronsard (1524-1585) expresaba conceptos idénticos en el prefacio de un libro de piezas musicales dedicado a Carlos IX de Francia en 1572, año en el que este rey ordenó la matanza de la “noche de San Bartolomé” durante la cual millares de protestantes franceses fueron asesinados. El poeta de *La Pléiade* aunaba en dicho preámbulo la creencia de una armonía celestial con la del argumento de la forzosa bondad del hombre que aprecia la música:

“¿Cómo podemos encontrar armonía en un hombre que por su naturaleza detesta la música? No es digno de ver la dulce luz del sol aquel que no honora a la Música, como pequeña parte de aquella que mueve todo el inmenso universo (como sostiene Platón). En cambio, quien le dedica honores y reverencia suele ser hombre de bien, tiene un alma sana y gallarda, y se inclina naturalmente a amar las cosas elevadas, la filosofía, el provecho de las cosas políticas, el trabajo de las guerras y, por fin, hace que aparezcan en todos los oficios honrosos las chispas de su virtud”¹⁰⁵.

Si Pierre de Ronsard, no obstante padecer de sordera a consecuencia de una enfermedad juvenil, era sensible a la trascendencia de la música, con más razón debemos nosotros aprovechar la invitación de Lorenzo animando a Jéssica a que escuche la música. No deberíamos hacer oídos sordos a este magnífico homenaje al arte de los sonidos que es la obra de Shakespeare. Escucharla, al fin y al cabo, se convierte, sencillamente, en un placer.

Recibido: 29 de julio de 2011

Aceptado: 8 de septiembre de 2011

104. *El mercader de Venecia*; ibídem.

105. RONSARD, Pierre de, en: *Melange de chansons tant des vieux avtheurs que des modernes a cinq.six.sept. et huit parties*, Paris, Adrian le Roy & Robert Ballard, 1572. (Traducción de Michèle Dufour).