

# Shakespeare: música y teatro

Alberto González

Antes de examinar las relaciones personales de Shakespeare con la música de su tiempo y el uso que hizo de ella en sus obras, quizá sea útil dar una mirada sobre los efectos que esa música podría tener sobre los espectadores de entonces; para ello se necesita conocer el paisaje musical de Londres, donde se representaban sus piezas y la Inglaterra isabelina que vivió su autor fuera y dentro de los teatros.

En primer lugar, sabemos que la reina Isabel era una gran melómana: todo tipo de músicas pautaban la vida de la corte, anunciando la llegada de la soberana, acompañando las comidas y, sobre todo, la danza, que era el pasatiempo favorito de Isabel.

Es importante recordar que el papel de la música en la sociedad del tiempo de Shakespeare era un auténtico *social fact*; es decir, un hecho social en el que un cierto conocimiento del lenguaje musical y la capacidad de leer una partitura eran parte de la educación de cualquier persona medianamente culta; de ahí, la frecuente presencia de música, canciones y danzas enriqueciendo el desarrollo de las obras teatrales en el teatro isabelino.

En el teatro de Shakespeare encontramos innumerables ejemplos de baladas y canciones que acompañan a los personajes secundarios como en *Noche de Reyes*, *Macbeth*, *La tempestad* o en *El mercader de Venecia*; pero también encontramos la música confiada a personajes protagónicos como la canción de Ofelia cuando enloquece en el *Hamlet*; o en el *Otelo*, la célebre canción del sauce que es cantada por Desdémona. Además, encontramos representaciones musicales dentro del teatro, “espectáculo en el espectáculo”, como el ballet de Gallet evoca-

do por Próspero en *La tempestad*, una comedia maravillosa entretejida de efectos sonoros y de armonías recónditas.

Pero además de la música que empleó Shakespeare en sus obras teatrales, muchos músicos posteriores han elaborado composiciones destinadas a ser utilizadas en su extensa producción dramática, ya sea como música incidental de comedias y tragedias o como aportes a la representación escénica y a la elaboración de óperas y ballets basados en la obra de Shakespeare; recordemos aquí la espléndida música incidental que hiciera Félix Mendelssohn para *El sueño de una noche de verano*, pero igualmente nos encontramos con Henry Purcell, Hector Berlioz, Jean Sibelius, Piotr Ilich Tschaikovsky, Dimitri Shostakovitch y Giuseppe Verdi quien crea la gran ópera *Falstaff*, basada en la obra homónima de Shakespeare, una composición de altísimo rango, aun más elevado que la comedia *Las alegres comadres de Windsor*, obra que desde su estreno ante la reina Isabel gozó de gran popularidad ante toda clase de público.

Durante la larga estancia de la familia Mozart en Londres, de 1754 a 1765, cuando Wolfgang Amadeus contaba con tan sólo ocho años de edad, fue cuando Leopold, entre concierto y concierto de sus hijos Nannerl y Wolfgang, copió a mano en inglés en el cuaderno del niño los célebres versos de Lorenzo en el quinto acto de *El mercader de Venecia*, obra que acababan de ver en el teatro: “El hombre que no tiene música dentro de sí ni se emociona con la armonía de los dulces sonidos dado es a las traiciones, las estratagemas y las malignidades”.

Lorenzo habla así a Jessica muy cerca del desenlace de *El mercader de Venecia*. Obsérvese



Fotografía de la obra *Los incontados: un tríptico*. Mapa Teatro. 2014. Fotógrafo: Felipe Camacho

que Shakespeare ha expresado la misma desconfianza para todos los que no se conmueven con la música en *Julio César*, cuando César le dice a Antonio que hay que desconfiar de Casio pues él “no oye música”.

Shakespeare coincide aquí con Cervantes cuando su *Don Quijote* afirma que “Donde hay música no puede haber cosa mala”.

Habla Shakespeare de música por boca de Lorenzo, y también hablan por boca de Shakespeare las convenciones más extendidas de su época sobre teoría y naturaleza de la música, como lo es la creencia en la armonía de las esferas celestes, noción que proviene de la filosofía griega que arranca desde Pitágoras y se extiende hasta Platón y Plotino y que es resucitada por Marsilio Ficino durante el renacimiento florentino del siglo xvi.

Pero al discurso platónico de Lorenzo se opone el parecer de Porcia, con un punto de vista escéptico y hasta burlón. Las palabras de Porcia relativizan los absolutos expresados por Lorenzo: “Nada es bueno sino en comparación”. Porcia sabe que la música obra milagros, pero “hecha a tiempo”.

De todos modos, lo que sí es claro en todos estos discursos es el hecho de que la música es, por una parte, vehículo de la emoción, pero también imprescindible requisito teatral, y esto

es lo que posibilita las profundas resonancias de sentimientos y pasiones en los personajes.

Cuando Lorenzo recurre al mito de Orfeo apaciguando a las furias del Hades, conmoviendo piedras y árboles con su lira, es para enfatizar en el poder que tiene la música, no sólo en el corazón humano, sino también en la capacidad de obrar sobre toda la naturaleza.

¿No serían acaso las palabras de Lorenzo las que inspirarían a Mozart para la escena del primer acto de *La flauta mágica* cuando Papageno hace sonar una melodía bellísima que seduce tanto a Monóstatos, como a los esclavos y los animales del bosque?

Finalmente, el interés de Shakespeare, en tanto que autor dramático es esa inestabilidad de los efectos de la música sobre los hombres, y también la misma inestabilidad de los hombres que los vuelve cambiantes y volubles, y, por tanto, propicios a los efectos dramáticos. La música ya no es en el dramaturgo inglés, a pesar de los parlamentos de Lorenzo, o de Pericles, el eco pitagórico de un orden celestial, más bien es, como los personajes de sus obras y como el público que las contempla, un elemento volátil, frágil y resbaladizo: sus efectos dependen no solamente de la naturaleza de quien la escucha, sino también de las intenciones del que la interpreta o se sirve de ella como instrumento.

Y es precisamente esto, en tanto que dramaturgo y estudioso de la condición humana, lo que interesa sobremanera a nuestro artista porque, antes que nada, a él le interesa su público que es, en realidad, el material esencial sobre el que trabaja.

**Alberto González Rodríguez** es profesor jubilado de la Universidad Nacional de Colombia. Pintor y músico, publicó en el año 2000 en la Colección Autores Antioqueños el libro *Ver, juzgar y estimar*. Escribió este texto para la *Agenda Cultural Alma Máter*.