

# Las cosas que pudieron (no) haber sido dichas - Una digresión sobre el texto en la comprensión de la música renacentista

Al acercarse a la música del Renacimiento, es posible observar una conexión estrecha entre la música y la letra presentada por esta. Los madrigales, por ejemplo, expresan el texto en sonidos; las palabras son descritas musicalmente, no solo en las melodías individuales de cada voz, sino también por medio de la atmósfera que todas ellas crean juntas.

Esta relación cercana es útil para ayudar a la comprensión en ambas direcciones: la letra dirige el significado y la intención de la música, y, de manera similar, con frecuencia la música ofrece algunas pistas sobre lo que quiere decir el texto. Sin embargo, no es posible afirmar que el mensaje de un madrigal pueda entenderse completamente, lo cual sucede no solo por el tiempo que seguramente ha impactado en el lenguaje, sino también porque con frecuencia los compositores preferían esconder algunas de sus ideas, dado que posiblemente no debían ser explícitamente presentadas.

Este texto hará un pequeño recorrido por algunas obras renacentistas con el propósito de ilustrar algunos mecanismos que los compositores utilizaron para sortear aquellos mensajes que no se debían decir. El texto comenzará con una referencia a las canciones inglesas, para luego continuar con el repertorio francés y español. No hay duda de que hay más ejemplos interesantes en otros idiomas, pero la selección se ciñe al repertorio que hemos trabajado de cerca en el Ensamble Vocal El Grilo, el cual se encuentra a mi cargo. Antes de

continuar, quisiera explicitar también que este no es un texto completo o terminado, sino que por el contrario se trata de una reseña que quisiéramos compartir de la misma manera en que nos hemos divertido jugando con palabras y música que ya tienen más de cuatrocientos años de historia. Además, esta reflexión se puede aplicar seguramente a cualquier música coral.



*Colocando las piezas del 'Scrabble'*

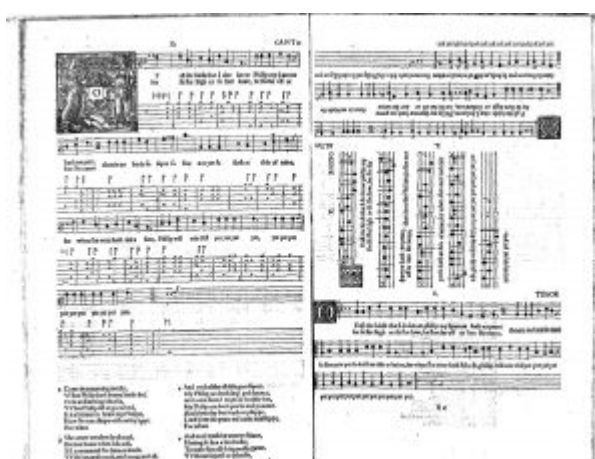
La ambigüedad propia del lenguaje tiene un lugar importante en todo esto, y de allí que siempre sea necesario considerarla. Es frecuente encontrar textos que no son fáciles de entender, y si se asume lo más obvio respecto del significado de cada palabra, el resultado puede ser aún más confuso. Lo anterior puede convertirse en un verdadero reto si no se es hablante nativo del idioma en el cual el madrigal está escrito, o incluso en el idioma del cual se es nativo, cuando resultan expresiones difíciles de descifrar. Un buen ejemplo de lo anterior es el famoso ballet *Now is the month of maying* de Thomas Morley, cuyo principio describe cuán felices son los chicos con sus chicas jugando sobre el pasto verde. El texto continúa con una referencia a las ninfas, figura

frecuentemente utilizada para describir a una bella joven, y finalmente aparece la propuesta que clarifica de qué se trata todo este asunto: "Decid ninfas hermosas, ¿jugaremos 'barley-break'?", un juego usado en la literatura de la época con connotaciones sexuales. No importa lo desprevenido que sea el acercamiento a la obra, las pistas son suficientes para saber que hay algo oculto.

Otro buen ejemplo de ambigüedad, tan frecuente en la música inglesa, puede encontrarse en *Of all the birds* de John Bartlet. En esta canción, se describe un gorrión con características humanas y sin realmente dejar saber si se trata de un hombre o de una mujer. Phillip, un nombre inicialmente masculino, parece contradecir el uso frecuente de pronombres femeninos. Asimismo, la letra describe todas las virtudes de la criatura, pero con tantas referencias a labios y lenguas que cantan, chirrean y arman aspaviento, que resulta difícil creer que esta canción habla seriamente de la descripción de un ave particularmente talentosa.



*La Camargo Dancing' de Nicolas Lancret, c. 1730, óleo sobre lienzo – National Gallery of Art, Washington*



Antes de abandonar Inglaterra, aún hay una obra que merece ser considerada, habida cuenta del afecto tan diferente que presenta. De las referencias a la muerte que se pueden encontrar en la música sobre amor de Renacimiento, el final mismo de *Weep oh mine eyes* de

John Bennet es realmente intrigante. La pregunta se dirige de manera particular a la tercera de Picardía, que resulta realmente curiosa en el final, siempre doloroso, de una historia de amor. No puedo dejar de pensar en que, cuando era estudiante, mis profesores se referían con frecuencia a los dos significados que tenía la muerte en el Renacimiento, no

solo el final de la vida, sino también el éxtasis al cual conduce el amor. Esta pequeña sorpresa que Bennet guarda para el final parece en efecto dar cuenta de la relevancia del segundo significado mencionado.

Y a través de Picardía, este recorrido por dobles sentidos se dirige hacia Francia, donde más de aquello que no podría decirse fue en efecto dicho. Incluso si los franceses se expresan con menos limitaciones de las que se observan respecto de los ingleses, tan dados a presentar lo indecible so capa de "pájaros y abejas", todavía es necesario hacer uso de un par de estrategias para expresar el mensaje que el compositor quería transmitir.

Los rumores generan curiosidad y los franceses son conscientes de esto. Al afirmar que hay algo interesante para decir, incluso si ellos no estuvieran dispuestos a decirlo, despiertan inmediatamente interés. Este es el caso de Piérre Certon con su *chanson Je ne l'ose dire*. La letra dice algo como: "En nuestra ciudad hay un hombre, que de su mujer está celoso, él no está celoso sin causa, pero él es todo un cornudo." Lo que aquí resulta intrigante es que puesto que el coro insiste en que hay algo que no se atreverían a decir, el secreto no parece ser la falta de fidelidad que ya ha sido gritada con tanta claridad. Así, lo único que resulta son preguntas que recaen sobre quien escribió la letra, sobre el compositor, los coristas o incluso el director mismo, quienes posiblemente hicieron aquello que todavía permanece en secreto. En este caso no es solo la forma encantadora en que las voces juegan, sino también la idea de un secreto escondido, lo que hace esta canción tan interesante y divertida de cantar. ¿Todavía queda algo oculto? Bien, quizá se trata de uno de esos secretos que nunca serán revelados.

Hay una pequeña curiosidad del lenguaje que siempre ha llamado mi atención: de la misma etimología de *besar* en español,

resultan las palabras *beijar* en portugués, *baciare* en italiano y *baiser* en francés. Sin embargo, la evolución de la misma etimología llegó en francés a algo más que dar un simple beso. Lo anterior da lugar a la pregunta sobre cuántas veces, pretendiendo que solo un beso estaba sobre la mesa, el verdadero mensaje iba más lejos. Un hermoso ejemplo de lo anterior es *Petite nymphe folastre* de Clément Janequin. Esta *chanson* se dirige dulcemente a una ninfa que debe aplacar a un hombre besándolo mil veces al día. Bueno, aquí la pregunta es si se trata de un beso en el sentido francés.

Del mismo compositor, *Le chant de l'alouette* es un reto interesante en el cual la música nos ayudó a descifrar el contenido del texto. La obra comienza con una mujer que parece haber dormido demasiado:

Je ne l'ose dire Pierre Curton  
(1510-1572)

The image shows a musical score for the piece 'Je ne l'ose dire' by Pierre Curton. It is a four-part setting for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are 'La, la, la, je ne lo, je ne lo, je ne lo-se di-se.' The music is written in a simple, rhythmic style with a key signature of one flat and a common time signature.

“Es de día, levántate y escucha la alondra”. Luego de lo anterior, Janequin crea una atmósfera a partir de tres textos que, al mejor estilo de un motete politextual, suceden de manera simultánea: 1) “Es de día”; 2) “Pequeña”, refiriéndose bien a la alondra, bien a la mujer; 3) “¿Qué te dice dios?”. Después de una transición creada con onomatopeyas, la respuesta a la última pregunta parece repuntar: “¡Que matemosa ese falso y celoso cornudo!”. Y sería justo decir que de todos los improperios, los anteriores resultan ser los menores con los cuales se describe a un hombre que no había sido mencionado. Sin embargo, todos estos insultos y expresiones suceden al mismo tiempo, matizados no solo por la polifonía, sino también por la pluralidad de textos: las sopranos son enfáticas en la respuesta, el hombre no debe vivir más para que la mujer pueda disfrutar; las altos reflexionan sobre el cucú, como ave, pero también con el doble sentido francés de un “hombre cornudo”; ambos, tenores y bajos, sugieren algunas ideas para completar la tarea. Al final, el cual suelo referir a los cantantes como una catarsis terapéutica de cualquier

sentimiento que tengan pendiente por expresar, no solo el texto sino también las reiteraciones de notas permiten concluir que algo emocionalmente fuerte está sucediendo. Con todo, luego de todo este maravilloso alboroto cuyos textos serían difíciles de discernir para una audiencia desprevenida, resulta una oda a la diversión y el placer, la cual señala que es imperativo disfrutar o, de otra manera, vas a morir; presumiblemente de alguna de las dos muertes que ya hemos referido en la época del Renacimiento.

Por último, con respecto al repertorio español, es posible encontrar estrategias adicionales que utilizaron tanto compositores como poetas. Primero, *Dale si le das*, obra incluida en el Cancionero de Palacio, es un ejemplo interesante. En esta canción, la rima es interrumpida y, en lugar de la palabra que se podría predecir según los versos anteriores, se introduce un nuevo elemento que evita aquello que no debería decirse:

*Otra mozuela de buen rejo*

*Mostrado me había su pende... [pende-jo]*

*Con qu'ella se pendaba.*

Si la rima se completara canónicamente, el resultado sería bastante distinto de aquel que efectivamente se canta. Puesto que un oyente atento esperaría una palabra que rimara con *rejo*, comprendería perfectamente el contenido poco pudoroso: *pendejo*. Además, *pende* y *pendaba* son en sí mismos vocablos que no tienen un significado aparente en español contemporáneo; quizá el juego de palabras suponía que aquellos de la audiencia que no comprendieron la rima, tomarían la palabra por algo familiar como “piene” y “peinaba”, por ejemplo. En cada estrofa de la canción hay tanto un doble sentido como una solución semejante, aunque debo confesar que el significado de la totalidad del juego de palabras no nos resulta hoy evidente.

*Corten espadas afiladas, lenguas malas.* Esta dramática canción española es una buena ilustración de hasta qué punto era fuerte la reacción renacentista respecto de aquellas cosas que no se debían decir. En el texto, una persona dice que ha sido acusada de dormir con la “niña virgo”, y luego le pide a Dios, en el más devoto latín, que lo libre de estas lenguas dolosas. Sin duda se trata de otro misterio que nunca será resuelto, pues queda por saber si lo malvado de las lenguas es haber inventado lo que no era cierto, o haber dicho lo que no se debía decir.

En realidad estoy convencido de que el poder para conmover que tiene la música coral se puede fortalecer con el conocimiento que tanto el director como los cantantes tienen acerca del significado de la obra. Al respecto, cada palabra es importante y puede revelar una clave que aporta a la comprensión global. Incluso el sonido de una palabra puede haber sido deliberadamente escogido, como es el caso de Janequin en el caso de la alondra, quien al interrumpir la orden de “¡Escucha la alondra!” parece reproducir el canto del ave. Sin embargo, el significado de una obra musical siempre es plural: todas las metáforas creadas por la persona que escribió la letra; el mensaje entendido y escogido por el compositor, que a su vez es potenciado por la música; las ideas que eran comunes durante el Renacimiento y que bien por falta de documentación o de ilustración hoy nos resultan lejanas; el significado del que se apropia el director, aquel que transmite al coro y finalmente el que recibe el público, sin que sea posible asegurar la unidad entre todos los anteriores. No obstante, es necesario admitir que el significado prístino, como si fuera posible identificarlo, no es tan importante como interpretar la música con un significado. De otra manera, la música resulta vacía, sin intención. Incluso la conciencia de la dificultad para entender, y también de la posible existencia de mensajes escondidos, enriquece la música para que ésta conmueva a la audiencia y para que el coro se divierta.





*Manuel Oviedo-Vélez comenzó su pregrado en derecho en 2000 y dos años más tarde comenzó su pregrado en música con énfasis en dirección coral, como pupilo de la Maestra Cecilia Espinosa Arango. En 2006, creó el ensamble vocal "El Grilo", con el cual ha presentado música fundamentalmente de los períodos renacentista y barroco. En 2012, terminó su doctorado en Teoría del Derecho, y desde entonces ha sido profesor de la Escuela de Derecho de la Universidad EAFIT, y al tiempo ha continuado a cargo de "El Grilo" y como cantante del coro del Departamento de Música de la misma Universidad. [moviedo@eafit.edu.co](mailto:moviedo@eafit.edu.co)*

*El presente artículo está dedicado a mi estimada maestra Cecilia Espinosa A., quien de hecho se encargó de llevarme a través de este recorrido, siempre preservando la curiosidad y la emoción de un niño.*

*Revisado por Carmen Torrijos, España*