

REINVENTAR LA MASQUE

JOAN MATABOSCH

Con su interpretación coreográfica de *Dido & Aeneas*, Sasha Waltz propone reinsertar la obra en la tradición de las *masques* de la época de Purcell, cuyo lenguaje predilecto era la danza. Evidentemente, desde una estética contemporánea y desde un código que hay quien ha definido como *ópera coreográfica* seguramente porque los cantantes, bailarines y músicos parecen sumergirse en una danza colectiva en la que nadie teme alejarse de sus funciones originales.

Detrás de la reapropiación de la *masque* por parte de la coreógrafa se encuentra una invitación a sustituir la *forma* de lo barroco por un nuevo lenguaje contemporáneo, pero un lenguaje que sea capaz de provocar aquel estupor, aquella *maravilla*, aquella alternancia de códigos contrastados y emociones que se encuentra en la esencia de lo barroco. Esa mixtura de praxis musical histórica y coreografía de vanguardia vigorosa y recia funciona porque Sasha Waltz se pliega a un vocabulario gestual y a un discurso que, más allá de las muchas sorpresas, se encuentra en la misma longitud de onda de Purcell. La suya es una danza rigurosa, con frecuencia atlética, pero en la que los bailarines se dejan llevar, eso sí, por la vívida autoconciencia característica de lo contemporáneo.

Momentos de extraordinaria fuerza emotiva se adueñan del espectáculo, como el canto de Belinda a los bosques, el abandono de Eneas, el conmovedor suicidio de Dido entre velos fúnebres que parecen el capullo de un insecto, tras el que una mujer enciende unas velas en señal de luto; o el lamento coral con el que concluye la ópera. Pero la imagen más icónica quizás sea la que abre el espectáculo: una gigantesca piscina que emula a una *maravilla* barroca en la que los bailarines nadan, bucean, se convierten en divinidades, nereidas, tritones y medusas; rinden tributo al viaje de Eneas por el mar Mediterráneo; y anticipan el sarcófago que acogerá a Dido, sobre ruinas cartaginesas que intuimos que reposan al fondo.

Joan Matabosch es el director artístico del Teatro Real

UNA ISLA DENTRO DE OTRA ISLA

LUIS GAGO

Henry Purcell fue un hijo de lo que los británicos denominan la Restauración, esto es, la reposición del régimen monárquico en 1660 tras los convulsos años de guerras civiles y de gobierno republicano protagonizados por Oliver Cromwell. La muerte de este acabó traducándose meses después en el regreso de Carlos II, el hijo del rey ejecutado en 1649 “por la Providencia y la necesidad”. Purcell se encontró, pues, al nacer, una Inglaterra perpleja y sumida en profundas disputas, un país en búsqueda permanente de su identidad, una tierra surcada de muertos y de heridas recientes no fáciles de restañar.

No puede entenderse la producción musical de Purcell, la fisonomía que su autor decidió imprimirle, sin comprender la peripecia histórica vivida por su país en los siglos XVI y XVII.

No puede entenderse la producción musical de Purcell, la fisonomía que su autor decidió imprimirle, sin comprender la peripecia histórica vivida por su país en los siglos XVI y XVII. Varias generaciones de compositores ingleses se vieron marcadas por los constantes enfrentamientos entre Iglesia y Estado, que comenzaron en los tiempos de Enrique VIII como una disputa de poder entre Londres y Roma (el Acta de Supremacía declaró al soberano en 1534 la “Cabeza Suprema de la Iglesia de Inglaterra”), pero que acabaron dando lugar a una violenta escisión de la sociedad inglesa en su conjunto. Con los primeros Tudor, la Iglesia inglesa se separó política y jerárquicamente del Vaticano, pero se avino a conservar en un principio los preceptos doctrinales y teológicos de antaño. Negaron, en suma, la autoridad del Papa sobre Inglaterra, pero siguieron aceptando los dogmas católicos y practicando sus rituales.

La llegada al trono de María I –católica confesa y casada en 1554 con nuestro Felipe II– restauró a sangre y fuego la situación religiosa al orden anterior. Tras su efímero reinado, su hermanastra Isabel, la Gloriana de la ópera homónima de Britten –recibida con repiques de campanas por sus compatriotas en 1558 y destinataria de la Armada Invencible treinta años después– volvió a colocar el péndulo del otro lado. Gran amante de las artes, Inglaterra vivió durante su reinado una de sus épocas de mayor

esplendor literario y musical, pero el país se mantuvo casi por completo ajeno ante la soberbia eclosión polifónica que se vivía en el continente y cuyos principales abanderados eran nombres como los de Palestrina, Lasso o Victoria. Con la disolución de los monasterios (más de seiscientos en todo el país, llevada a cabo ya en tiempos de Enrique VIII), la abolición del ritual y la ceremonia, la prohibición de decir misa, o la supresión del uso autóctono de Salisbury (*Sarum*) en 1547, los compositores de música sacra vieron reducidas las posibilidades de explotar al máximo sus conocimientos técnicos o de parangonarlos con los de sus colegas al otro lado del Canal de la Mancha. Mientras que Lutero supo ver en la música (el coral protestante) un verdadero instrumento propagandístico, un aliado ideal para expandir rápidamente por Alemania sus nuevas doctrinas, en Inglaterra se consideró que la religión debía estar desligada del arte, sinónimo para los fanáticos reformistas de la vanidad y los fastos papales. Solo así se explica que un país que estuvo a la cabeza de la creación musical europea a comienzos del siglo XV (gracias al talento descomunal de John Dunstable, que moldeó un estilo admirado por doquier y que Le Franc bautizó como “la contenance angloise”) no solo perdiera su posición de primacía poco después (la llamada Guerra de las Rosas entre las casas de York y de Lancaster tuvo, asimismo, unos efectos desoladores para la vida cultural del país), sino que también se desligara de la apasionante evolución musical que estaba viviéndose en el resto de Europa.

Mientras que Lutero supo ver en la música un verdadero instrumento propagandístico, en Inglaterra se consideró que la religión debía estar desligada del arte, sinónimo para los fanáticos reformistas de la vanidad y los fastos papales.

Pero en 1659, en los turbulentos meses posteriores a la muerte de Cromwell y previos a la Restauración monárquica, Inglaterra vio por fin la luz con el nacimiento del que Roger North bautizó en 1726 como “el mayor genio musical que jamás tuvo Inglaterra”. Henry Purcell cierra una cadena en exceso parca, cuyos eslabones anteriores más significativos serían el citado John Dunstable y William Byrd. Tras Purcell se hicieron la oscuridad y el silencio: con su muerte le llegó a Inglaterra el momento de pagar una factura

muy alta por su política de cuasiislamiento respecto del devenir musical europeo, algo que se reviste ahora de una extraña actualidad en medio del absurdo rompecabezas, o el inmenso desatino, del Brexit. Más tarde supo acoger como nadie en su seno, eso sí, a extranjeros ilustres, como Georg Friedrich Händel (que se rebautizó allí como George Frideric Handel) o Joseph Haydn, pero habría de esperar hasta finales del siglo XIX, con Edward Elgar o, según opinión casi unánime, hasta el siglo XX con el ya citado Benjamin Britten, para volver a colocar a uno de sus compositores en uno de los pináculos más elevados del panorama musical.

Uno de los principales objetivos de Carlos II fue la restitución de la Capilla Real, en la que antaño iniciaban los niños su formación musical como coristas y que Cromwell había dejado reducida a la nada.

Uno de los principales objetivos de Carlos II –gran amante de la música, una circunstancia decisiva para el joven Purcell– fue la restitución de la Capilla Real, en la que antaño iniciaban los niños su formación musical como coristas y que Cromwell había dejado reducida a la nada. En la mejor tradición inglesa, este fue precisamente el primer destino del niño Purcell, en el que contó con el magisterio de Henry Cooke, uno de los mejores profesores del momento, y de Pelham Humfrey, que había sido enviado por el rey a Francia para estudiar con Lully e impregnarse de la música que se hacía en la corte de Luis XIV, cuyos *vingt-quatre violons* hallaron rápidamente una réplica en la corte inglesa. El siguiente maestro de Purcell fue, como Humfrey, otro de los primeros integrantes de la remozada Capilla Real, John Blow. Para entonces, nuestro músico ya había demostrado su talento precoz comenzando a escribir himnos (*anthems*) y canciones, algunas de las cuales aparecen ya publicadas en 1673. Siguiendo los pasos de su padre y su tío, muy pronto comienza también a ocupar puestos en la corte, el ámbito en el que habría de desarrollarse toda su vida profesional. Así, también en 1673 –cuando se rompe su voz blanca– es nombrado ayudante de John Hingeston, responsable de la colección de instrumentos reales (“regales, órganos, virginales, flautas traveseras, flautas dulces y todo tipo de instrumentos de viento”), a quien sucederá diez años más tarde; en 1677 es ya el principal encargado de componer música para los *Four and*

twenty fiddlers, esto es, la orquesta real creada a imagen y semejanza de la de Luis XIV; en 1679 sustituye a John Blow como organista de la abadía de Westminster, cuyo órgano venía afinando desde hacía un lustro; y en 1682, en fin, es nombrado uno de los tres organistas de la Capilla Real, junto con William Child y el propio John Blow, que compondría una intimista y emotiva oda tras la muerte desdichadamente prematura de su colega. Una buena prueba de la estabilidad que acompañó a la Restauración es que Purcell conservó todos sus puestos oficiales durante los reinados de Jaime II, Guillermo II y Ana. La inscripción fúnebre que hoy lo recuerda en la Abadía de Westminster, bajo cuyo órgano fue enterrado y donde desarrolló una buena parte de su quehacer profesional, reza así: “Aquí yace HENRY PURCELL, que dejó esta vida y partió a aquel lugar bendito en el que solo su armonía puede ser superada. Murió el 21º día de Noviembre en el 37º año de su edad. Año del Señor de 1695”.

La ópera, el género que nació en 1600 como consecuencia de las cavilaciones y los experimentos llevados a cabo por un grupo de iluminados florentinos, no llegó a cuajar en Inglaterra hasta más de un siglo después.

La música ceremonial de Purcell es, asimismo, hija de la Restauración, ya que, a excepción de las odas compuestas para conmemorar el día de Santa Cecilia, el resto de las obras que integran este apartado nacieron para dar lustre a diversas circunstancias estrechamente relacionadas con el rey o la reina de turno: el cumpleaños del monarca (seis de ellas felicitan a la reina María), la bienvenida a Londres tras regresar de otra ciudad o una boda en el seno de la familia real (el príncipe Jorge de Dinamarca y la princesa Ana). Carlos II instauró esta tradición en 1680 para otorgar boato y esplendor musical a una corte que se apresuraba así a recuperar el tiempo, la paz y el placer perdidos en los campos de batalla y en las interminables contiendas religiosas en las que se vieron sumidos sus antepasados. Purcell ofrece en estas obras, claro está, su lado más festivo. Brillantes instrumentaciones, coros jubilosos (sin asomo generalmente de alambiques contrapuntísticos), deliciosas arias y dúos: todos los ingredientes para satisfacer a sus patrones y a la corte en la que se hallaba inmerso. Pero fuera de la corte, en la siempre frenética vida teatral inglesa, también había vida.

La ópera, el género que nació en 1600 como consecuencia de las cavilaciones y los experimentos llevados a cabo por un grupo de iluminados florentinos, no llegó a cuajar en Inglaterra hasta más de un siglo después. La pasión que los ingleses sentían desde antiguo por el teatro hablado (en el que la música no podía ir más allá de arrogarse el papel de mero refuerzo coyuntural) y el altísimo nivel de calidad literaria y dramática que habían impuesto autores de la talla de Christopher Marlowe o William Shakespeare, fueron los principales obstáculos que encontró un género floreciente en el continente para prender con fuerza en la isla de Albión (“Las óperas en el extranjero son obras en las que se cantan todas y cada una de las palabras: esto es algo que no es del gusto de los ingleses”, leemos en el *Gentleman’s Journal* de 1693). Aun así, Purcell nos legó un bellissimo ejemplo de ópera inglesa con su *Dido y Eneas*, si bien en exceso limitada desde el punto de vista dramático, al igual que sus obras conocidas como semióperas (*The Prophetess*, *King Arthur*, *The Fairy Queen*, *The Indian Queen*). También pudo plasmar con total libertad y fantasía su asombrosa aptitud para la caracterización dramática en la música incidental que compuso para numerosas obras de teatro contemporáneas. No hay en ellas apenas asomo de los hallazgos literarios de los dramaturgos isabelinos, a excepción quizá de las escritas por John Dryden, el autor más distinguido de la época (“Allí donde han fallado las pobres palabras del autor, han triunfado, Purcell, tus más felices gracias”, escribió el satírico Thomas Brown).

Purcell nos legó un bellissimo ejemplo de ópera inglesa con su *Dido y Eneas*, si bien en exceso limitada desde el punto de vista dramático, al igual que sus obras conocidas como semióperas.

Ello no fue óbice, sin embargo, para que Purcell ofreciera una auténtica lección de talento, tanto en las páginas puramente instrumentales como en las soberbias canciones salidas de su estro que se oyeron en los teatros londinenses del último tercio del siglo XVII. En estas melodías se basó la fama de que gozó en vida quien fue bautizado comprensiblemente como el *Orpheus Britannicus*, así como la reputación de la que siguió disfrutando entre las generaciones futuras, ya que el resto de su producción cayó pronto en el olvido, incluida su única ópera.

De entrada, *Dido y Eneas* sorprende por su brevedad. Tampoco daba para grandes dispendios el sencillo, casi mínimo, libreto de Nahum Tate, centrado en torno al abandono de la princesa cartaginesa Dido por el príncipe troyano Eneas, de paso en la corte de aquella camino de Roma. El destino y una hechicera son los verdaderos agentes de la trama, que concluye con la muerte por amor de ella, incapaz de sobreponerse a la idea de que él pudiera siquiera pensar abandonarla. Nada sabemos del porqué de la composición de la ópera y durante años se dio por sentado que el estreno se había ofrecido en el internado femenino de Josias Priest en Londres en 1689, ya que un libreto impreso con esta fecha (una práctica habitual en la época) daba noticia cierta de esta representación, que no habría sido, por tanto, otra cosa que una mera reposición. Pero el tercer centenario de la muerte de Purcell, en 1995, avivó enormemente la investigación de su música y una de las propuestas más novedosas surgidas entonces fue que la ópera podría haberse estrenado realmente algunos años antes (en 1684 o 1685) en la propia corte, lo que haría de *Dido y Eneas* una partitura prácticamente coetánea de la oda *Welcome to all the pleasures*. De ser así, tampoco tenemos noticia de un encargo real que justificara el nacimiento de una música que, en sentido estricto, carece por completo de antecedentes y consecuentes en el catálogo de Henry Purcell, y que es más propiamente una ópera, a pesar de sus modestas dimensiones, que *Venus and Adonis* del citado John Blow, a la que a veces se adjudica el honor de ser la primera contribución original de Inglaterra al género operístico (aunque la historia reserva también un lugar especial, interpretativamente hablando, a la *Erismena* de Francesco Cavalli traducida al inglés y representada en esa lengua en 1673, diez años antes, por tanto, de que Blow compusiese *Venus and Adonis*).

El libreto, conciso y parco en palabras, no invita a una gran caracterización psicológica de los personajes por parte del compositor. Ninguno de ellos canta mucho ni hay grandes arias a la manera italiana.

El libreto, conciso y parco en palabras, no invita a una gran caracterización psicológica de los personajes por parte del compositor. Ninguno de ellos canta mucho ni hay grandes arias a la manera italiana: todo pasa en un suspiro ante nuestros ojos e incluso los dos protagonistas que dan título

a la obra son poco más que *primi inter pares* en medio de la nómina de personajes que tienen confiadas breves intervenciones solistas. Además, tal y como requerían los usos ingleses de la época, la acción dramática se ve frecuentemente intercalada por coros y danzas instrumentales. Por ello es importante no aproximarse a *Dido y Eneas* con oídos, por así decir, italianos, sino conscientes de su condición de pionera y de la juventud de su autor (no más de veinticuatro años, probablemente). Estamos ante una suerte de ópera de cámara en la que el habitual convencionalismo que caracterizó al género en el Barroco se trueca en un sorprendente realismo, en un perfecto *dramma per musica* en el que el coro cumple un papel dramático no muy diverso del que se arrogaba en las tragedias griegas. Y a su fama ha contribuido de modo decisivo un momento que, teatral y musicalmente, es de un vigor y una valía sobresalientes: el Lamento de Dido, *Thy hand Belinda... When I am laid in earth*, con el que prácticamente concluye la ópera. Este recitativo y aria constituyen la culminación dramática y expresiva de la obra, en la que el sino fatal de la protagonista queda simbolizado en la utilización de un *ground* (que es la denominación que recibe en Inglaterra el *basso ostinato* italiano que suena al comienzo del aria y que es un procedimiento que Purcell supo explotar con una maestría excepcional tanto en su catálogo instrumental como, sobre todo, en el vocal, donde recurrió a él en momentos dramáticamente decisivos), de cinco compases de duración y que sirve para remachar simbólicamente esa sensación de inevitabilidad ante la muerte que se acerca. El ingenio inagotable de Purcell también dejó de manar abruptamente demasiado pronto y su temprana muerte supuso la mayor pérdida de la historia musical inglesa. Como escribió Henry Hall, que fuera niño corista junto con Purcell en la Capilla Real: “A veces surge un héroe en una época, pero apenas un Purcell en mil años”.

Luis Gago es traductor