

**La “dramatic opera” inglesa:  
¿un imposible género teatral?**

MARTIN ADAMS

El primer estudio completo sobre la música teatral en Londres durante el siglo XVII se publicó en 1928. La obra *Foundations of English Opera* de E. J. Dent continúa siendo una de las fuentes de información más destacadas y fiables sobre las primeras composiciones para los escenarios ingleses, y su primer capítulo constituye una de las reflexiones más cuidadas sobre un rompecabezas desconcertante. ¿Por qué tardó tanto la ópera en abrirse camino en Inglaterra, cuando gozaba de gran popularidad en casi toda Europa?<sup>1</sup>

La historia es sumamente paradójica, como también resulta paradójica la figura de John Dryden (1631-1700), el autor teatral y analista literario más destacado de la segunda mitad del siglo XVII en Inglaterra, el crítico más feroz e irreverente del género operístico y, al mismo tiempo, el libretista de dos de las obras dramático-musicales más importantes del siglo. Dryden es una figura clave.

En 1685, cuando Dryden produjo su primera obra dramático-musical de envergadura, ya habían tenido lugar muchos intentos de introducir la ópera en Inglaterra. Las propuestas de representar óperas francesas e italianas se habían quedado en meros proyectos, o habían resultado fracasos comerciales. Una de las ironías de la historia de la música es que *Dido and Aeneas*, la obra a la que Henry Purcell debe su fama en mayor medida y la única obra ingle-

---

1. E. J. Dent: *Foundations of English Opera*.

sa del siglo XVII que tuvo una buena aceptación internacional como ópera, se compuso para el ámbito privado y no llegó a representarse en un escenario público en vida del compositor. En casi todos los sentidos, *Dido* es una obra atípica entre las composiciones dramáticas inglesas de la época; y más que ninguna otra obra de este compositor, nos hace lamentar que el público inglés de la época de Purcell mostrara poco interés por el teatro cantado.<sup>2</sup> Sus gustos eran característicos. También lo eran las ideas de los músicos y dramaturgos que respaldaban la causa de la ópera inglesa.

El pionero más elocuente y vigoroso del drama musical inglés fue William Davenant (1606-68). Después de la Guerra Civil inglesa y algunos periodos de exilio en Francia, y tras su estancia en prisión en Inglaterra, este ardiente monárquico no encontró un buen acomodo con el gobierno parlamentario, cuya actitud respecto del teatro se situaba entre la hostilidad y la indiferencia. Construyó un pequeño teatro en Rutland House, su residencia de Londres, y en mayo de 1656, cuatro años antes de la restauración de la monarquía, presentó un espectáculo didáctico musical que sentó las bases de lo que hoy se considera como la primera ópera inglesa.

No se conserva nada de la música de *The First dayes Entertainment at Rutland-House by Declamations and Musick: after the manner of the Ancients*, pero en las primeras dos líneas del prólogo Davenant expone sus ideales musicales:

Considera éste tu estrecho camino  
a los Campos Eliseos, la ópera.<sup>3</sup>

El Elíseo se alcanzó cuatro meses más tarde, con la obra íntegramente cantada *The Siege of Rhodes*, descrita por su autor como “una representación por arte de perspectiva en escenas y una historia cantada en recitativo” (“a representation by the art of prospective in scenes and the story sung in recitative music”). La música, hoy perdida, la proporcionaron Henry Lawes, Henry Cooke, Charles Coleman, George Hudson y Matthew Locke. Dos años más tarde, *The Siege* se presentó en un teatro público, y en 1661, un año después de la restauración de la monarquía, se representó en una versión ampliada.

---

2. Sobre la historia y los conceptos dramaturgicos de *Dido and Aeneas*, véase C. Price (ed.): Purcell: “*Dido and Aeneas*”; E. Harris: Henry Purcell’s “*Dido and Aeneas*”; y M. Adams: Henry Purcell: the Origins. Sobre su relación con su precedente más destacado, *Venus and Adonis* de Blow, y con la ópera no inglesa, véase C. Price: “*Venus and Adonis*”, en *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 4, 923–24; R. Lockett: “A New Source of *Venus and Adonis*”, *Musical Times*, 130 (1989), 76; B. Wood y A. Pinnock: “Unscarr’d by turning times?”, *Early Music*, 20:3 (1992), y la correspondencia y los artículos de respuesta.

3. “Think this your passage, and the narrow way / To our Elysian field, the Opera”.

Algunos aspectos de *The Siege of Rhodes* están tomados de la masque cortesana inglesa. Los cinco actos se denominaron *entries*, y la disposición del teatro de Rutland House, al menos para *The First Dayes Entertainment*, siguió de cerca la práctica de la mascarada.<sup>4</sup> Sin embargo, el texto de *The Siege of Rhodes* recuerda más a una curiosa obra teatral que a un libreto operístico del siglo XVII, en gran medida por los vivos diálogos escritos en estrofas inglesas (sobre todo en pareado heroico), que en el teatro hablado se asociaban normalmente a los parlamentos extensos.<sup>5</sup> Al igual que ocurrió con el libreto de Richard Flecknoe *Ariadne Deserted by Theseus* (se publicó en 1654, pero nunca llegó a tener música), Davenant trató de mantener las características de la versificación inglesa tradicional, acomodándola al entorno musical. En su prefacio Davenant declaraba que las “fracciones cortas” eran “necesarias en el recitado para la variación de las arias” (“necessary to recitative musick for variation of ayres”).

Davenant era plenamente consciente de que había una dificultad esencial. ¿Cómo podía emplearse el poder de la música sobre el escenario sin comprometer las características del verso inglés y la integridad del drama? Los dramaturgos y los músicos franceses trataron de resolver problemas parecidos. Pero mientras éstos lo lograron con la *tragédie lyrique*, parece que los autores teatrales y los compositores ingleses no consiguieron superar las dificultades. Hasta 1685 *The Siege of Rhodes* fue el único drama íntegramente cantado en inglés que llegó a representarse ante el público. Si las afirmaciones de John Dryden son correctas, la mayor parte de la música se abandonó en la reposición de 1661. Es más: la inmensa mayoría de las obras musicales que salieron a la luz antes de 1685 parecen haber sido un intento de evadir el problema en lugar de solucionarlo.

A comienzos de la década de 1660 vieron la luz varias producciones teatrales inglesas bajo el nombre de “ópera”. Pero solamente una de ellas era una ópera ajustada a la definición de los autores teatrales y los músicos del continente. El resto eran adaptaciones, la mayoría de obras bien conocidas. Y en ellas la música permanecía casi por entero fuera del drama principal. Sirvan como ejemplo las adaptaciones de obras de Shakespeare por parte de Davenant (*Macbeth*) y Davenant y Dryden (*The Tempest*, 1667), y una nueva versión de *The Tempest* (1674) que probablemente se debe a Thomas Shadwell (c. 1642–92). Antes del puritanismo artístico del siglo XIX, en que predomina-

---

4. Para una descripción de la disposición, véase E. J. Dent: *Foundations of English Opera*, 52–3 y 57. Para detalles sobre *The Siege of Rhodes*, véase *idem*, pp. 43–77; M. Edmond: *Rare Sir William Davenant*, 121–36; y C. Price: “*Siege of Rhodes*”, en *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 4.

5. W. Davenant: *The Siege of Rhodes*.

ba el culto al genio y la inviolabilidad de la obra artística acabada, estos adaptadores descubrieron que los elementos grotescos de Macbeth y los mágicos de *The Tempest* convertían a estas obras en posibles vehículos para la música, al tiempo que dejaban espacio a la dimensión meramente dramática.<sup>6</sup>

Hay una importante excepción a la práctica de la representación con música: la obra *Psyche* de Shadwell. La comedia ballet *Psyche* se había presentado en París en 1671, y era el fruto de una colaboración entre Jean-Baptiste Molière (1622–73), Pierre Corneille (1606–84), Jean-Baptiste Quinault (1635–88) y Jean-Baptiste Lully (1632–87).<sup>7</sup> En la versión de Shadwell, producida hacia 1675, la música vocal era de Matthew Locke, y la instrumental, de Giovanni Battista Draghi (c. 1640–1708).

La música vocal de *Psyche* se publicó con la aportación de Locke a *The Tempest* y la primera afirmación explícita de un compositor inglés sobre las actitudes inglesas ante la música teatral. Ya desde la portada, Locke afirma con aire desafiante que *Psyche* es “la ópera inglesa”, otra bofetada que este enérgico compositor propinó a quienes respaldaban a los artistas extranjeros. Admite que la mezcla de poesía y música puede dar lugar a discusiones acaloradas, y reconoce que el título “ópera” está tomado del italiano. Locke, que nunca se distinguió por su modestia, se sentía orgulloso, y con razón, de la variedad estilística y técnica de la música, que incluye “contrapunto, recitativo, fuga, canon y música cromática” (“counterpoint, recitative, fugue, canon and chromatic music”). Reconoce que la obra

Puede llevar con justicia el título [de ópera], aunque no toda la tragedia esté puesta en música: el autor consideró con prudencia que habiendo sido y siendo Italia la gran escuela del mundo en este arte y forma de entretenimiento, y no Inglaterra, debía, por tanto, mezclar [la música] con los diálogos, como es más propio de nuestro genio.<sup>8</sup>

Los aspectos más importantes son, para nosotros, el reconocimiento por parte de Locke de las partes habladas como componente esencial de esta “ópera inglesa”, y la afirmación de que “nuestro genio” radica ante todo en el

---

6. Para una discusión sobre estas adaptaciones, véase C. Price: Henry Purcell, 203–5, 231, 320.

7. Sobre *Psyche* véase E. J. Dent: *Foundations of English Opera*, 100–24; M. Lefkowitz: “Shadwell and Locke”, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 106 (1979–80); y C. Price: “*Psyche*”, en *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 3.

8. “it may justly wear the title [opera], though all the tragedy be not in music: the author prudently considered, that though Italy was, and is the great academy of the world for that science and way of entertainment, England is not: and therefore mixed it with interlocutions, as more proper to our genius”.

drama hablado. Con una única aunque importante excepción, esta definición se ajusta a todo el drama musical inglés del siglo XVII.

Más que ninguna otra obra teatral anterior a *King Arthur*, de 1691, *Psyche* constituye un intento calculado de hacer que el drama gire en torno a la música. Aunque contiene extensas partes habladas, utiliza la música para dar forma al drama de un modo considerablemente más sutil que la versión íntegramente cantada de *The Siege of Rhodes*. En *Psyche* abundan las escenas espectaculares, en las que se suceden los desiertos rocosos, los templos y los palacios, cuya contemplación lleva al público a maravillarse ante la imaginación y las habilidades técnicas del diseñador.<sup>9</sup> Sin embargo, su aportación más importante a la dramaturgia musical inglesa estriba en su forma de explotar el poder de la música. Puede que los personajes sean mitológicos, pero su personalidad es humana. Los elementos mágicos admiten música; pero su poder choca con los atributos humanos de los personajes. Así, Cupido seduce a *Psyche* a través de la música; y cuando ésta intenta suicidarse, la disuaden tres ninfas cantando. Venus y Marte conspiran contra *Psyche* a través de un diálogo musical; y es la música la que confiere fortaleza a los componentes de su malicioso discurso.

Mucho más que ninguna otra de las grandes obras de Purcell para los escenarios, *Psyche* muestra por qué el teatro musical inglés del siglo XVII ha resultado tan problemático para el público en los tiempos modernos, al menos hasta hace poco. El poder del realismo teatral del siglo XIX ha roto nuestro contacto con el mundo que llevó estas amalgamas de habla y música hasta tales cotas de éxito comercial. Hemos perdido la afición por las ejecuciones públicas, las peleas entre perros y osos y los duelos, y hemos perdido el contacto con ese teatro tan artificial en su diseño dramático y en el uso de la maquinaria del escenario; un teatro en el que la música desempeñaba un papel tan exótico que parecía extrínseco al drama natural, y en el que los pocos personajes que no cantan no son verdaderos seres humanos, sino representaciones emblemáticas de la naturaleza humana. Por el contrario, la brecha que separa el teatro moderno del de Shakespeare, que se apoyaba en el diálogo sin escenario, es mucho menor.

Sin embargo, precisamente este exotismo era lo que atraía a los espectadores de aquella época. Todos los comentarios que se escribieron sobre las óperas *Macbeth*, *The Tempest* y *Psyche* hacen hincapié en el espectáculo, la música y la danza, y hablan poco o nada de la dramaturgia, o de la medida en que el público acogía estas obras como obras de teatro. En este sentido, la

---

9. Sobre la maquinaria teatral inglesa en el siglo XVII, véase E. A. Langhans: "The Theatrical Background", en *The Purcell Companion*.

trayectoria de la ópera contrasta sensiblemente con la de las obras teatrales escritas.

Las opiniones de John Downes son especialmente reveladoras, porque pasó 40 años trabajando como apuntador para la compañía teatral que se ocupaba de estas producciones. En su *Roscius Anglicanus, or an Historical Review of the Stage*, que terminó de escribir en 1708, recordaba que:

La ópera *Psyche*, largamente esperada, surgió con todos sus ornamentos; nuevas escenas, nueva maquinaria, nuevo vestuario, nuevas danzas francesas. Esta ópera se representó espléndidamente, especialmente las escenas; su coste superó las 800 libras. Estuvo en escena durante unos 8 días seguidos [y] proporcionó importantes beneficios a la compañía; no obstante, *The Tempest* les dio más dinero.<sup>10</sup>

La música se valora por las cualidades del momento, no por su capacidad de llevar el peso del drama. Samuel Pepys, aficionado a la música y amante de todo tipo de teatro, hizo en su diario una anotación deliciosa que resulta coherente con ese punto de vista. El 27 de febrero de 1668 vio un reestreno de *The Virgin Martyr* de Philip Massinger (1583–1640) y Thomas Dekker (c. 1570–1630), y llegó a esta conclusión:

Lo que me gustó más allá de toda expresión, fue la música de instrumentos de viento, cuando el ángel apareció. Era tan suave, que me sentí extasiado. En una palabra, mi alma se entregó a un transporte tal, hasta el punto de enfermarme, lo mismo que antaño cuando estaba tan enamorado de mi mujer. Ni en ese momento, ni en el resto de la velada, pudo pensar en nada, y permanecí en la exaltación. No creo que ninguna otra música haya obrado jamás con tan pleno poder sobre el espíritu humano.<sup>11</sup>

---

10. J. Downes: *Roscius Anglicanus*, 35–6: “The long expected opera of *Psyche*, came forth in all her ornaments; new scenes, new machines, new clothes, new French dances. This opera was splendidly set out, especially in scenes; the cost of which amounted to above £800. It had a continuance of performance about 8 days together it proved very beneficial to the company; yet *The Tempest* got them more money”.

11. “Which did please me beyond any thing in the whole world was the wind-music when the angel comes down, which is so sweet that it ravished me, and indeed, in a word, did wrap up my soul so that it made me really sick, just as I have formerly been when in love with my wife; that neither then, nor all the evening going home, and at home, I was able to think of any thing, but remained all night transported, so as I could not believe that ever any music has that real command over the soul of a man as this did upon me”; S. Pepys: *Diary*. Versión española Samuel Pepys, tr. de Norah Lacoste, 345.

Pepys descubrió que el poder de la música se acentúa cuando está rodeada de diálogo. Era un amante de la palabra, tanto escrita como hablada, pero admitió muchas veces que los beneficios de la música figuraban entre los mayores que se pueden disfrutar en ninguna rama de la actividad humana. En sus placeres encontraba una anticipación de la armonía celestial.<sup>12</sup>

Esa analogía religiosa encuentra su manifestación inglesa más rica en *At A Solemn Music* de John Milton (1608-1674), escrito a mediados de la década de 1630. En sus primeras líneas se abarca un extraordinario abanico de conceptos tomados de la Biblia, de la cosmografía clásica e isabelina y de la visión órfica del poder de la música:

Sacras sirenas, celestial presagio,  
de la armonía nacidas, Voz y Verso,  
unid con fuerza los sonos divinos  
que dan vida a las cosas inertes,  
y a nuestro elevado numen mostrad  
el canto sereno de pura armonía  
como el cantado ante el zafiro trono  
a aquél que lo ocupa.<sup>13</sup>

Esa forma de entender el poder de la música no era exclusiva de Inglaterra, pero en ese país estaba especialmente arraigada en virtud de una serie de tensiones religiosas que venían de muy atrás. Ya desde las décadas 1530 y 1540 el pensamiento puritano había recelado de la música, excepto cuando se incorporaba al sobrio culto religioso. La época en que los puritanos disfrutaron de mayor poder fueron los diez años de gobierno parlamentario bajo el mando de Cromwell (1649–59), pero su influencia perduró.

He ahí uno de los elementos centrales de las actitudes inglesas respecto a la música. Se reconoce el poder órfico de la música, pero también es preciso tenerle miedo, sobre todo porque su extraño atractivo para los sentidos puede confundir a la razón. Pepys, con su famosa sensualidad, se sintió transportado; pero para la mayoría de los dramaturgos, la música no se admira cuando abrumba, sino cuando sirve. El famoso tributo de Milton a Henry Lawes (1596–1662) es uno de los poemas que abordan este asunto con más claridad.

---

12. Sus ideas sobre la música se abordan en C. Tomalin: *Samuel Pepys*, 369.

13. "Blest pair of sirens, pledges of heaven's joy, / Sphere-born harmonious sisters, voice, and verse, / Wed your divine sounds, and mixed power employ / Dead things with inbreathed sense able to pierce, / And to our high-raised fantasie present, / That undisturbed song of pure content, / As sung before the sapphire-coloured throne / To him that sits thereon".

Desde el siglo XVII se considera a Lawes como el más cumplido compositor de canciones entre Dowland y Purcell:

Henry, cuya ajustada y bien medida canción  
fue la primera en enseñar a nuestra música inglesa a medir  
las palabras con justos acento y nota, no a calcular  
con orejas de Midas, mezclando corto y largo.<sup>14</sup>

En cuanto a las palabras, la música debería ser suave, adecuada a los sonidos y ritmos de las palabras, a la estructura del poema. Puede asentarse, pero no debe molestar.

Ningún autor arroja tanta luz sobre la dificultad de la música como John Dryden. Su mente, crítica y perspicaz, pero también flexible, y su virtuosismo técnico dieron lugar al intento más sofisticado, con diferencia, de abordar la relación entre la música y el drama en los escenarios ingleses: *King Arthur* (1691). Su obra merece un interés especial por venir de un dramaturgo cuyas opiniones sobre la ópera eran, en el mejor de los casos, ambiguas; y, normalmente, negativas.

En la portada de *King Arthur*, Dryden describe su obra como “a dramatic opera”. ¿No sugiere esto que para Dryden la mayoría de las óperas no eran dramáticas? Esta idea se ve reforzada por varios comentarios del propio Dryden. Por ejemplo, hay una broma reveladora en el *Prologue and Epilogue Spoken at the Opening of the New House, March 26, 1674*. Este ejemplo breve de verso fluido característico del autor se escribió para la inauguración del nuevo Teatro Real de Drury Lane. El teatro de Drury Lane competía con el amplio y magnífico teatro de Dorset Garden, que era el lugar donde habitualmente se representaron los primeros dramas musicales ingleses, como *Macbeth* y *The Tempest*, y las grandes obras de Purcell para los escenarios. Pero ya en 1674 Dryden se expresó a favor de la sencillez del nuevo teatro frente a la opulencia de Dorset Garden y frente a su repertorio, y afirmó que Drury Lane era deliberadamente distinto de su rival; que favorecería a los dramaturgos ingleses y que

---

14. “Harry whose tuneful and well measured song / First taught our English music how to span / Words with just note and accent, not to scan / With Midas ears, committing short and long”. Poema publicado por primera vez en 1648. La traducción procede de John Milton: *Sonetos. Sansón Agonista. Cronología, introducción, notas y traducción inédita de A. Saravia Santander*; ed. bilingüe (Barcelona: Bosch, 1977), soneto XIII, 78-81.

Sería locura cavar cimientos  
para un teatro donde caen comedias  
y reinas tramoyas y óperas vacuas.<sup>15</sup>

Otro ejemplo poético procede de los últimos años de Dryden, no mucho después de que trabajara con Purcell en *King Arthur*. Su *Epistle and Complimentary Address* dirigida al retratista del Rey, Sir Godfrey Kneller, incluía la siguiente afirmación:

Pues una canción u ópera absurda  
a la viva trama de una comedia  
o una comedia a Virgilio entero,  
es cual piececilla a la historia.<sup>16</sup>

Parece que nunca dejó de pensar que las óperas eran vacías y “absurdas”, ya que en su importante ensayo crítico *On Satire and Epic Poetry*, publicado en 1692, justamente un año después de *King Arthur*, expresa su punto de vista sobre “muchas cosas que el escenario no puede o no debe representar” (“many things which the stage cannot or ought not to represent”):

Sólo la naturaleza puede proporcionar un placer sincero; lo que no es imitación, es una representación grotesca: la mujer termina en cola de pez. Podría también añadirse que muchas cosas que no sólo dan placer, sino que son auténticamente bellas en la lectura, parecerían absurdas en un escenario; y no solo los speciosa miracula, como los llama Horacio, como son las transformaciones de Scylla, Antiphates y los Laestrygones (que no pueden ser representadas incluso en la ópera).<sup>17</sup>

Una lectura más detenida de las obras de Dryden revela que no está en contra de la idea de la música y del espectáculo sobre el escenario, sino de la manera en que la ópera normalmente los ponía en relación con el drama.

---

15. “Twere folly now a stately pile to raise, / To build a playhouse, while you throw down plays; / Whilst scenes, machines, and empty operas reign”.

16. “For what a song or senseless opera / Is to the living labour of a play, / Or what a play to Virgil’s work would be, / Such is a single piece to history”.

17. “Nothing but nature can give a sincere pleasure; where that is not imitated, it is grotesque painting; the fine woman ends in a fish’s tail. I might also add that many things which not only please, but are real beauties in the reading, would appear absurd upon the stage; and those not only the speciosa miracula, as Horace calls them, of transformations of Scylla, Antiphates, and the Laestrygons (which cannot be represented even in operas)”; J. Dryden: *On Satire and Epic Poetry*.

Nunca llega a llamar a esa relación por su nombre, pero se puede deducir de su actitud con el drama en general. En todos sus escritos, pero sobre todo en su *Of Dramatic Poesie* de 1668, Dryden elogia el drama inglés por una cosa sobre todas las demás, la misma cuya ausencia lo lleva a dar esas bofetadas a la ópera. En *Of Dramatic Poesie* alaba reiteradamente a los escritores ingleses por el realismo de sus logros y, sobre todo, por su capacidad de desarrollar tramas y subtramas complejas a un mismo tiempo. Esto refleja la vida real, y en ese sentido el drama inglés es superior y constituye un anticipo del drama clásico, más natural que el de la mayor parte de los países continentales. (Dryden admiraba especialmente el teatro español porque compartía estas características con el teatro inglés en mayor medida que ninguna otra tradición dramática continental).

También está el asunto del idioma. Las palabras de Dryden están llenas de admiración por los logros del idioma inglés: admiración por su confianza, por su independencia de los modelos continentales, por la calidad de sus poetas, de su poesía y de sus obras teatrales, por su capacidad de expresarse con sutileza y flexibilidad y de someterse a versificación, por las nuevas formas de poesía y teatro que eran exclusivas de este idioma, por el éxito del teatro público inglés.

Muchos fueron los elementos que conformaron la última fase de la única forma verdaderamente inglesa de drama musical en el siglo XVII. Y con todo, solamente estos dos —el orgullo del lenguaje y la imitación de la naturaleza, de la vida real— explican muchas de las características centrales de *King Arthur*. Es más, se pueden observar características similares en estado menos puro en la mayor parte de las restantes obras musicales de Purcell para el teatro: las extensas obras *Dioclesian* (1690), *The Fairy Queen* (1692-93), *The Indian Queen* (1695) y numerosas obras con secciones menores, aunque significativas, de música como *Bonduca* (1695), *Don Quixote* (1694-95) y *The Libertine* (1692-94).

Un elemento crucial de este panorama es la obra musical anterior que dio lugar a *King Arthur*. *Albion and Albanus* fue la primera ópera en lengua inglesa, íntegramente cantada, que se concibió como tal desde el primer momento. La fecha, junio de 1685, fue poco afortunada, ya que, como recordó John Downes, la ópera se representó en “un día desafortunado, siendo el día en que el Duque de Monmouth desembarcó en el oeste: la nación estaba sumergida en una gran consternación, se interpretó sólo seis veces”.<sup>18</sup> El asun-

---

18. “a very unlucky day, being the day the Duke of Monmouth landed in the west: the nation being in a great consternation, it was performed but six times”; J. Downes: *Roscius Anglicanus*, 40. Para más detalles y una exposición de las razones del fracaso, véase C. Price: *Henry Purcell*, 265–70.

to se complica más aún porque esta tragédie lyrique en lengua inglesa, con música del catalán de formación francesa Louis Grabu (fl. 1665-94), en principio iba a ser mucho más corta. Dryden la había concebido como prólogo de una representación musical.<sup>19</sup>

En el prefacio publicado de *Albion and Albanus*, el gran dramaturgo y crítico inglés establece algunas distinciones bien precisas sobre la manera en que la música debía relacionarse con el teatro y con la poesía. Al hacerlo, aborda todos los aspectos que habían disgustado a Davenant, a Locke y a los pocos autores que se habían pronunciado sobre la cuestión.<sup>20</sup> Afirma que “la parte de recitativo de la ópera requiere una belleza más masculina en la expresión y el sonido”, lo cual, sin duda, es una defensa de las cualidades declamatorias bien medidas que Milton admiraba en Lawes. Cuando se refiere a “la otra [parte o papel], que (por falta de una palabra inglesa apropiada) debo llamar la parte melódica” llegamos a la dicotomía a la que toda ópera tiene que enfrentarse. En ella, la ópera tiene que “abundar en la frecuencia y variedad de las secciones: siendo su principal intención agradar más al oído que al intelecto”.<sup>21</sup>

Dryden, que como buen inglés era admirador de la naturaleza y el orden, admite que podía parecer “en principio ridículo que la rima [...] ocupe el lugar de la razón”. Y como había hecho Locke antes que él, encuentra su justificación en la perfección de la ópera italiana: “efectivamente, el italiano parece inventado para la poesía y la música”. Escribir poesía en inglés que se adapte igualmente bien a la música exige una cualidades que no se encuentran en las formas habituales de versificación. Lo ha intentado; pero “si no existe una solución viable, el error está en la Naturaleza, no en mí”.<sup>22</sup>

Las primeras frases del prefacio hacen referencia a una de las inquietudes que se manifiestan en todos los ensayos críticos de Dryden: la adecuación del

---

19. Para ver información detallada sobre *Albion and Albanus*, véase C. Price: Henry Purcell, 289–97.

20. Todas las citas del prefacio de *Albion and Albanus* figuran conforme aparecen en E. Miner (ed.): *The Works of John Dryden*, vol. 15, 3–13. Puede verse un examen completo y esclarecedor de la actitud de Dryden ante la música, escrito por un especialista en literatura con buenos conocimientos de música, en J. A. Winn: *When Beauty Fires the Blood*, 109–231.

21. “the recitative part of the opera requires a more masculine beauty of expression and sound”; “the other [parte], which (for want of a proper English word) I must call the songish part” y “abound in the oftness and variety of numbers: its principal intention, being to please the hearing rather than to gratify the understanding”.

22. “preposterous at first sight, that rhyme [...] should take the place of reason”; “Italian seems indeed to have been invented for the sake of poetry and music” y “if there be no North-East Passage to be found, the fault is in Nature, and not in me”.

pensamiento. En un espectáculo tan irracional, ¿cómo se puede definir la adecuación?:

Una ópera es una historia poética o de ficción representada por voces e instrumentos músicos, adornada con escenas, tramoyas y danzas. Los supuestos personajes de este drama musical son generalmente sobrenaturales, como dioses, diosas y héroes que como poco descienden de ellos, y que en el momento oportuno son adoptados por aquéllos. La trama, por lo tanto, trasciende los límites de la naturaleza humana, admitiendo ese tipo de conducta maravillosa y sorprendente que es rechazada en otras obras. Las imposibilidades humanas tienen cabida, como lo tienen en la fe; donde se introducen los dioses hay un poder supremo, y las causas secundarias son exteriores.<sup>23</sup>

Albion se ajusta a esta definición, y también las escenas mágicas de King Arthur. Podemos observar que Dryden, casi como cualquier otro observador inglés, subraya el efecto inmediato de las “escenas, tramoyas y danzas”. Según ese mismo prefacio, la obra musical posterior a *Albion and Albanus* —la que más tarde se convertiría en *King Arthur*— iba a ser:

Una tragedia mezclada con ópera, o un drama escrito en versos sueltos, adornados con escenas, tramoyas, canciones y danzas. De tal modo que la fábula se presenta hablada y representada por los mejores comediantes; la otra parte del espectáculo es interpretada por los mismos cantantes y bailarines que son introducidos en la presente ópera. No puede ser llamada con propiedad una obra teatral, porque su acción está supuestamente conducida a veces por medios sobrenaturales o mágicos, ni una ópera porque el argumento no es cantado.<sup>24</sup>

---

23. “An opera is a poetical tale, or fiction, represented by vocal and instrumental musick, adorned with scenes, machines and dancing. The supposed persons of this musical drama, are generally supernatural, as gods, goddesses, and heroes, which at least are descended from them, and are in due time to be adopted into their number. The subject therefore being extended beyond the limits of human nature, admits of that sort of marvellous and surprising conduct, which is rejected in other plays. Human impossibilities are to be received, as they are in faith; because where gods are introduced, a supreme power is to be understood; and second causes are out of doors”.

24. “a tragedy mixed with opera; or a drama written in blank verse, adorned with scenes, machines, songs and dances. So that the fable of it is all spoken and acted by the best of the comedians; the other part of the entertainment to be performed by the same singers and dancers, who are introduced in this present opera. It cannot properly be called a play, because the action of it is supposed to be conducted sometimes by supernatural means, or magic; nor an opera because the story of it is not sung”; E. Miner (ed.): *The Works of John Dryden*, vol. 15, 10; y misma referencia para las notas a pie anteriores.

La distinción de Dryden es significativa. La historia no se canta, por lo que no es una ópera. Sin embargo, tampoco es una obra de teatro, porque una gran parte de la acción gira en torno a hechos mágicos; y es ese uso de la magia, tanto como la música, lo que hace que no sea una obra de teatro. Ese énfasis en la magia guarda una relación fundamental con las opiniones de Dryden sobre la música, que son coherentes con el asombro cauteloso de los poetas y escritores ingleses como John Milton, John Donne y Andrew Marvell.

Dos poemas en particular expresan la postura de Dryden sobre la música: *A Song for St Cecilia's Day* de 1687 y *Alexander's Feast*, escrita para la misma ocasión en 1697. En la oda la música representa la fuerza de los cielos, desde el momento de la creación hasta su unión con el hombre. Por lo que respecta a las personas: “¡Qué pasión no puede la música suscitar y calmar!” (“What passion cannot music raise and quell!”). Y en las líneas finales:

Cuando la hora postrera  
hunda este teatro huero  
sonará alto el clarín:  
y vivirán los muertos,  
y los vivos morirán,  
destemplando la música los cielos.<sup>25</sup>

El poder de la música no es meramente ornamental; es una fuerza misteriosa y elemental. Esto resulta aún más evidente en *Alexander's Feast*. La música puede dar la vuelta al curso normal de la naturaleza; puede hacer bajar a los dioses del Olimpo; puede ablandar el corazón de Alejandro Magno, hasta el punto de llevarlo a apiadarse de sus enemigos derrotados.

Y, sin embargo, esas cualidades diferencian el poder de la música del que es propio del drama. Si la palabra hablada puede conseguir tanto, ¿cómo puede la música ir más allá? Cuando el teatro público goza de una tradición tan fuerte y autosuficiente de drama hablado, cuando los dramaturgos no ven la necesidad de intensificar el poder de las palabras, cuando tenemos un poeta visionario que, como Dryden, trabajó duro para escribir poesía con un sonido, según dijo, como de música, parece que la música misma está de más.

Todas estas contradicciones se resuelven si pensamos en *King Arthur* como respuesta estudiada a los retos planteados por esta separación histórica en el escenario inglés entre música y teatro. Las aborda a través de una síntesis

---

25. “So when the last and dreadful hour / This crumbling pageant shall devour, / The trumpet shall be heard on high, / The dead shall live, the living die, / And music shall untune the sky”.

sis calculada del poder realista de la palabra escrita y hablada, por una parte, y el poder mágico de la música, por otra. En el prefacio de *King Arthur*, Dryden va incluso más allá que en *Albion and Albanus*. Reconoce el dominio supremo de la música de Purcell y declara que se ha avenido de buena gana a

Forzar mis versos y endurecerlos a la lectura, para que puedan ser armoniosos al oído [...] porque este género de entretenimientos está principalmente pensado para el oído y el ojo, y por lo tanto, en esta ocasión mi arte, con razón, debe servir al suyo.<sup>26</sup>

Con todo, la dramaturgia de Dryden muestra una determinación por controlar el poder de la música, de tal manera que esa pasión nunca llegue a desbordar la razón ni la naturaleza. Y está controlada por el confinamiento a los lugares que le corresponden. Todos los actos de *King Arthur*, con la excepción del primero, contienen al menos una escena musical en la que un suceso mágico se vuelve parte de la acción; y en algunos casos esos giros resultan fundamentales para la resolución del drama. El drama puede estar “adornado” con escenas, tramoyas y danza; pero esos adornos no son más que mera ornamentación y no se imponen en modo alguno sobre el drama.

Esto se manifiesta claramente en la escena del acto IV de *King Arthur*, or *the British Worthy*, que es su título completo. El rey Arturo de Dryden es el líder sabio y heroico y, sin embargo, benevolente, tan noble de carácter que solo él es capaz de guiar a su nación hacia su verdadero destino. Después de que el ejército de Arturo derrote a los sajones en el campo de batalla, el rey debe superar pruebas que ahondan cada vez más en el plano interior del personaje. La última de ellas tiene lugar en el acto IV, cuando los enemigos de Arturo tratan de engañarlo y seducirlo, mediante visiones de belleza y deseo. Merlín le advierte que todo lo que vea al atravesar el bosque encantado es mera ilusión. Arturo se pone en marcha e inmediatamente oye una música suave.

¡Oíd la música y las notas cantarinas de los pájaros!,  
los infiernos me distraen, como a un huésped bienvenido.<sup>27</sup>

---

26. “cramp my verses and make them rugged to the reader, that they may be harmonious to the hearer [...] because these sorts of entertainment are principally designed for the ear and eye; and therefore in reason my art on this occasion ought to be subservient to his”; en V. A. Dearing (ed.): *The Works of John Dryden*, vol. 16, 6.

27. “Hark! Music, and the warbling notes of birds; / Hell entertains me, like some welcome guest”.

A continuación se encuentra con una escena seductora en la que “dos sirenas salen del agua; se dejan ver hasta la cintura y cantan” (“two sirens arise from the water; they show themselves to the waist, and sing”). Arturo casi se rinde ante la visión. Su deseo sexual se manifiesta mágica y poderosamente a través de la canción de Purcell “Two daughters of this aged stream”. Después de esta canción dice:

Un lánguido placer corre en mis venas;  
 aquí podría quedarme, bien guardado.  
 Mas llama el honor; ¿tanta prisa tiene?  
 ¿No quiere entrar en posada tan bella?  
 No, pues cuanto más miro, más deseo.  
 Adiós, bella ilusión, partir ya debo  
 mientras pueda decir que te abandono.  
 Adiós, con media alma me arrastro  
 la fuga me cuesta este triunfo  
 pues soy vencido si intento la lucha.<sup>28</sup>

Puede que Arturo haya logrado una victoria; pero sus enemigos aún le tienen preparada una trampa. ¿Qué podría resultar más tentador que las sirenas medio desnudas que le cantan como si fuera un Ulises de los últimos días, un Ulises que no está atado al mástil de ningún barco, sino a su deber por los lazos del honor?

Inmediatamente después de que Arturo desdeñe a las sirenas, las acotaciones de Dryden indican que “ninfas y silvanos salen de detrás de los árboles, el bajo y los dos triples cantan la siguiente canción en forma de minuetto” (“Nymphs and sylvans come out from behind the trees, bass and two trebles sing the following song to a minuet”). Pero lo que oímos no es ningún minuetto. Se trata de un nutrido pasacalle formado por 59 variaciones sobre un bajo ostinato de cuatro compases, un número de danza y acompañamiento en el que participan prácticamente todos los instrumentos, un coro y un grupo de solistas mucho más amplio de lo que dice Dryden.

Las repeticiones visuales y textuales de este pasacalle están concebidas para doblar la digna resistencia de Arturo a través de la persistencia, y dejarlo abierto a una idea peligrosa y ambivalente. El amor es la esencia de todas

---

28. “A lazy pleasure trickles through my veins; / Here could I stay, and well be cozened here. / But honour calls; Is honour in such haste? / Can he not bait at such a pleasing inn? / No; for the more I look, the more I long; / Farewell, ye fair illusions, I must leave ye. / While I have power to say, that I must leave ye. / Farewell, with half my soul I stagger off; / How dear this flying victory hascost, / When, if I stay to struggle, I am lost”.

las criaturas: “ningún placer está por encima de los goces del amor”; (“no joys are above the pleasures of love”). El público se siente casi tan hipnotizado como Arturo por las repeticiones mecánicas y por la extraordinaria sensualidad de la música. Pero el efecto hipnótico es intencionado, porque no se trata únicamente de una ilusión de los ojos y los oídos, sino de una ilusión del amor en sí; está tentado a Arturo no sólo a cometer una imprudencia, sino a caer en el abandono permanente, en una lujuria que destruirá su noble carácter. Afortunadamente, él sabe de dónde proceden las ilusiones y, al final del pasacalle, las manda de vuelta (“Volad tras la noche y sobrepasad la luna”; “Fly after night, and overtake the moon”). Su nobleza de carácter queda demostrada y así puede llevar la historia a su desenlace.

Ciertamente, se trata de una mezcla extraordinariamente sofisticada de pensamiento musical y dramático, una auténtica colaboración entre libretista y compositor en la que cada uno deja al otro el espacio necesario para expresarse en las áreas que mejor comprenden. King Arthur presta especial atención al papel para el que la ópera se concibió: la capacidad órfica de desatar pasiones, asombrar al público e influir en los personajes del escenario. Y tiene la calidad especial de toda gran música para el escenario: hablar directamente (como dijo el propio Dryden) a hoi polloi, al público común, desafiando a los entendidos.

En un artículo revolucionario publicado en 1977, Richard Lockett defendía que la ópera dramática era una forma independiente y viable de drama musical.<sup>29</sup> Sin duda tenía razón cuando afirmaba que el declive del género en el siglo XVIII estaba ligado a la ausencia de una crítica inteligente y adecuada en el teatro, capaz de reaccionar y de contribuir a forjar la opinión del público. Pero también me pregunto si ese declive no era inevitable.

A lo largo del siglo XVIII había cierto gusto por los relatos mágicos y los asuntos de estilo; basta con fijarse en cuántas veces se llevó a escena King Arthur, y en la manera en que cada revisión recortaba el ambicioso plan nacional de Dryden para concentrarse sólo en las escenas musicales y en el amor entre Arturo y Emmelin.<sup>30</sup> Alcina de Haendel, de 1735, es de gusto similar; y sin duda también se pueden apreciar vestigios de ese mismo gusto en la ópera de Weber para Londres, Oberon (1826).

¿Cuántos argumentos de este tipo podría llegar a idear Dryden? ¿Habría sido posible limitar continuamente la música y, sin embargo, hacer que diera

---

29. R. Lockett: “Exotick but Rational Entertainments”, en *English Drama: Forms and Development*.

30. Para una exposición detallada sobre el tema, véase E. Haris: “King Arthur’s Journey”, en *Purcell Studies*.

la vuelta al argumento, tal y como ocurre en *King Arthur* y en *The Indian Queen* (1695)? ¿No es significativo que cuando la mayor parte de las obras se “transformaron en óperas”, como ocurrió con *Dioclesian* (1690), *The Fairy Queen* (1692/3), *Emmelin* y la adaptación dieciochesca de *The Tempest*, no se tratara de llevar a cabo el tipo de integración que vemos en *King Arthur*? Sus extensas escenas musicales podrían utilizar la mascarada de una forma poderosamente emblemática y conseguir algunas transiciones maravillosas, pero la música raramente cambia el curso del drama de una forma tan radical como ocurre con las escenas musicales de *King Arthur*.

*King Arthur* sugiere, ante todo, que tal vez habría sido posible mantener este tipo de trabajo, y desarrollarlo haciendo cantar a algunos de los personajes principales, como hicieron Shadwell y Locke en *Psyche*. Sin embargo, habida cuenta del carácter ambicioso de una gran parte de la música, incluso esa posibilidad se habría visto afectada por uno de los problemas con los que se enfrenta cualquiera que haya trabajado en el teatro musical: cantantes que no saben actuar y actores que no saben cantar. La respuesta perfecta a ese problema eterno no era la ópera dramática, sino la ópera-balada que surgió en Londres en la década de 1720. En esas obras los personajes principales, efectivamente, cantan; y la función satírica de esas óperas podía incluso verse favorecida por la actuación de un mal cantante.

Probablemente tenía razón Richard Luckett cuando consideraba que la ópera dramática es una promesa sin cumplir; pero en ese caso se trataba de una promesa pendiente de un hilo. Si la política teatral de Londres hubiera seguido un curso diferente y si hubieran vivido Purcell y Dryden, cabe pensar que Dryden —el único dramaturgo que estaba a la altura de una tarea tan ambiciosa— tal vez habría colaborado más con Purcell.

Sin embargo, incluso para un dramaturgo de su inteligencia y agudeza crítica, la tarea se habría vuelto cada vez más difícil. Como mínimo, es igualmente probable que cualquier intento por moldear la opinión del público a favor de un concepto tan propio del barroco tardío habría quedado atrapado entre las tendencias contradictorias que imperaban en Londres en el siglo XVIII hacia el drama racionalista y los entretenimientos musicales no dramáticos.

(Traducción de Izaskun Fuentes / editores)