

## ‘A Drama Mixed with Opera’: *King Arthur* de John Dryden y Henry Purcell

Enrique CÁMARA ARENAS

Universidad de Valladolid

### Introducción

La obra que nos proponemos a estudiar, *King Arthur*, tiene gran interés para el filólogo interesado en la teoría de la literatura y, muy especialmente, para el estudioso de la Teoría de los Géneros Literarios. Se trata de lo que el mismo Dryden denominó ‘una ópera dramática’, una forma artística en la que se alternan pasajes dramáticos y operísticos, y en la que se dan cita los diálogos, la acción, la danza, la lírica, la música vocal y la música instrumental. Semejante género ofrece ventajas y plantea dificultades para el escritor que se disponga a practicarlo. Por un lado, éste cuenta con todas las herramientas expresivas de que el ser humano dispone para vaciar su espíritu; por otro, la integración de tan diversas formas expresivas en una estructura homogénea y armónica supone un importante reto. Mi objetivo en las páginas que siguen será descubrir de qué modo consiguen Dryden y Purcell semejante integración.

A este objetivo principal puede incorporarse otro no menos interesante, si bien en otro sentido, y, de hecho, más adecuado al foro al que contribuyo con el presente trabajo. Se trata de acercar esta obra a los investigadores españoles del fenómeno artúrico, pues me consta que no ha sido muy trabajada en nuestro país, al menos desde un punto de vista estrictamente literario. Es ésta una obra conocida, eso sí, por los musicólogos y fácil de adquirir, al menos en parte: circulan interesantes versiones de los pasajes operísticos, como las dirigidas por A. Deller (1979), J. E. Gardiner (1985) o H. Niquet (2004); y aunque estas publicaciones suelen ir acompañadas, como es habitual, del libreto y un resumen, el texto completo de *King Arthur; or, The British Worthy* ha circulado considerablemente menos por nuestro país y, que yo sepa, sólo se encuentra, por lo que al circuito de bibliotecas universitarias españolas se refiere, en el volumen XVI de *The Works of John Dryden* (1996), de la Universidad de California, editado por V. A. Dearing, y adquirido por la Universidad de Sevilla<sup>1</sup>. En este sentido, remito a los investigadores de lo artúrico a dicha edición, donde encontrarán no sólo el texto, sino además comentarios de enorme interés, como los que tienen que ver con las posibles fuentes de las que Dryden pudiera haber bebido (Dearing, 293-8), así como un extenso análisis musicológico de la obra (Appendix A de la edición) y un completo y exhaustivo aparato de anotaciones y comentarios.

---

<sup>1</sup> De acuerdo con R. Shay (2002:9), una discusión bibliográfica y el texto completo puede encontrarse en M. Burden (ed), *Henry Purcell's Operas: The Complete Texts* (2000: 255-335).

## El concepto drydeniano de ‘*Dramatick Opera*’

*King Arthur* fue publicado por primera vez por Jacob Tonson en 1691, como *King ARTHUR: or, The British Worthy. A Dramatick OPERA*. La obra estaba ya escrita cuando se publicó y representó *Albion & Albanus*. En el prefacio de esta ópera de 1684 (Miner, 3-13), el mismo libretista nos cuenta que *Albion & Albanus* fue originalmente concebida como el prólogo de una ‘obra de teatro mezclada con ópera’. El prefacio de *King Arthur* (Dearing, 3) confirma que esa segunda obra no era otra que una versión inicial<sup>2</sup> de la ópera dramática que nos proponemos estudiar.

De manera que ya en 1684 Dryden nos habla de *King Arthur*, y lo describe del siguiente modo:

a Play of the nature of the *Tempest*; which is a Tragedy mix’d with Opera; or a Drama Written in blank verse, adorned with Scenes, Machines, Songs and Dances: So that the Fable of it is spoken and acted by the best of Comedians; the other part of the entertainment to be performed by [...] Singers and Dancers. (Miner, 10).

Varias cosas nos llaman la atención en esta tentativa de descripción del subgénero. En primer lugar el hecho mismo de que la descripción se considere necesaria. En principio, Dryden podría haber dicho sencillamente que *Albion & Albanus* fue concebida como el prólogo de una «ópera dramática». De hecho, cuando Dryden escribe este prefacio, hace ya más de diez años que se estrenó la versión musical de *The Tempest* (1673), que hoy se cuenta entre las primeras «óperas dramáticas» de Inglaterra. Con todo, en 1684 aún no parece suficiente advertir que *King Arthur* es, sencillamente, una ópera dramática, y Dryden considera oportuno explicar de qué tipo de obra se trata. La inexistencia de una concepción precisa de este tipo de fenómeno espectacular nos hace pensar que cuando Dryden compone *King Arthur* disfruta de considerable libertad para crear su diseño. Libertad que llama la atención en una época en la que el respeto a la tradición es prácticamente un «dogma de fe». A este respecto, y en relación con la ópera, escribe Dryden: “That the first Inventors of any Art or Science, provided they have brought it to perfection, are, in reason, to give the Laws to it; and according to their Model all after Undertakers are to build” (Miner, 4). Lo cual nos lleva a pensar que o bien la ópera dramática se considera una forma de «arte» que aún no ha alcanzado la perfección, en cuyo caso, sería responsabilidad del mismo Dryden establecer las leyes de su refinamiento; o bien, que la ópera dramática se considera un arte menor, diseñado, como la *mascarada*<sup>3</sup>, no para su permanencia en la historia de las formas artísticas más elevadas, sino para su realización concreta en un momento determinado, a manera de divertimento menor.

---

<sup>2</sup> *Albion & Albanus* es una alegoría y celebración de la Restauración de la monarquía, y de Charles II, en el trono de Inglaterra. Naturalmente, *King Arthur* en su primera versión debía ser igualmente una obra escrita para alabanza del monarca, pero siete años después, tras la muerte del rey, Dryden tuvo que realizar importantes transformaciones sobre el material original para adaptar el texto al sentir y el pensar de los nuevos gobernantes, William y Mary, “not to offend the present Times” (Dearing 6).

<sup>3</sup> Adopto aquí la traducción de *Mask* que da J. Melendre en el *Diccionario del Teatro* P. Pavis (1998).

En 1684, se diría que Dryden se inclina más bien por la primera concepción. De ahí que en su descripción de *King Arthur* aparezcan palabras «de peso», como *play*, *tragedy* u *opera*. Para Dryden, el *play* era un asunto serio, pues se trataba de una obra cuyo objetivo final era la representación fiel y verosímil de las pasiones humanas en relación con los avatares del destino, de manera que se cumpliera el doble objetivo clásico de *instruir deleitando*. Al menos en esa línea va la famosa definición de Lisideius en el ensayo “Of Dramatic Poesy” (Watson, 25): “A just and lively image of human nature, representing its passions and humors, and the changes of fortune to which it is subject, for the delight and instruction of mankind”.

Tras haber dicho que *King Arthur* es un *play* Dryden se retracta, indicando que no puede ser tal por contener elementos fantásticos. Mas no acaban aquí las inseguridades del poeta. Si observamos bien la primera cita, en la que intentaba describir el tipo de obra que es *King Arthur*, veremos que no ofrece una, sino dos posibles concepciones, no exactamente equivalentes. Las diferencias entre ambas resultan reveladoras. Según Dryden, la ópera dramática es (1) ‘una mezcla de tragedia y ópera’, o (2) ‘una obra dramática adornada con canciones’. En la primera definición parece nivelarse el peso específico de cada uno de los géneros, el trágico y el operístico. Se habla de «mezcla» de géneros, sin especificar que exista subordinación alguna de uno con respecto al otro. No ocurre así en la segunda definición, en la que Dryden da primacía al componente dramático, y *degrada* el elemento operístico a la condición de meras canciones ornamentales.

En 1691, en el prefacio de *King Arthur* (Dearing, 3-8) Dryden no considera oportuno definir o describir el tipo de obra que presenta, aunque sí comenta alguna de sus propiedades. La obra se presenta ahora como una ÓPERA dramática, y de ella se nos dice que posiblemente resultará ser “the chiefest Entertainment of our Ladies and Gentlemen this Summer” (6). Se nos dice además que se trata de un espectáculo “principally design’d for the Ear and Eye” (6), en el cual la labor del poeta y dramaturgo se supedita a la del compositor: “my Art on this occasion, ought to be subservient to [Purcell’s]” (6).

Por todo lo expuesto, me inclino a pensar que a lo largo de los siete años que transcurren desde la primera composición de *King Arthur* hasta su publicación y representación, el concepto de ópera dramática ha ido madurando en la mente de Dryden. En 1684 la ópera dramática se concibe como una estructura dramática en la que se intercalan pasajes operísticos a nivel diegético cuando resulta convencionalmente propicio<sup>4</sup>. Y en 1691, el poeta concibe el género más bien como divertimento espectacular (*entertainment*) de música y danza que discurre con la ayuda de un hilo conductor provisto por la trama.

---

<sup>4</sup> A este respecto, apunta R. Shay: “the development of English opera during the last decades of the seventeenth century stood largely on the idea that plays could be adapted and successfully augmented with songs, dances, and especially large, self-contained musical episodes or masques, with singing and dancing characters brought into action, if necessary through some dramatic contrivance” (11).

En realidad esta doble concepción del fenómeno refleja una doble práctica, dado que dos técnicas de composición, distintas en cuanto a su proceso genético, se podían emplear en la composición de la ópera dramática. Por un lado nos encontramos, especialmente en la década de los setenta, con obras de teatro a las que se incorporan pasajes cantados; es decir, estructuras dramáticas preexistentes *adornadas* con canciones y danzas. Tal es el caso de *The Tempest*, *Macbeth* o *Dioclesian*. Por otro lado, nos encontramos con obras como *King Arthur*, para las que no existe una estructura dramática previa, sino que ésta se diseña desde el principio con una intención artística concreta: la de alternar pasajes dramáticos y pasajes operísticos. Martin Adams indica que el resultado de ambos procesos es naturalmente distinto, y compara en este sentido *Dioclesian* de Massiger y Fletcher, y adaptado por Betterton (1690), y *King Arthur* para decir con respecto a la segunda obra: “music and drama are more integrated, and for the most part the composer produced musical structures which had a clear relationship to dramatic function” (288).

Es oportuna sin duda la intuición de Adams, y ciertamente brilla con la luz de lo verdadero. Con todo, será nuestra labor en las siguientes páginas llegar a una mayor comprensión y valoración de las técnicas empleadas por Dryden y Purcell con el fin de lograr esa integración de los elementos dramáticos y operísticos en *King Arthur*, sirviéndonos para ello de algunas de las muchas herramientas de que disponemos gracias a la Narratología y la Semiología Teatral.

Antes de comenzar convendría dejar claros algunos de nuestros presupuestos teóricos de partida. En todo pasaje operístico nos encontramos con la simultaneidad de dos «lenguajes», por un lado el lenguaje verbal, y por otro el musical. El texto escrito posee las tres conocidas dimensiones con las que todo lingüista está ampliamente familiarizado: la sintáctica, la semántica y la pragmática; y en virtud de las mismas, y con ayuda de sus herramientas cognitivas, el lector consigue conferir significado al conjunto de las palabras. El lenguaje musical es, a todas luces, *otro cantar*; mas, con todo, soy de la opinión de que se trata de lo que Eco (212) denomina un *hipocódigo*, es decir, un sistema de signos que por su escasa codificación transmite *nebulosas de significado*. Siendo esto así, podemos hablar de un lenguaje verbal, y de un lenguaje musical, si bien el primero puede transmitir mensajes con un detallismo informativo del que carece el segundo, mientras que este último transmite mensajes con una intensidad e inmediatez inusitada para el primero. El tema de las propiedades lingüísticas de la música es sin duda interesante y apasionante, pero también extenso. Quisiera quedarme aquí tan sólo con la idea de que la música en virtud de sus propiedades sintácticas (melódicas y armónicas) *comunica* determinado tipo de mensajes, lo que significa que en la canción, o en el aria, donde hay letra y música, resulta concebible que el mensaje verbal y el musical establezcan entre sí diversos modos de relación. Es posible que entre ellos se den tanto compatibilidades como incompatibilidades; y, por tanto, los mensajes verbales y musicales pueden reforzarse, enriquecerse o, incluso, anularse mutuamente.

La música, en forma de canción o como banda sonora, digética o extradiegética, constituye un poderoso aliado de la estructura dramática. Eso es algo que el cine nos ha demostrado de forma fehaciente. Al tratar el tema de la inserción del verso y la canción en la estructura dramática suelo citar con frecuencia ciertas palabras del dramaturgo

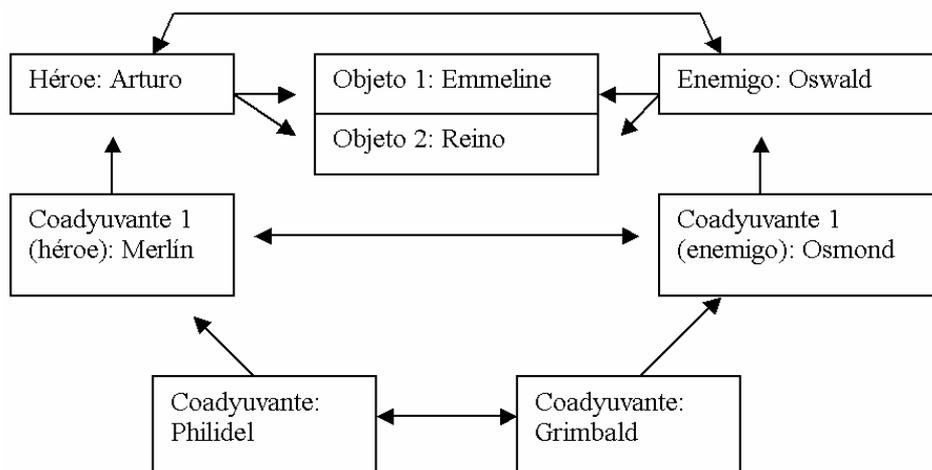
John Arden, pues éstas recogen con intrigante claridad una intuición que estimo verdadera:

In a play, the dialogue can be naturalistic and ‘plotty’ as long as the basic poetic issue has not been crystallised. But when this point is reached, then the language becomes formal (if you like it, in verse or sung), the visual pattern coalesces into a vital image that is one of the nerve centres of the play (Hinchliffe, 214).

La gran paradoja de la estructura dramática es su naturaleza, digamos, ‘centrífuga’. Permítaseme explicar esta metáfora. Cuando el drama alcanza su punto álgido, cuando se alcanza el denominado clímax, o, siguiendo con nuestra metáfora, la *velocidad giratoria máxima*, es precisamente cuando se desprende del corazón mismo de la estructura aquello que ya no puede expresarse mediante el lenguaje dramático, pero que puede expresarse mediante la poesía, o, gracias a las poderosas propiedades evocadoras de la música, mediante la canción. La estructura dramática parece aspirar a su propia desintegración o purificación de las restricciones situacionales, a esta suerte de transmutación trascendental de la *fisicalidad* del argumento en la espiritualidad efusiva de la poesía o, más aún, de la música. La lírica y el drama establecen así un contrato beneficioso para ambos, pues, como ya he escrito en otro lugar (Cámara, 2000), los momentos líricos contribuyen a la consolidación de la situación dramática del mismo modo que ésta potencia el lirismo de dichos momentos. La cita de Arden y nuestras reflexiones alumbran ya un posible modo de integración entre pasajes dramáticos y pasajes operísticos, pero el estudio del caso concreto de *King Arthur* nos va a mostrar otros modos no menos interesantes ni efectivos.

### King Arthur: la trama

Como suele ser el caso con las obras dramáticas de John Dryden, en *King Arthur* nos encontramos con una complicada trama y un buen número de personajes tras los que subyace un conjunto organizado y simétrico de fuerzas actanciales. Empleando una versión simplificada del famoso esquema actancial de Greimas, obtenemos el siguiente conjunto de actantes:



Dryden gustaba mucho de este tipo de simetrías. Por un lado tenemos al rey Arturo de los britanos, con su coadyuvante principal, el mago Merlín, quien a su vez cuenta con la ayuda del espíritu Philidel. Por otro lado, tenemos al rey de los sajones, Oswald, con su coadyuvante principal, el mago Osmond, quien a su vez cuenta con la ayuda del espíritu Grimbald. Dryden propone además tres niveles de acción, correspondiéndose cada uno con cada par de actantes. En el nivel principal tenemos el enfrentamiento entre Arturo y Oswald: Oswald ama a Emmeline, pero Emmeline ama a Arturo y Arturo a Emmeline; Oswald, que no acepta el rechazo de la dama, se lanza a la invasión del reino britano, y rapta a Emmeline; Arturo combate la invasión y rescata a su amada.

En un segundo nivel de acción el mago Osmond realiza toda una serie de encantamientos para defender la causa de Oswald, y Merlín se encarga de estudiar y deshacer dichos encantamientos. La trama se complica aún más dado que Osmond desea a Emmeline, y logra encerrar a su señor Oswald, en las mazmorras en un intento de satisfacer su oscura lujuria.

En un tercer nivel de acción situamos los enfrentamientos que tienen lugar entre Philidel, un espíritu del aire en busca de redención, y Grimbald, un espíritu de tierra contento con su condición de caído.

La existencia de tres planos de acción y el carácter complejo y fragmentario de la trama puede resultar una ventaja para la inserción, detrás de cada una de las diversas secuencias que conforman dicha trama, de pasajes operísticos. La abundancia de acción supone una abundancia de ocasiones propicias para la efusión lírica. Sin embargo, dudo que Dryden diseñara semejante complejidad y fragmentación para facilitar la hibridación; más bien tiendo a creer que lo hizo así siguiendo su propio sentido del decoro dramático, sencillamente porque así era como a él le gustaba el teatro.

### **Los ritos guerreros sajones: “our mysterious rites”**

El primer pasaje operístico de la ópera dramática lo encontramos hacia el final de la escena segunda del acto I. Momentos antes de que dé comienzo la décimo primera batalla entre los britanos y los sajones, estos últimos se disponen a realizar una serie de ritos religiosos con el fin de pedir el favor de sus dioses Odín, Tor y Freya.

El pasaje no desempeña una función nuclear en la trama, si bien su integración en la misma es perfectamente natural. El motivo de los rezos y ritos que preceden a la acción bélica es de sobras conocido, y encaja en la dinámica de la batalla convencional. Nada ocurre en esta secuencia ritual que tenga consecuencias posteriores y por tanto, a efectos del desenlace, la secuencia pudiera eliminarse sin crear problema alguno en el devenir de eventos. La función que cumple el pasaje es la que R. Barthes denominó un indicio o función integrativa indicial<sup>5</sup>. El indicio es empleado para caracterizar una situación y a aquellos que toman parte en la misma. Es decir, la incorporación de los ritos religiosos de los sajones supone una oportunidad para que aprendamos sobre ellos, y para que nos

---

<sup>5</sup> R. Barthes [1993] (1985). “El análisis estructural de los relatos”. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

hagamos una idea de su naturaleza. Ahora bien, este indicio, con ser operístico en cuanto a su forma, recurre a los dos tipos de lenguaje antes mencionados, de tal suerte que nos podemos plantear cómo caracteriza el lenguaje a los sajones y a la situación, y cómo lo hace la música. Comenzaré por el lenguaje.

La escena se abre directamente con una caracterización de los ritos, realizada por el mismo mago Osmond, quien dice: “’Tis time to hasten our mysterious Rites”. Aquí el adjetivo *mysterious* es cuando menos intrigante. La palabra parece sugerir que hay algo oscuro, secreto, quizá incluso siniestro en el ritual que está a punto de comenzar.

El de los sajones es un ritual bárbarico que supone el derramamiento de sangre. En el curso de dicho ritual se da muerte a tres caballos, dos de ellos caballos blancos de guerra, convencionalmente símbolos de la pureza, la fuerza y la nobleza. Y no acaba con esto ritual, sino que se sacrifica además a seis seres humanos que entregan su vida voluntariamente para conseguir el favor de los dioses. Este es el mundo de los sajones, los dioses premian la renuncia y la valentía, la entrega de los bienes más preciados, entre ellos la misma vida. Y con ello los sajones creen ganar su derecho a un puesto de honor en el banquete de Odín, en la otra vida. Nos encontramos por tanto frente a un pueblo bárbarico, primitivo y endurecido, de naturaleza intensamente bélica, dispuesto siempre para morir matando, impulsado por su fanatismo radical. Pero hay más.

El espíritu de tierra Grimbald se ha encargado de reclutar a los sajones que habrán de morir voluntariamente en el sacrificio. Este es en principio un acto heroico, dentro del sistema de creencias de los sajones, que los individuos realizan por el bien de la comunidad. Sin embargo, Grimbald no se refiere a las víctimas como héroes, y más bien sugiere que su acto de entrega no es absolutamente libre ni del todo voluntario.

*Grimbald.* I have plaid my part;  
For I have Steel'd the Fools that are to dye;  
Six Fools, so prodigal of Life and Soul,  
That, for their Country, they devote their Lives  
A Sacrifice to Mother Earth, and Woden.

Lo que Grimbald incorpora al proceso de caracterización de la situación dramática es un obvio matiz de crueldad. Los héroes son estúpidos que han sido de algún modo *robados*, engañados, camelados, y que impulsados por un incomprensible deseo de servir a la comunidad y a los dioses se prestan a morir. El mago Osmond no reprende la falta de respeto que muestra el espíritu, sino que aprueba la eficacia de Grimbald, dando lugar al siguiente intercambio, no menos revelador desde el punto de vista de la caracterización.

*Osmond.* ’Tis well; But are we sure of Victory?  
*Grimbald.* Why ask't thou me?  
Inspect their entrails, draw from thence your Guess:  
Bloud we must have, without it we are dumb.

Al sentido oficial del ritual bárbaro, el del sacrificio humano que busca la asistencia de los dioses, se une ahora un sentido oficioso que convierte dicho ritual en un acto cruel. No parece tratarse ahora de un acto basado en la fe, por primitiva que ésta sea, sino más bien en un siniestro ocultismo. Entre las artes oscuras de Osmond se encuentra la de la adivinación, pero dicha facultad depende del ejercicio de la crueldad, del derramamiento de sangre. Osmond sólo puede vislumbrar el futuro hurgando entre las vísceras de los sacrificados; el conocimiento del mago se sustenta en la muerte.

En resumen, el pasaje que precede a la batalla, como función integrativa indicial tiene la facultad de caracterizar el acto ritual como primitivo, bárbaro y cruel, siniestro y vinculado a la magia negra. Pasemos a considerar la música que Purcell compone para el ritual, que empieza con el siguiente himno:

Priest 1. Woden, First to thee,  
A Milk-white Steed, in Battle won,  
We have Sacrificed.

Priest 2. Let our next Oblation be,  
To Thor, thy thundring Son,  
Of such another.

Priest 3. A third; (of Friezland breed was he,  
To Woden's wife, and to Thor's Mother:  
And now we have atton'd all three.

2 Voc. The White Horse Neigh'd aloud.  
To Woden thanks we render.  
To Woden, we have vow'd

Chor. To Woden, our Defender.

De acuerdo con Westrup la música del ritual carece de interés, y esto es lo único que escribe al respecto en su análisis de la obra:

The music for the Saxons' sacrificial rites has a contrapuntal stodginess that suggests the conventional oratorio rather than the heroic opera; nor are Italian roudades of the alto solo, 'I call you all to Woden's hall,' entirely convincing (133).

El entendido en temas musicales pronto nota, como apunta Westrup, el carácter religioso de la música. Thomas Gray asistió a una representación de *King Arthur* en 1736, y dejó por escrito su impresión de que la música del ritual sonaba como 'música de iglesia' (Dearing, 483). Otros críticos han dicho que el compositor no logra representar las emociones de los sajones (Dearing, 483). Nótese que, en el fondo, quienes apuntan a esta última carencia están denunciando, no necesariamente una falta

de calidad o interés en la música, sino una falta de adecuación entre el mensaje musical y el mensaje dramático, aunque no lo expresen con estas mismas palabras.

Ciertamente, tal y como apunta Dearing en defensa del compositor, dado que el rito que celebran los enemigos de Arturo es, al cabo, un rito religioso, la música religiosa queda formalmente justificada e implica una cierta conexión, si bien muy convencional, con la situación dramática. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en virtud de su función integradora indicial, una música religiosa *convencional* serviría para caracterizar a unos practicantes *convencionales*, y no a los primitivos sajones, y sus bárbaros sacrificios. En las versiones dirigidas por J. E. Gardiner, A. Deller, o incluso en la más acelerada y vivaz de H. Niquet, la música de los ritos se me antoja a mí también excesivamente meliflua y poco apta para representar la brutalidad del sacrificio. Pero debemos tener en cuenta que estos tres directores presentan *King Arthur* de forma parcial, es decir, sólo como música. No es ese el caso del director de orquesta N. Harnoncourt y el director escénico J. Flimm, quienes presentaron la obra completa en el *Salzburger Festspiele* en julio de 2004.

El texto escénico diseñado por Flimm nos muestra a unos sajones vestidos con indumentaria militar de campaña que recuerda a la del ejército alemán de la segunda guerra mundial. El rey Oswald aparece vestido con rudas pieles, y los oficiantes del ritual emergen siniestramente entre nubes de humo. Los códigos no verbales en la representación de Flimm —el vestuario, los movimientos, la distribución de los cuerpos en la escena, el elemento paralingüístico, etc.— transmiten sin lugar a dudas el mensaje de que los sajones son crueles, primitivos, bélicos y bárbaros. Más interesante aún es el hecho de que la melodía cantada por los oficiantes es ligeramente distinta en la versión de Harnoncourt. En la palabra *sacrifice* del primer oficiante, y en las palabras *oblation* y *Thor* del segundo, los cantantes producen notas más altas, aportando una cierta estridencia que nada tiene que ver con el carácter melifluido del mismo pasaje en las otras versiones de Gardiner, Deller o Niquet. Otras variaciones similares pueden oírse en otros momentos, contribuyendo todas ellas a *barbarizar* la melodía.

Además de estas pequeñas variaciones de la melodía, Harnoncourt introduce un interesante recurso para armonizar las funciones caracterizadoras de música y texto. Una de las voces, la que interviene en el dúo que da las gracias a Odín por su protección —“To Woden thanks we render”— canta sus versos con un timbre cómico y grotesco, que más parece un burlesco graznido —“thanks... thanks...”— que un devoto acto de agradecimiento. Esa misma voz es la que canta el pasaje criticado por Westrup —“I call ye all, / To Woden’s Hall”. Bajo la dirección de Harnoncourt y con la dirección escénica de Flimm el conflicto que pudiera darse entre el mensaje musical y el dramático queda resuelto gracias a estos recursos que restan solemnidad al elemento operístico. El hecho de que Harnoncourt se haya decidido por incorporar los recursos que he mencionado, de alguna forma confirma la idea de que la música de Purcell requiere de ciertos ajustes para que no se produzca un conflicto de integración entre el componente operístico y el dramático.

No queremos abandonar la escena segunda sin prestarle atención a la música que Purcell compone para el coro que sigue al recitativo “The lot is cast, and Tanfan pleas’d”, perteneciente al ritual. Esta es la letra de Dryden:

The lot is cast, and Tanfan pleas’d;  
Of Mortal Cares you shall be eas’d  
Brave Souls to be renow’d in Story.  
Honour prizing,  
Death despising,  
Fame acquiring  
By Expiring,  
Dye, and reap the fruit of Glory,  
Brave Souls to be renown’d in Story.

Prestarle atención exclusivamente a la música, como al parecer han hecho Deller, Gardiner y Niquet, puede impedir que valoremos el potencial dramático de estos versos. Dentro del drama estas palabras constituyen, debidamente interpretadas, un acto de habla por el cual se celebra la valentía de las víctimas voluntarias del sacrificio (*brave souls*). En el verso final, literalmente se anima a los voluntarios a morir: “Dye, and reap the fruit of Glory”. Se trata de una especie de arenga que podría declamarse de un número casi ilimitado de formas, incorporando toda una diversidad de matices. Pero en toda celebración y toda arenga debe existir una expresión de vitalidad o incluso de alegría, y cuando animamos a alguien a hacer algo hemos de mostrar fe y resolución, hemos de expresar emociones positivas para resultar convincentes. No son estos los sentimientos que evoca la música de Purcell.

Purcell opta por una música llena de tristeza que sin duda está justificada, como apunta Dearing (482), por una serie de palabras en el texto: *mortal, death, expiring, dye*. A partir de ellas, y de acuerdo con las convenciones de la época, el compositor realiza un madrigalismo descendente y lento con el que pretende y logra dibujar melódicamente la idea de la muerte, del declinar de la vida. Pero también el texto cuenta con palabras positivas como son: *brave souls, honour, Fame, Glory*. El potencial dramático de este pasaje radica precisamente en la inversión de valores propia del ritual sajón mediante la cual la muerte, algo naturalmente triste en el ambiente cultural del momento, pasa a significar, en el fanático rito sajón, gloria e inmortalidad. La música de Purcell en su parcialidad «sabotea», por así decirlo, el potencial dramático del pasaje.

Pero al hacerlo, nuevos e interesantes significados emergen. El compositor, bien por genialidad, por indicación de Dryden, o por el mero hecho de aplicar sin más y estrictamente la técnica del madrigalismo, ha convertido el pasaje de celebración por el que se acompaña y se anima a los sacrificados en una *triste reflexión en torno a las banales ambiciones del ser humano*. Ciertamente, esta tristeza entra en conflicto con la situación dramática, y nos proyecta fuera del universo ficticio: ninguna víctima

voluntaria caminaría con paso seguro hacia la muerte si quienes le envían cuestionan con su actitud la validez del sacrificio, o lo evalúan negativamente.

Con todo, aún existe integración si estamos dispuestos a aceptar, y tal es nuestra propuesta, que el madrigalismo cumple una *función coral* en el sentido dramático del término<sup>6</sup>. La triste reflexión musical que Purcell incorpora al pasaje constituye una *técnica coral de distanciamiento*, “que concreta ante el espectador la figura de otro espectador-juez de la acción, habilitado para comentarla” (Pavis, 97); además, la interpretación musical “establece la relación con el discurso «profundo» del autor” (Pavis, 98) si aceptamos que existe colaboración entre Dryden y Purcell, de tal suerte que son ellos quienes realizan la triste reflexión en torno a las ambiciones humanas, expresando de paso el sentir de la comunidad de la que son miembros. Sólo al entenderla en su calidad *coral* la unidad compleja de letra y música en este pasaje funciona desde el punto de vista dramático.

La escena se cierra con las palabras de Oswald, quien se hace eco del comentario coral, sopesándolo unos instantes, y abandonándolo posteriormente, como suelen hacer los héroes trágicos.

Oswald. Ambitious Fools we are,  
And yet Ambition is a Godlike Fault:  
Or rather, 'tis no Fault in Souls Born great,  
Who dare extend their Glory by their Deeds.  
Now *Britanny* prepare to change thy State,  
And from this Day begin thy Saxon date.

### **La canción de Victoria**

El siguiente pasaje operístico ocurre en la escena III, y, con toda su simplicidad y brevedad, es uno de los que mejor se integra en la estructura dramática. Este pasaje cumple una función nuclear en la trama, pues es por medio de él como el espectador se entera de que los britanos han ganado la décimo primera batalla y se han lanzado a perseguir a los enemigos, una acción esta última que pronto les pondrá en peligro de muerte, y que entendemos, por tanto, conducente a un momento climático de la estructura.

Con todo, la canción presenta algunos rasgos propios de un coro, nuevamente en el sentido dramático del término. En primer lugar, las acciones de la batalla están narradas en presente, como si estuviesen describiendo la lucha en el momento mismo en que esta acontece, desde la distancia a la que siempre está el coro. Además, la canción de los soldados contiene una apreciación un tanto inverosímil y contradictoria en los dos últimos versos de la primera estrofa:

---

<sup>6</sup> En este punto nos referiremos a la explicación que P. Pavis (1998) ofrece del término *coro*.

The Gods from above the Mad Labour behold,  
And pity Mankind that will perish for Gold.

Volvemos a encontrarnos, por tanto, con la triste reflexión del autor, esta vez solo de Dryden, en torno al carácter destructivo de las ambiciones humanas. No es lógico que los mismos soldados evalúen con tristeza el fenómeno de la guerra, como una loca empresa subordinada a la ambición; esa es labor propia de un coro. Purcell no acompaña el comentario con una música distintivamente reflexiva, de hecho la música es *exactamente* tan victoriosa<sup>7</sup> como la que en la siguiente estrofa acompaña los versos:

We return to our Lasses like Fortunate Traders,  
Triumphant with Spoils or the Vanquish'd Invaders.

### **Grimbald contra Philidel**

El siguiente pasaje operístico es en mi humilde opinión uno de los más bellos de *King Arthur* desde el punto de vista musical. Pero es además el más propiamente dramático de todos. En primer lugar, los que llevan la voz cantante son Grimbald y Philidel, personajes fundamentales de la trama. El mismo Arturo interviene en la escena<sup>8</sup>, aunque no cante, y el resultado final de la misma supondrá su vida o su muerte. Éste es un momento crucial de la trama, en el que el héroe se debate entre hacer caso a un consejero o a otro; la expansión operística tan sólo exige del espectador que acepte convencionalmente que los argumentos de uno y otro sean cantados, acompañados por música de orquesta, y por un coro de espíritus cantores. Con todo, el momento posee notable tensión dramática, amenizada con algún contrapunto cómico de gran interés.

El mismo Grimbald se muestra consciente, en un viraje que parece anticipar el teatro épico brechtiano<sup>9</sup>, de la convención a aplicar, y por la que toda argumentación efectiva ha de ser adecuada y convincentemente cantada, de ahí que cuando parece que Philidel ha convencido a Arturo para que le siga y haga caso omiso del falso pastor (Grimbald), el mismísimo espíritu maligno se dispone a cantar sus argumentos no sin antes dudar de si será capaz de cantar como es debido:

Grimbald speaks.      By Hell she sings 'em back, in my despight.  
I had a Voice in Heav'n, ere Sulph'rous Seams  
Had damp'd it to a hoarseness; but I'll try.

---

<sup>7</sup> Se trata exactamente de la misma música.

<sup>8</sup> Detalle éste que apunta Adams como muestra del intento de Dryden y Purcell de favorecer una integración convincente y no fragmentaria entre los aspectos dramáticos y musicales de la obra.

<sup>9</sup> Jürgen Flimm explota este momento épico volviéndolo aún más distanciador. En su montaje el Grimbald actor, con su voz ronca intenta cantar, más no logra sonoridad ni afinación. Entonces entra en escena otro personaje, caracterizado de forma idéntica, con idéntico vestuario y maquillaje, y que sin embargo posee una hermosa voz de bajo, que el ronco Grimbald agradece con cómica ternura. Con ello Flimm logra lo mismo que en principio pretende Dryden, que es exponer sin más la convención vigente.

He sings.                    Let not a Moon-born Elf mislead ye,  
From your Prey, and from your Glory.  
Too far, Alas, he has betray'd ye:  
Follow the Flames, that wave before ye:  
Sometimes sev'n and sometimes one;  
Hurry, hurry, hurry, hurry on.

Este pasaje operístico nos resulta interesante al menos por otro motivo relacionado con la integración de lo dramático y lo operístico. Nótese que la función de las partes cantadas es argumentativa, y está destinada a mover a los personajes principales de la trama en una dirección u otra. Este es el mismo recurso que veremos repetido una y otra vez a lo largo de toda la obra, con la única excepción de la mascarada final, que es exclusivamente celebradora. La argumentación a veces adquiere la forma de una verdadera tentación, y en otros momentos se intelectualiza, como veremos. Pero en todo momento se trata, esencialmente, de un recurso retórico argumentativo. Y este aspecto fundamental para la obra es respetado y magistralmente explotado por el compositor. Al dar primacía a la función argumentativa que el pasaje desempeña en el drama, Purcell se ciñe al metro que los versos proponen, haciendo coincidir las partes fuertes de los compases con los acentos del verso. El resultado es una gran claridad expositiva, el consecuente incremento del poder de convicción del espíritu, potenciado aún más por las relaciones melódicas que se establecen entre los versos pares y los impares.

A partir de este momento en *King Arthur* la fórmula de integración de pasajes dramáticos y operísticos ha quedado establecida. El pasaje operístico tiende a representar la tentación, de naturaleza intelectual o, más a menudo, sensual. El rey Arturo ha vencido ahora, rechazando las promesas de riqueza y gloria de Grimbald y siguiendo a Philidel, igual que Emmeline vence la tentadora argumentación de Osmond, igual que el rey vencerá a las persuasivas sirenas, a las ninfeas y a los silvanos. Esta es la dinámica de la obra, y a pesar de las transformaciones que al parecer tuvo que realizar Dryden para transformar una obra dedicada a Charles II en otra afín al reinado de William y Mary, no dejamos de ver en ella un cierto moralismo dirigido al monarca de la Restauración, siendo como era, el rey Charles, proclive a los placeres sofisticados, admirador del intelecto y el ingenio, y un tanto dado a sucumbir ante tentaciones de naturaleza sensual.

### **Un divertimento para Emmeline**

El cuarto pasaje operístico acontece en mitad de la escena II del segundo acto. Emmeline y Matilda conversan acerca del amor. En realidad, el pasaje dramático comienza siendo un leve divertimento carente de tensión dramática, en el que salen a la luz ciertas paradojas relacionadas con la falta de visión de Emmeline, y que pudieran tener su origen en las investigaciones de John Locke acerca del conocimiento que los invidentes conforman acerca de cosas que no pueden ver (Dearing, 296). Nada en los contenidos de este pasaje se conecta expresamente con la trama, salvo el hecho de que Emmeline cuestiona ingenuamente la belleza del oro y su valor. Éste es un motivo recurrente en la obra como ya hemos visto.

Cuando la conversación entre Emmeline y Matilda llega a su conclusión, entra en escena un grupo de jóvenes pastores de Kent con la intención a divertir un rato a la dama con canciones y bailes. Algunos críticos han puesto de manifiesto la irrelevancia en términos dramáticos de esta extensión operística. A este respecto son especialmente oportunas las palabras de Dent:

There is no reason why a chorus of shepherds and shepherdesses should appear, but their songs and dances make a delightful point of repose in the actions of the play, and are of great value in heightening the dramatic effect of the sudden abduction of [Emmeline]. (Dent, 210-211; Dearing, 323).

La conexión entre la trama y el pequeño espectáculo de los pastores es tan débil como apunta Dent. Para cumplir la función que el crítico le atribuye, la de resaltar el dramatismo del rapto que sucede inmediatamente al espectáculo, cualquier otro tipo de mascarada hubiese resultado igual de efectiva. Con todo, el motivo de los pastores es frecuente en las óperas, como el mismo Dryden admitía en su prólogo a *Albion & Albanus*:

meaner Persons, may sometimes gracefully be introduc'd, especially if they have relation to those first times, which Poets call the *Golden Age*, wherein by reason of their Innocence, those happy Mortals, were suppos'd to have had a more familiar intercourse with Superiour Beings: and therefore Shepherds might reasonably be admitted, as of all Callings, the most innocent, the most happy, and who by reason of the spare time they had, in their almost idle Employment, had most leisure to make Verses, and to be in Love[...] (Miner, 6)

Sin duda los pastores de *King Arthur* pertenecen a esta familia de despreocupados y desocupados pastores, como ellos mismos indican:

How blest are Shepherds, how happy their Lasses,  
While Drums and Trumpets are sounding Alarms!  
[...]

All the Day on our Herds, and Flocks employing;  
All the Night on our Flutes, and in enjoying. (28)

Existe, sin embargo, una conexión fundamental, en la que nadie parece haber reparado, entre el pasaje operístico de los pastores de Kent y la trama general de la ópera. El pasaje en cuestión no es una excepción a la regla que detectamos en el apartado anterior: el pasaje operístico tiende a representar la tentación. Y exactamente eso tenemos aquí, pues aunque los pastores no pretenden tentar a Emmeline, ni siquiera podemos suponer que se tienten entre ellos, siendo todo *un espectáculo dentro del*

*espectáculo*, el motivo fundamental de su número de canto y danza lo constituye la pretendida seducción y persuasión de las pastoras, mediante argumentos ya conocidos de la familia del *carpe diem*.

Bright Nymphs of Britain, with Graces attended,  
Let not your Days without Pleasure expire;  
Honour's but empty, and when Youth is ended,  
All Men will praise you, but none will desire.  
Let not Youth fly away without Contenting;  
Age will come time enough, for your Repenting. (28-9)

Siguiendo la dinámica de la obra, a la persuasión le sigue el rechazo de las pastoras, las cuales dicen en su canción que sin un compromiso por escrito y firmado de matrimonio se niegan a tratar con los pastores.

### **Cupido y el Genio del Frío**

En el acto tercero, al final de una extensa escena segunda, y como finalización de dicho acto, se introduce la mascarada del genio del frío. Desde el punto de vista musical el pasaje ha sido especialmente celebrado por el famoso *tremolando* del genio, que Purcell pudo perfectamente haber tomado del *vibrato* del francés Lulli en su ópera *Isis* de 1677 (Westrup, 134)<sup>10</sup>.

Tras una fugaz visita de Arturo a Emmeline en el bosque hechizado, el mago oscuro Osmond, quien ha encarcelado al rey de Kent, se propone disfrutar de la bella dama bien por medio de la seducción o por la fuerza. Ante los avances del poco agraciado mago, Emmeline dice estar congelada:

Emmeline. I Freeze, as if his impious Art had fix'd  
My Feet to Earth.

Osmond. But Love shall thaw ye.  
I'll show his force in Coutries cak'd with Ice,  
Where the pale Pole-Star in the North of Heav'n  
Sits high, and on the frory Winter broods; [...]

---

<sup>10</sup> No existe un acuerdo entre los musicólogos acerca de la naturaleza exacta del vibrato original. Deller, Gardiner y Niquet emplean un recurso similar, sin embargo, el tempo notablemente más rápido que propone Niquet contribuye, en nuestra opinión, a reforzar la naturaleza onomatopéyica de la melodía. Se trata de un acierto de Niquet, quien propone un tempo relativamente rápido para toda la pieza. El coro de las gentes del frío es incluso más rápido que el del genio del frío, y consigue representar el temblor de las gentes de un modo especialmente realista. Una interpretación cuando menos sorprendente de este *tremulo* es la que hace Harnoncourt, ya que en este caso al vibrato le acompaña la articulación reiterada de una misma consonante, exactamente igual que ocurre cuando uno tartamudea de frío.

Entonces el mago crea una ilusión en la que el dios del amor, Cupido, despierta de su letargo al Genio del Frío, descongelándolo gradualmente, y descongelando de paso a las gentes que habitan las tierras heladas. Nuevamente, el pasaje operístico persigue el objetivo de la persuasión. Se trata de una tentación que se le presenta a Emmeline, un recurso mediante el cual el mago Osmond intenta lucir su poder, y al mismo tiempo impulsar a la dama a entregarse al amor mediante una argumentación que resulta inefectiva. Cuando el espectáculo ha concluido, Emmeline no parece dudar ni un segundo:

Emmeline.           I cou'd be pleas'd with any one but thee,  
Who entertain'd my sight with such Gay Shows  
As Men and Women moving here and there [...]

De hecho la escasa efectividad del recurso, que no consigue engatusar ni siquiera mínimamente a Emmeline, contribuye a que lo consideremos un mero pretexto para incluir un divertimento espectacular con el que cerrar el acto tercero. La firmeza con la que la tentación se integra en la trama es directamente proporcional a su efectividad. De ahí que la integración de este pasaje operístico en el conjunto de la acción dramática resulte un tanto débil. Por otro lado, lo espectacular de la transformación repentina del escenario en un paisaje helado y la efectividad de la música no requerirían pretexto alguno en un espectáculo ‘diseñado principalmente para el oído y la visión’.

Flimm parece haber notado igualmente la gratuidad de la mascarada, y con gran habilidad en el manejo de los códigos no verbales, consigue subsanarla del siguiente modo: en su versión, Matilda y Emmeline junto con Osmond y un amordazado Oswald toman parte en la danza que acompaña a la música, como si estuvieran poseídos por los humores representados en la misma, y por tanto viven en ellos mismos un proceso ilusorio de congelación, seguido de un proceso gradual de descongelación y *calentamiento* inducido por el dios Cupido. Cuando los cantantes se retiran los deseos de Osmond son aún más ardientes, y Emmeline se muestra insegura e inestable, y aunque no sucumbe ante Osmond, su nerviosismo delata que el truco del mago oscuro ha tenido cierto efecto en su persona. La dirección de Flimm consigue una notable integración del pasaje operístico en la estructura dramática gracias, como hemos dicho, al hábil empleo de los códigos kinésicos, proxémicos y de vestuario.

Por lo demás, el hecho de que Merlín y Osmond sean magos y tengan entre sus dones el de poder *montar* pequeños espectáculos operísticos constituye una obvia, quizá incluso demasiado obvia, ventaja desde el punto de vista estructural. Se trata, a todas luces, de un recurso con el que Dryden intenta lograr una integración si no del todo convincente, sí al menos suficientemente clara desde el punto de vista de las convenciones teatrales, entre el elemento dramático y el operístico. El mismo recurso, aquí estratégicamente situado al final del tercer acto, se emplea para cerrar la obra, al final del quinto acto, siendo Merlín el encargado de invocar la mascarada.

## Las tentaciones de Arturo

En la segunda escena del cuarto acto es cuando finalmente Arturo se interna en el bosque que protege a Osmond y retiene a Emmeline. Su objetivo es destruir un árbol concreto sobre el que se sustenta toda la magia oscura de Osmond. Pero los encantamientos del bosque han sido renovados, ahora tienen que ver con las lisonjas y las persuasiones amorosas, o como dice el mismo Osmond: “of Blandishment and Love;/ Seducing Hopes, soft Pity, Tender Moans” (50)<sup>11</sup>.

Dos de los encantamientos a los que se enfrenta el rey britano constituyen nuevamente tentaciones, invitaciones a abandonar el camino de la responsabilidad, las obligaciones y el honor, y dejarse llevar por los placeres mundanos. Arturo se acerca a un río, y se dispone a cruzar el puente cuando le interpelan dos sirenas desde el agua.

Two Daughters of this Aged Stream are we;  
And both our Sea-green Locks have comb'd for thee;  
Come Bathe with us an Hour or two,  
Come Naked in, for we are so;  
What Danger from a Naked foe?

La invitación contiene una buena dosis de calculada persuasión. No se nos escapa el hecho de que no se trata de una hermosa sirena que ofrezca algo parecido a un amor fiel entre amantes; sino de dos hermanas, bastante más interesadas en proporcionar y obtener placeres prohibidos. Poderosa tentación resulta igualmente el hecho de que las sirenas sugieran su desnudez. Es improbable que esta desnudez se mostrara en público en 1691; sin embargo, la promesa de desnudez bajo el agua, puede resultar más tentadora que una desnudez explícita. El verso de Dryden está lleno de seducción y tocado de una cierta frivolidad sensual y sexual.

Sin embargo, no debemos olvidar que las sirenas son hermosos monstruos que persiguen la perdición del hombre y, por tanto, seres dignos de temor. En la sirena confluyen la belleza y el terror. El medio acuático en que se desenvuelven es hostil para el hombre, frío, húmedo, oscuro e irrespirable. La terrible atracción de las sirenas amenaza con ahogar al hombre. Nótese que algo de esto hay en el texto de Dryden, un ligero anuncio de la monstruosidad de las sirenas viene indicado por el hecho de que sus cabellos sean de color verde alga<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Resulta obvio, y es comúnmente reconocido que la entrada de Arturo en el bosque encantado ha sido inspirada en la hazaña de Rinaldo en la obra de Tasso, *Jerusalem liberada*. Quizá la influencia pudo venir a través de *The Fairy Queen*, donde también Guyon es tentado de modo similar (Dearing 332).

<sup>12</sup> El término *siren*, por otro lado, no siempre comparte su referente con *mermaid*. Ni las sirenas son siempre criaturas marinas, pues en Homero son seres terrestres que cantan, ni las criaturas marinas medio pez medio mujer son siempre cantantes seductoras. Ambas figuras tienden a mezclarse con el tiempo. En Dryden aparecen ya mezcladas, al parecer, aunque en ningún lado se nos dice que las de Dryden sean criaturas medio pez, medio mujer.

La sirena se propone a sí misma, a través código verbal, como dadora de placeres infinitos, y de un amor vitalista. Sin embargo, la música de Purcell, de acuerdo con las convenciones musicales del momento, envuelve la escena en una especie de sopor neblinoso y triste. La melodía que entonan las sirenas no está compuesta en un modo mayor, alegre y vitalista, sino en un modo menor<sup>13</sup>, y con un tempo lento. La música que el compositor inglés crea para las sirenas de Dryden ha sido calificada como siniestra (Adams, 1995:303; Price, 1984:308), convencionalmente vinculada con el tema de la muerte, resultando así en un aviso para el héroe, aunque no por ello menos seductora (Dearing, 499). Pero, nuevamente, ¿quién advierte a Arturo del peligro? ¿Qué actante avisa por medio de la música al rey britano que debe cuidarse de la tentación? Si le avisasen las mismas sirenas que cantan nos encontraríamos con una contradicción en términos de lógica dramática. Una vez más, podemos decir que la música desempeña en este pasaje, en relación con la estructura dramática, una función coral en el sentido dramático del término. Por otro lado, la combinación del erotismo explícito de los versos y el carácter ondulante, siniestro y soporífero de la música consigue crear un efecto estético de gran riqueza y complejidad.

La integración de este pasaje operístico en el conjunto de la trama dramática es total, en tanto que la escena en sí constituye un momento climático, y una función nuclear. Las sirenas son el enemigo que intenta detener la acción heroica del rey britano. Las cualidades mismas de la letra y de la música, su eficacia como distracción, y su poder de seducción no constituyen meros ornamentos para agradar al público, sino que se trata además recursos contra cuya eficacia ha de combatir el héroe. El mismo Arturo reacciona visiblemente conmovido por la belleza y atractivo de la escena:

Arthur. A Lazie Pleasure trickles through my Veins;  
Here cou'd I stay, and well be Couzen'd 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;  
Farewel, ye Fair Illusions, I must leave ye,  
While I have Power to say, that I must leave ye.  
Farewel, with half my Soul I stagger off;  
How dear this flying Victory has cost,  
When, if I stay to struggle, I am lost.

Las mismas cualidades espectaculares de la escena que observamos desempeñan una función dramática fundamental en la trama. No ocurre así con la siguiente tentación: la de los silvanos y las ninfeas. Las sirenas pedían expresamente a Arturo que

---

<sup>13</sup> Concretamente en Sol menor, una tonalidad convencionalmente vinculada a la noción de la muerte (Dearing 499).

detuviese su marcha, y que se quedara con ellas, cuando la canción termina, la petición aún continúa vigente hasta que Arturo la rechaza expresamente, con gran dificultad. De ahí que la escena constituya una función nuclear de la trama. Pero los silvanos y ninfeas no piden nada a Arturo, tan sólo le cantan una bella canción que tiene principio y fin, y en la que se limitan a celebrar el amor:

In vain are our Graces,  
In vain are our Eyes,  
If Love you despise;  
When Age furrows Faces,  
'Tis time to be wise.  
Then use the short Blessing,  
That Flies in Possessing:  
No Joys are above  
The Pleasures of Love.

Dada la gratuidad de esta canción desde un punto de vista puramente dramático, no ha de extrañarnos que Jürgen Filmm y Nikolaus Harnoncourt la sacasen de esta escena y la situaran dentro de la mascarada final en su producción de 2004.

### **Mascarada final**

El acto quinto repite un recurso ya conocido. Cuando la acción dramática ha llegado a su fin, con la victoria del rey Arturo, el perdón concedido a Oswald, y Osmond enviado a las mazmorras, Merlín toma la palabra, e invoca para disfrute de todos una visión intensamente patriótica del futuro de la Gran Bretaña.

Merlín. [...]  
And now at once, to treat thy Sight and Soul,  
Behold what Rouling Ages shall produce:  
The Wealth, the Loves, the Glories or our Isle,  
Which yet like Golden Oar, Unripe in Beds,  
Expect the Warm Indulgency of Heav'n

El contenido de esta apoteosis final es variopinto, y todo parece tener cabida, desde las expresiones de patriotismo a las reflexiones en torno a la naturaleza del amor. Desempeñan partes en esta mascarada el dios Eolo, Pan y Nereida, Comus, Venus, y el Honor. Hay incluso espacio para una canción a dos voces que es presentada como "SONG by Mr. *HOWE*". Naturalmente aquí no existen ya apenas restricciones de orden dramático, y el libretista tiene prácticamente libertad absoluta para insertar casi cualquier pieza, de acuerdo con su sentido del decoro. Del mismo modo, el compositor puede desplegar plenamente su creatividad musical, y Purcell adorna la obra con

algunas piezas memorables. La integración de lo dramático y lo operístico en este pasaje es mínima, los personajes se van difuminando a medida que el espectáculo llega a su fin y sobre el escenario ya no quedan más que atisbos de una situación dramática.

## **Conclusión**

La ópera dramática *King Arthur* nos ha permitido indagar en un tema que me interesa especialmente, el de la integración e hibridación de géneros literarios. La intuición de Dryden y Purcell nos ha mostrado diversos modos de lograr dicha integración entre lo dramático y lo operístico.

La integración es plenamente convincente cuando el pasaje operístico desempeña al mismo tiempo una función nuclear dentro de la trama; en cuyo caso, lo único que se pide del espectador es que en ciertos momentos acepte que el modo de expresión sea la música vocal e instrumental. Esto es algo que el público puede aceptar sin más como una de las convenciones propuestas tácitamente por los diseñadores del espectáculo, pero en *King Arthur* la convención está reforzada por una segunda convención, a saber, que los pasajes operísticos son generalmente argumentativos y persuasivos, y en ellos se invita a los personajes principales a obrar de un determinado modo. Se trata de la dinámica tentación-respuesta, responsable de gran parte de la tensión dramática de la pieza.

Existen sin embargo algunos pasajes operísticos que desempeñan funciones indiciales dentro de la trama. Es sobre todo en este tipo de pasajes donde he detectado posibles contradicciones entre el mensaje musical y el dramático. Con todo, en tales casos los sentimientos y emociones que evocan los pasajes musicales, aún estando en conflicto con los que cabría atribuir a los personajes involucrados en la escena, no dejan de constituir una respuesta razonable, que sintoniza con la de espectadores y con la de los autores del espectáculo. Es por ello por lo que entiendo que en tales casos puede darse el fenómeno singular de que la naturaleza melódica y armónica de un determinado pasaje desempeñe lo que tradicionalmente se denomina en el ámbito teatral una función coral, mostrando así respuestas emotivas a la situación que no pertenecen propiamente a los personajes involucrados en ella, pero que están plenamente justificadas en base a los acontecimientos que ocurren sobre el escenario. Este es un modo especial y efectivo de integración de la música y el drama.

El texto escénico de Jürgen Flimm ha resultado de gran utilidad. Allí donde encontré que la integración resultaba más difícil es precisamente donde Flimm ha tenido que emplearse más a fondo, y donde ha tenido que explotar su propia creatividad, lo que quiero ver como una demostración fehaciente de que su intuición de director ha detectado las mismas debilidades que mi estudio académico. Con todo, el admirable saber del director, y su hábil manejo de los llamados códigos no verbales, le ha permitido conseguir una máxima y convincente integración incluso en las coyunturas donde ésta parecía casi imposible.

## Referencias bibliográficas

ADAMS, M. (1995). *Henry Purcell: The Origins and Development of his Musical Style*. Cambridge: Cambridge University Press.

BARTHES, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

CÁMARA, E. (2000). "The Dramatic Dimension of Poetry". *Estudios de Literatura en Lengua Inglesa del siglo XX*. Vol. 5. Valladolid: Centro Buendía.

DEARING, V. A. (1996). *The Works of John Dryden. Plays: King Author, Cleomenes, Love Triumphant, Contributions to the Pilgrim*. Vol. XVI. Berkeley: University of California Press.

DELLER, A. (1979). *Purcell: King Arthur*. Harmonia Mundi 90252.53. (CD)

DENT (1965). *Foundations of English Opera*. Nueva York: Da Capo.

ECO, U. (1995). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

GARDINER, J. E. (1985). *Gardiner Purcell Collection: King Arthur*. Monteverdi Choir. Erato 96552. (CD)

HARNONCOUR, N. (2004). *Purcell: King Arthur*. Salzburg Festspiel 2004. EuroArts. (DVD).

HINCHLIFFE, A. P. (ed) (1979). *Drama Criticism: Developments since Ibsen*. Londres: MacMillan.

MINER E. & G. R. GUFFEY (eds) (1976). *The Works of John Dryden. Plays: Albion and Albanus, Don Sebastián, Amphitryon*. Vol. XV. Berkeley: University of California Press.

NIQUET, H. (2004). *Henry Purcell: King Arthur*. Le Concert Spirituel. Glossa 921608. (CD)

PAVIS, P. (1998). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. J. Melendres. Barcelona: Paidós.

PRICE, C. (1984). *Henry Purcell and the London Stage*. Cambridge: Cambridge University Press.

SHAY, R. (2002). "Dryden and Purcell's *King Arthur*: Legend and Politics on the Restoration Stage". *King Arthur in Music*. Ed. R. Barber. Cambridge: Brewer.

WATSON, G. (ed) (1962). *Dryden: Of Dramatic Poesy and other critical essays*. Londres: Dent & Sons.

WESTRUP, J. A. (1995). *Purcell*. Oxford: Oxford University Press.