

andando esa vía de purificación que hay que andar para enajenarse, para abstraerse de lo sensible y aun de lo inteligible, y llegar hasta lo más hondo de sí mismo, donde ha de descubrir su realidad, la que barrunta y le estremece en esos cuadros que expone en la galería de Inés Amor, la que nadie más que él puede comunicar. Sabe que ha de encontrar y encontrará. Y quien ve su pintura lo sabe también porque hay en ella algo que exige vida propia, nombre para vivir.

Su lenguaje tiene aún giros extraños, frases que han servido ya. El idioma

hay que aprenderlo en los buenos escritores; y luego usarlo, transformarlo, hacerlo propio y olvidarlo. Fernando García Ponce ha elegido bien —y ha aprendido mejor— el de Juan Gris y Braque. Lo está haciendo suyo, y hasta que lo sea por completo no podrá mostrar clara su realidad; irá siempre sotopuesta a la imagen de otra. Pero ahí está, como presa, en el fondo de sus cuadros, la tiene entre sus manos y se llenará de ella, porque... “al que tuviere le será dado y tendrá aún más, y al que no tuviere, hasta lo que tiene le será quitado”.

nismo seguirá, pues, naturalmente una época en la que la música de todo orden volverá por sus fueros, al mismo tiempo que la sociedad inglesa, en todas sus capas y con el desaprensivo Carlos II a la cabeza, buscará con avidez las diversiones, el lujo y un estilo de vida que pronto adquirirá un cierto carácter licencioso.

El rey, aunque no verdadero aficionado a la música, había aprendido durante su estancia en Francia y los Países Bajos que esa arte era algo que prestaba esplendor seguro a los actos religiosos y profanos de las cortes que se respetan. Por eso una de sus primeras preocupaciones al ocupar el trono fue reorganizar la Real Capilla y, a imitación de su colega el rey de Francia, reunir sus *Veinticuatro Violines del Rey*, nombre que en la corte francesa se daba a una realmente magnífica orquesta de cámara.

Por su parte, escritores, músicos y público en general se encargaron pronto de resucitar el teatro. Las salas de espectáculos proliferaron rápidamente y, mientras en otros países florecía la ópera, aquellos ingleses encontraron un género dramático-musical especial: la comedia con música. A ese género habrá de aportar Purcell una cantidad considerable de energías e inspiración.

Tanto en el terreno de la música sacra, como en el de la destinada a ciertas celebraciones oficiales, como en el de la teatral, Purcell se destacó en seguida como dotado de un talento excepcional para caracterizar musicalmente los personajes, dramatizar las situaciones, crear ambientes y subrayar las palabras clave de una frase. Y no importaba que la letra a la que estaba poniendo música fuese —y casi siempre lo era en aquella época de poetas— un dechado de ramplonería más o menos pomposa: él con su gran arte lograba darle una dignidad fingida que parece transfigurar las palabras. En su magnífica y única ópera *Dido y Eneas* tuvo que habérselas con versos como estos:

*Thus, on the fatal bank of Nile,
Weeps the deceitful crocodile;
Thus, hypocrites, that murder act,
Make Heaven and gods the authors
of the fact.*

Y sin embargo logró una obra que los críticos de hoy consideran sin par en su época —y eso teniendo en cuenta a Lulli y Alessandro Scarlatti— y que por la intensidad del sentimiento y sentido de la construcción sólo se la puede comparar —de las anteriores— a algunas de Monteverdi y —de las posteriores— a las de Mozart.

Con esa extraordinaria habilidad suya, no es de extrañar que haya sido casi toda su producción una serie de obras de circunstancias. Su genio no necesitaba de estímulos exquisitos para remontarse hasta los planos más excelsos de la creación musical y por eso aceptó de buen grado cuanta ocasión y cuanto texto o libreto entró en la órbita de sus actividades de compositor. A ese respecto hay que volver a citar *Dido y Eneas*, aparte la ya aludida mediocridad del texto, porque, siendo como es una ópera genial, parece imposible que haya sido escrita a petición de Josias Priest —un maestro de baile— para ser representada en el colegio de señoritas que éste tenía en Chelsea. Ello demuestra

M U S I C A

HENRY PURCELL

Por Jesús BAL Y GAY

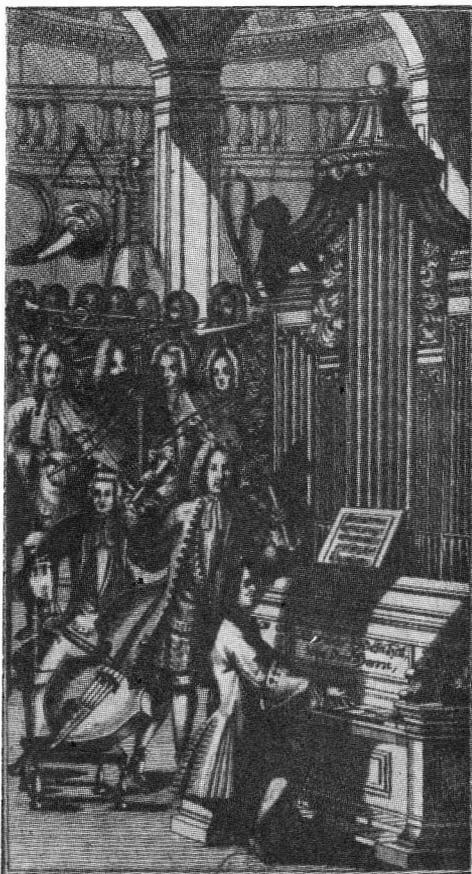
ESTE AÑO SE CUMPLEN tres siglos del nacimiento de Henry Purcell. Pero nadie sabe en qué día ni aun en qué mes. Se presume que entre junio y noviembre, y eso es todo.

Tal vaguedad parece simbolizar o presidir la entera biografía del compositor, no, ciertamente en cuanto a sus actividades profesionales, pues de ellas hay noticias abundantes y precisas, sino en cuanto a la vida del hombre. Porque, si bien fue Henry Purcell un compositor muy celebrado en su época y desempeñó cargos importantes en el Londres de Carlos II, Jacobo II y Guillermo III y María, se puede decir que carece de biografía. Ni datos precisos ni, siquiera, algún rasgo legendario en cuanto a su vida privada legó a la posteridad este personaje que, más que un hombre de carne y hueso, se nos antoja, por esa circunstancia, un espíritu musical jamás encarnado.

Todo lo que de su carácter podemos conjeturar se lo debemos a su música. Así, por ejemplo, sus odas, *anthems*, *The Fairy Queen*, etc., nos lo muestran como espíritu de fina y profunda imaginación poética, capaz, incluso, de ennoblecer y dar vida a textos pedestres y anodinos. Pero también, según sus *catches*, sabemos que no le repugnaba poner su arte consumado al servicio de textos obscenos o de ideas del más grueso humor, como, por ejemplo, aquel *catch* báquico que él proveyó de abundantes silencios para —ajustándose al más riguroso ritual tabernario— dar lugar a los eructos de los bien bebidos *clubmen* que habían de cantarlo. Y entre esos dos extremos se sitúa todo lo demás: la laboriosidad infatigable que le permitió desempeñar numerosos puestos de la mayor importancia, escribir para la iglesia, el teatro y las salas privadas y dar lecciones particulares a miembros de la aristocracia; la afabilidad de su genio, sin la que no habría sido posible esa ausencia notable de conflictos que se descubre en la documentación referente a sus actividades profesionales —sólo en una ocasión le vemos en dificultades con un superior: el Deán de Westminster—; en fin, el eclecticismo con que acogió las enseñanzas de sus predecesores y contempo-

raneos en el arte. Fue, pues, probablemente un hombre de carácter fácil, incapaz de crearse ni de crear a otros problemas enojosos, adaptable a las circunstancias, de vida familiar normalmente apacible —lo de Hawkins, de que su muerte se debió a un enfriamiento que pescó una noche en que su mujer se negó a abrirle la puerta de la casa, se considera hoy desprovisto de todo fundamento— y sólo ensombrecida por la temprana muerte de tres de sus hijos.

Al año siguiente de nacer Purcell los ingleses restauran la monarquía en la persona de Carlos II, tras una década de república o Commonwealth. Ello significará una época de restauración y reajuste en todos los órdenes de la vida nacional. El nuevo monarca no es un Cromwell, ni mucho menos. Al purita-



“reorganizar la Real Capilla”

que Purcell no distinguía egoístamente entre un encargo y otro —y se puede asegurar que casi todo lo que compuso fue por encargo—, sino que en todo lo que hacía ponía todo su entusiasmo y capacidad. Es el suyo un caso que da mucho que pensar por lo que respecta a la libertad del artista creador, esa realidad que solemos creer íntimamente dependiente de las circunstancias, cuando tal vez radique en lo más hondo del espíritu y sea, por tanto, invulnerable a aquéllas.

El estilo musical inglés de la segunda mitad de aquel siglo se forma —con la polifonía isabelina al fondo— en la tendencia a la diferenciación y, al mismo tiempo, la influencia recíproca de lo vocal y lo instrumental. Ya no se está en la época de las piezas bajo cuyo título se ponía la advertencia de “para voces o violas”. La música que se escriba para cantar habrá de ser cantada, y la que se escriba para instrumentos habrá de ser tañida. Saludable principio de diferenciación que no tardará en dar óptimos frutos. Pero, al mismo tiempo, la música instrumental no dejará de ver en la vocal un modelo de línea expresiva, mientras que la segunda tratará de

apropiarse ciertos elementos ornamentales de la primera, y lo hará tan rápida y eficazmente, que muy pronto se verá florecer un arte vocal maravilloso, virtuosístico a más no poder. Esta tendencia, que naturalmente debería llevar a un arte superficial, se encuentra contrarrestada por la de la declamación expresiva. Así, no sólo la línea melódica trata de ajustarse al sentido de la letra, sino que los numerosos adornos que la animan vienen a representar las naturales inflexiones de la voz emocionada.

Dentro de tales corrientes estilísticas generales vemos a Purcell como un agente activo de ellas. Uno de sus rasgos más característicos es la seguridad con que sabe ilustrar musicalmente las imágenes verbales. Mucho pudo aprender para esto en los madrigalistas isabelinos cuya música seguramente tuvo a su alcance en los archivos a que tenía acceso por los diversos cargos oficiales que desempeñó. Pero no es imitación lo que encontramos a ese respecto en su música, sino realmente una innegable originalidad de procedimientos. Por otra parte, también en los madrigalistas parece haber visto el ejemplo —recuérdese a Morley— de lo que debe ser la prosodia



“buscará con avidez las diversiones”

musical a la hora de dar vida a un poema. La obra vocal de Purcell es un modelo en esa cuestión. Todas esas cualidades tenían que hacer de él un ejemplar músico de teatro, y así fue.

Liquidando el sistema modal practicado en el siglo de oro de la polifonía, los músicos de la época estaban cultivando los nuevos modos, el mayor y el menor. Purcell, que tan audaz se mostró siempre en cuestiones técnicas, en este aspecto se muestra más bien conservador, pues su preferencia por el modo menor la justificaba él mismo por una cierta riqueza armónica que tal modo tiene y que, en el fondo, no es otra cosa que una serie de reliquias de los antiguos modos. El modo mayor le resultaba demasiado rígido y en eso le vemos consecuente consigo mismo, ya que en todos los demás aspectos formales huyó siempre de la rigidez y buscó la máxima flexibilidad. Por ejemplo, en el ritmo. Sus frases melódicas son en gran parte asimétricas, irregulares y los acentos de la frase musical escapan de la regularidad acentual del compás. Pero también en el plano de la forma manifiesta análoga tendencia. Aunque no inventa formas nuevas, las que utiliza las amolda de tal manera a su peculiar manera de sentir, que —por ejemplo, en sus *Fantías*— no encontramos en él dos obras del mismo género que sean formalmente idénticas.

En el fondo, este gran vivificador de la música del xvii fue demasiado personal para constituir el punto de arranque de una escuela. Por eso, realmente, no tuvo descendencia musical. Detrás de él vendrá Haendel, pero, pese a algunas afirmaciones en contrario, la verdad es que éste no será un continuador suyo, como no sea en el gusto por los grandes efectos corales. Y así, al desaparecer Purcell en 1695 —“los predilectos de los dioses mueren jóvenes”— Inglaterra entrará en un marasmo en cuanto a la creación musical, que habrá de prolongarse hasta nuestros días y llevará a algún alemán a calificar a aquel país como *das Land ohne Musik* y a un personaje ficticio —creo que de Wilde— a confesar su creencia de que la música inglesa era un dialecto de la alemana.



—Pinoncellly

Henry Purcell. “espíritu de fina y profunda imaginación poética”