

Gloriana

Benjamin Britten (1913-1976)



GLORIANA

Benjamin Britten (1913-1976)

MÚSICA DE BENJAMIN BRITTEN (1913-1976). LIBRETO DE WILLIAM PLOMER, BASADO EN LA OBRA ELIZABETH & ESSEX: A TRAGIC HISTORY (1928) DE LYTTON STRACHEY. ESTRENADA EN LA ROYAL OPERA HOUSE DE LONDRES EL 8 DE JUNIO DE 1953. NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO REAL, EN COPRODUCCIÓN CON LA ENGLISH NATIONAL OPERA DE LONDRES, LA VLAAMSE OPERA DE AMBERES, EL TEATRO SAN CARLO DE NÁPOLES Y EL PALAU DE LES ARTS DE VALENCIA. ESTRENO EN EL TEATRO REAL.

Director musical: **Ivor Bolton**

Director de escena: **David McVicar**

Escenógrafo: **Robert Jones**

Figurinista: **Brigitte Reiffenstuel**

Iluminador: **Adam Silverman**

Coreógrafo: **Colm Seery**

Director del coro: **Andrés Máspero**

Directora del coro de niños: **Ana González**

Reina Elizabeth I:	Anna Caterina Antonacci (12, 14, 16, 18, 22, 24 abril) Alexandra Deshorties (13, 17, 23 abril)
Robert Devereux:	Leonardo Capalbo (12, 14, 16, 18, 22, 24 abril) David Butt Philip (13, 17, 23 abril)
Frances:	Paula Murrihy (12, 14, 16, 18, 22, 24 abril) Hanna Hipp (13, 17, 23 abril)
Charles Blount:	Duncan Rock (12, 14, 16, 18, 22, 24 abril) Gabriel Bermúdez (13, 17, 23 abril)
Penelope:	Sophie Bevan (12, 14, 16, 18, 22, 24 abril) María Miró (13, 17, 23 abril)
Sir Robert Cecil:	Leigh Melrose (12, 14, 16, 18, 22, 24 abril) Charles Rice (13, 17, 23 abril)
Sir Walter Raleigh:	David Soar (12, 14, 16, 18, 22, 24 abril) David Steffens (13, 17, 23 abril)
Henry Cuffe:	Benedict Nelson
Una dama de compañía:	Elena Copons
Un cantante ciego:	James Creswell
El notario de Norwich:	Scott Wilde
Un ama de casa:	Itxaro Mentxaka
El espíritu de la máscara:	Sam Furness
El maestro de ceremonias:	Gerardo López
El pregonero:	Alex Sanmartí

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real
Pequeños Cantores de la ORCAM

La acción tiene lugar en los años 1558 y 1603 del reinado de Elizabeth I de Inglaterra.

Acto I

El prelude anuncia lo que ocurre en la primera escena de la ópera, cuando el coro comenta los que sucede durante un torneo que se está celebrando. Henry Cuffe observa el triunfo de Lord Mountjoy a quien la multitud aclama como favorito. El conde de Essex, Roberto Devereux, su rival se siente celoso cuando la reina le entrega el trofeo al vencedor. La multitud elogia a la reina con un himno: “Somos nosotros el verde follaje; la reina es la rosa roja coronada entre las verdes hojas”.

Cuando Mountjoy se encuentra con Essex, éste le echa en cara su soberbia, provocándole a un duelo. Distráido por el sonido de unas trompetas, Essex resulta ligeramente herido en un brazo.

Aparece la reina que detiene a los contrincantes: en su reino está prohibido enfrentarse a duelo. El consejo favorable de Sir Walter Raleigh, capitán de la guardia respetado por su madurez y experiencia, halaga a la reina pero molesta a Essex y Mountjoy, ya que le consideran de inferior rango al que ellos disfrutan.

Bajo orden de la reina Essex y Mountjoy sellan la paz, coreados por los hurras de la corte.

En el palacio de Nonesuch la reina se encuentra a solas con el secretario del consejo, Sir Robert Cecil. Elizabeth le interroga acerca de si ha sabido algo de la reacción al duelo por parte de Penelope Rich, la hermana de Essex, interesándose veladamente por el rumor de si esta es la amante de Mountjoy.

Elizabeth confiesa la atracción que siente por Essex; Cecil la aconseja que desconfíe de ese atractivo joven de aires señoriales pero actos imprevisibles e ingobernables. La reina le tranquiliza: ella no busca ni necesita un marido puesto que se ha casado con su país, Inglaterra.

Entra Essex y Cecil se retira.

Elizabeth pide a Essex que la ayude a olvidar sus responsabilidades distrayéndola con unas canciones; la primera canción dice “cuando el corazón está triste, se necesita una música alegre”; la segunda, algo más dulce expresa sentimientos más íntimos y profundos.

La reina, conmovida, se siente muy afectuosa con Essex pero no accede a sus peticiones de mandarle a Irlanda para derrotar al rebelde Tyrone, y conquistar la nación.

Cuando queda a solas, Elizabeth medita sobre lo que debe ser su destino. En vez de hacer caso a su corazón prefiere elegir el bien para su país. Ruega a Dios que le fortalezca en esta decisión.

Acto II

En el Guildhall de la ciudad de Norwich se va a dar un baile y una representación a la cual la reina promete asistir durante su visita oficial.

La *masque* organizada en honor de Elizabeth (*masque* es un género teatral inglés muy de la época donde conviven poesía, música canto y danza) con las figuras simbólicas del Tiempo (un bailarín) y la Concordia (una bailarina), se representa con éxito. Y la reina agradece a los ciudadanos de Norwich el homenaje.

Essex figura entre los miembros del séquito real que asisten a la representación y se muestra impaciente y nervioso.

Por los jardines de la mansión de Essex en el Strand londinense, reflejado el ambiente en la introducción orquestal, a cargo de las flautas,

la celesta y el *pizzicato* de las cuerdas, pasean Mountjoy y Lady Penelope.

El intercambio amoroso de la pareja se interrumpe, de pronto, por la llegada de Essex y su esposa que han salido a pasear por el mismo parque.

La conversación de los cuatro acaba entrándose en la cuestión irlandesa, lo que despierta el rencor de Essex hacia la reina, actitud que preocupa de manera profunda a su esposa Frances.

En una gran sala del palacio de Whitehall tiene lugar un baile ofrecido por la reina. Cuando hacen su aparición las dos parejas (Mountjoy y Lady Rich, Essex y esposa), una dama de honor de Elisabeth admira el suntuoso vestido de lady Essex. Esta teme que esa ostentación de la vestimenta moleste a la soberana.



Aparece la reina y, tras fijarse rápida pero firmemente en Lady Essex, ordena que comience la música, una danza vigorosa, *La volta*, un baile especialmente brillante, que acaba por cansarles a todos.

Cuando finaliza la danza, Elizabeth y las mujeres se retiran para, según la costumbre, cambiar de ropa interior. El resto de los asistentes son entretenidos por un pequeño bailarín.

Cuando las damas regresan todos se asombran de la sencillez del vestido de Lady Essex. Esta, llorando, explica que su vestido nuevo ha desaparecido.

Ante el asombro general, Elizabeth regresa ataviada precisamente con el vestido de Lady Essex el cual, no siendo de su talla, apenas la favorece. Los asistentes no dudan en consolar a la pobre dama agraviada.

Mountjoy y Essex están muy molestos por esta injusta conducta real. Pero Elizabeth regresa y nombra a Essex, que olvida de inmediato su furor, Lord Diputado para Irlanda, con la misión de someter a los rebeldes.

Essex promete triunfar en su cometido y la situación se concluye, de nuevo todos los asistentes bailando, ahora una *courante*.

Acto III

En sus apartamentos privados, la reina se prepara para su jornada regia en su palacio de Nonesuch. Pese a estar a medio vestir, recibe a Essex quien entra bruscamente en la habitación.

En una agitación apenas controlada, Essex se lamenta de no haber reprimido la rebelión irlandesa y teme que sus enemigos, en su ausencia, hayan aprovechado este fracaso para hundir su carrera en la corte.

A solas, alejadas las damas de honor, Elizabeth primero se dirige con una calma teñida de suave y tierna tristeza para, cambiando repentinamente de acentos, echarle en cara su decepción y su ahora escasa confianza en él. Acaba, fría y coléricamente, ordenándole que se retire de su presencia.

Cuando acaba de componerse, Elizabeth recibe a Lord Cecil. Este, enterado de lo sucedido, advierte a la reina del peligro que ahora supone para ella la reacción de Essex, pero la soberana está tranquila. Ha cursado la orden que se le vigile estrechamente.

Un ciego, en una de las calles de Londres a las puertas de una taberna, canta y su balada hace alusión a los últimos acontecimientos en torno a la situación en que se halla Essex. Unos ancianos comentan igualmente esas recientes noticias.

Essex ha burlado la vigilancia a la que estaba sometido y comanda a un grupo de partidarios entre los cuales se encuentra Cuffe. Este arenga a la plebe para que se unan a la rebelión. Alega que los consejeros han traicionado a la reina y únicamente puede salvarla Essex. El cantante ciego continúa salmodiando los acontecimientos.



En el palacio de Whitehall, Lord Cecil Raleigh en compañía de otros miembros del Consejo discuten sobre el destino del rebelde Essex. Temen que la reina se deje enternecer y decida, incluso, perdonarle. Ellos le consideran culpable y consideran que debe de ser ejecutado.

La reina, una vez conocida esta sentencia, duda en ratificarla. Lady Essex, Penelope y Mountjoy vienen a pedir clemencia para el condenado.

Pero ante las alegaciones un tanto orgullosas, casi insolentes y atrevidas de Penelope Rich, solo consiguen que Elizabeth se sienta ultrajada y poco complaciente. Finalmente firma la sentencia. Penelope grita angustiada.

En el epílogo, la reina envejecida y solitaria, únicamente tiene la satisfacción de sentirse arropada por el pueblo que no ha dejado de respetarla y amarla. El coro repite el himno “Somos nosotros el verde follaje; la reina es la rosa roja coronada entre las verdes hojas”.



TRANSPARENTE Y CON POMPA: GLORIANA, LA ÓPERA CORTESANA DE BRITTEN

Enrique Martínez Miura

Afirmaba frecuentemente Benjamin Britten en las entrevistas que concedía que era incapaz de componer en el vacío, que bien necesitaba conocer las características de los intérpretes que deberían recrear su música o bien escribir para una ocasión muy precisa. A comienzos de 1952, con la muerte de Jorge VI (1895-1952), iba a producirse la ocasión por antonomasia en el curso de los fastos de la coronación que rodearían al sucesor. Obviamente, el autor de *Peter Grimes* no podía esperar que le llegara encargo oficial alguno procedente de la Casa Real, en tanto que no era compositor de corte -cargo al que es más que probable que no le hubiera hecho ascenso-, obligación de la que entonces era titular Arnold Bax (1883-1953), reemplazado a su muerte por Arthur Bliss (1891-1975).

Los grandes cambios históricos por la desaparición del famoso monarca con problemas del habla se entremezclaron con el pequeño anecdótico de la vida privada de Britten. En el curso de un breve descanso en Gargellen, Austria, en febrero de 1952, en medio de una gira de conciertos, Britten, su compañero, el tenor Peter Pears (1910-1986) y lord George Lascelles, conde de Harewood (1923-2011) se enzarzaron en discusiones sobre la inexistencia de una auténtica ópera nacional británica. Como modelos

que podían imitarse se citaron *Boris Godunov* de Musorgski, que ciertamente puede aspirar a ostentar la representación rusa, y *Aida* de Verdi, una elección extraña por su tema egipcio pero de italianidad musical indiscutible. Al parecer, fue el empresario quien sugirió que Britten podía componer una ópera sobre Isabel I de Inglaterra como inmejorable saludo de bienvenida a la segunda soberana con ese nombre. No se contaba con muchos antecedentes de óperas británicas asociadas a sucesiones dinásticas, siendo *Riccardo primo, re d'Inghilterra*, con música de Haendel y libreto de Rolli, que celebrara la coronación de Jorge II (1683-1760), el precedente de mayor peso estético.

Y puesto que el encargo procedente de la propia Casa Real era impensable, cabía al menos que la monarca aprobara que la ópera le fuera dedicada. Harewood, por medio de sus contactos en las altas esferas y no menos su condición de primo hermano de la futura reina, se ocupó de que la dedicatoria fuera aceptada, lo que fue oficialmente confirmado en mayo de 1952, a un año de distancia de las ceremonias de coronación. La elección de la trama de *Gloriana* -nombre poético para Isabel I- no dejaba de ser un arma de doble filo, en tanto que debía rendir homenaje a la joven Isabel II, pero la enérgica

reina renacentista carecía de todo atractivo físico y además se acercaba a los setenta años en la época que se recoge en la acción. Desde luego, no era tan torpe la intención de libretista y compositor, sino antes bien proclamar la inminente llegada de una segunda era isabelina, tanto en lo relativo a la influencia política del país -en una fase en que el imperio había comenzado a disolverse- en el panorama internacional como a los buenos deseos de un florecimiento cultural sin precedentes que pudiera parangonarse con el de la primera Isabel. Los augurios, como se sabe, cuando ya el reinado de Isabel II supera en duración a cualquier otro de la historia de su país, quedan muy lejos de haberse cumplido.

La escasez de tiempo para la escritura del libreto y la composición de la música de *Gloriana* -que pasó a ser un encargo del Arts Council para la gala de la coronación- explica de forma determinante la estructura y contenido de ambos. Aceptó responsabilizarse del libreto William Plomer (1903-1973), amigo de Edward Morgan Forster (1879-1970), libretista de Britten en su recentísimo *Billy Budd* (1951). El compositor supo de Plomer precisamente por una edición que éste había realizado de la original novela de Melville. Plomer, que si ya gozaba de cierta fama como novelista él mismo y hasta había colaborado con Britten en proyectos que finalmente no llegaron a buen puerto, carecía por completo de experiencia como autor de libretos de ópera. Muy razonable, por lo tanto, que se basara por extenso en una obra preexistente, en su caso *Elizabeth and Essex* de Lytton Strachey (1880-1932), una elección más acertada de lo que

podría parecer ahora a primera vista. En efecto, la obra de Strachey, lejos de poseer pretensión alguna de ser fiel a la historia, se adentraba por los vericuetos de la biografía dramática, combinando no sin habilidad los hechos contrastados con la ficción más palmaria. En el curso de creación de la ópera, Harewood sugirió que era necesario introducir algo de seriedad histórica, recurriendo al libro *Queen Elizabeth I* de John Neale (1890-1975). El resultado final es un libreto heterogéneo, que mezcla la prosa con el verso y se mueve del inglés arcaico al moderno. Respeta el marco histórico general, aunque introduce también las ficciones necesarias para el objetivo artístico que se persigue. Se citan frases textuales pronunciadas por la reina y recogidas en fuentes diversas y una de las canciones al laúd, *Happy were he could finish forth his fate*, pone de hecho música a palabras del auténtico Robert Devereux, conde de Essex, con las que el noble idealizaba la soledad, el silencio y el amor por la naturaleza. Como han señalado los expertos en Britten, el libreto de Plomer -que no es descabellado pensar dirigido hasta cierto punto por el músico- es tan significativo por lo que contiene como por lo que deja al margen en relación a la situación histórica que recoge. Evidentemente, están los cuatro o cinco personajes fundamentales para que la trama funcione y se reconozca la atmósfera de la corte isabelina. Con pocas dudas, el gran ausente es Francis Bacon (1561-1626), históricamente muy ligado al conde de Essex y que se puso de parte de la acusación por traición en el instante de crisis. Muy probablemente, introducir al filósofo y político en la ópera hubiera supuesto enfrentarse



con un personaje de demasiado peso específico y que desequilibraría el plan original de la misma.

Cabría referirse a una cierta tensión entre el libreto y la música, porque si Plomer parece intentar un retrato de Isabel I como el de una extraña atrapada por la red de los imperativos del poder, Britten no deja de aportar una carga de ironía que lo desmiente. La partitura responde, eso sí, a idéntico sentido de heterogeneidad que el texto, lo mismo por talante que por estilo. Britten debe atenerse obviamente a los dos ejes que vertebran el libreto de William Plomer, las escenas públicas de aparatosa espectacularidad y los momentos de intimidad, donde salen a flote los verdaderos sentimientos de la pareja principal. La mezcla idiomática de la labor britteniana presenta alusiones -no citas en sentido estricto- de música isabelina y su auténtico lenguaje contemporáneo. El arte sonoro de época de Isabel I está presente por medio de dos recursos, las danzas cortesanas y las canciones con laúd. Sería exagerado afirmar que Britten compuso esas partes “a la manera de” Purcell, pero la sombra del gran compositor barroco parece planear de manera sutil sobre *Gloriana*. Es sabido que Britten admiraba a su gran predecesor, que dirigió su música e hizo algún célebre arreglo de la misma, en especial de la semiópera *The Fairy Queen*, pero en el momento de composición de la obra para la coronación de Isabel II solo se había aproximado a la producción del Orfeo británico por medio de adaptaciones mínimas en 1950.

La diversidad de estilo de *Gloriana* le ganó censuras muy severas en época del estreno,

hasta se llegó a decir que era una obra indigna de la reina recién coronada. En concreto, el famoso crítico del *Sunday Times*, el wagneriano Ernest Newman (1868-1959), sentenciaría, en su crónica del 14 de junio de 1953, que *Gloriana* era una obra fallida, poco más que un grandioso pastiche, la mayor parte del mismo realizado con gran inteligencia y otras veces ni siquiera eso. Esta postura se revela ahora, cuando podemos ver toda la producción operística de Britten en perspectiva, notablemente injusta. Es indiscutible que *Gloriana* está construida con materiales diversos, lo que se explica por la escasez de tiempo y también por el método de trabajo, pues en varias ocasiones el compositor iba por delante del escritor, redactando música para un texto todavía no existente. Superados todos los obstáculos, la partitura orquestal estuvo acabada a mediados de marzo de 1953. Pero no es la única característica que hace de esta ópera algo singular dentro de las de su autor. Obviamente, Britten era consciente de la ocasión para la que componía y el tipo de música que podía esperarse que entregase; por ello, *Gloriana* es su partitura lírica que se suma con más claridad a la tradición de la gran ópera decimonónica. Sin puntos concretos de ligazón, no estamos sin embargo lejos de Verdi o Musorgski. Britten no buscaba escribir una ópera no ya vanguardista- postura que nunca definió su arte-, sino ni siquiera muy original, únicamente una música ceremonial al viejo estilo, bien que actualizada, de calidad, que fuera transparente y con pompa, como demandaban las circunstancias que rodearían el estreno. Estos hechos determinaron probablemente que *Gloriana* sea la



única ópera de Britten en la que los actos no son unidades cerradas, sino que aparezcan divididos en escenas contrastantes, por lo general concisas y efectivas. No tiene, en consecuencia, el flujo musical de *Peter Grimes* o *The Turn of the Screw*; se suceden los grandes cuadros de exhibición del poder o de recogimiento íntimo, una alternancia cuyos modelos más probables fueron *Boris Godunov* de Musorgski y la hoy olvidada (1882) de Camille Saint-Saëns (1835-1921).

La partitura es musculada, con una nutrida orquesta e incluso el pintoresquismo de instrumentos históricos. Hay grandes escenas de conjunto, escasos pasajes de elaboración contrapuntística y por momentos el canto monódico parece bastar. La paleta armónica es variada, recurriéndose a las tradicionales tonalidades brillantes *-do mayor, re mayor, sol mayor y fa mayor-* para las escenas de índole más ceremonial. En las notas de Britten, se encuentra un plan para expresar el estado de ánimo o la situación de los personajes principales: Essex triunfante es pintado por *fa sostenido mayor*; su actuación pública en el marco de la corte por *si mayor* y el instante de su derrota por *mi menor*. En cuanto a Elizabeth, *re mayor* la presenta en lo más alto de su autoafirmación, *sol mayor*, ejerciendo sus deberes políticos, *si bemol mayor*, enfrentada a las dudas y vacilaciones y *do menor*, por fin, dominada por la melancolía. Por otro lado, y no deja de ser perfectamente lógico, la partitura no contiene la compleja indagación armónica característica de las grandes óperas de Britten.

En el preludio del primer acto, Britten parece darle la vuelta a la idea de una obertura a la francesa, salvo por la ausencia de la estructura fugada. Ya en la primera escena, la brillantes fanfarrias que anuncian la inminente presencia de la reina introducen el lado más oficial e impregnado de poder de Elizabeth; su imponente declamación responde igualmente a ese aspecto. La gran escena de pacificación de Essex y Mountjoy progresa incrementando elementos, coro incluido, alcanzándose un clímax de complejidad contrapuntística. Finaliza la sección con una amplia expansión melódica. Se produce el primer gran contraste de atmósfera en la escena segunda, desarrollada en las habitaciones privadas de la reina en el palacio de Nonesuch. Essex canta su intimista y soñadora canción, un nocturno secundado instrumentalmente por arpa y una cuerda tenue. Aparece aquí musicalmente retratado Devereux en su lado más poético y fantástico, frente a los rasgos ambiciosos e iracundos de otros pasajes de la ópera. La ambigüedad del personaje, amante y traidor, será uno de los pilares de la trama y también uno de los puntos que se entendieron como no totalmente conseguidos. Pero la magia entre la reina y el conde se quiebra pronto. Si la música- mucho más que el un tanto esquemático bien que eficaz libreto- fuera capaz de plasmar psicologías, nos indicaría que el amor entre Elizabeth y Essex está fuertemente contaminado; para ella, es el último y desesperado intento de recuperar la juventud; para él, la llave del poder. Momentos de reposo como los de esta escena acaban rotos por la imposición de los deberes reales. En el final del acto



primero, el papel de Elizabeth encuentra una de sus grandes escenas dramáticas. La caracterización del personaje- más rica y profunda que la de Essex- lleva a exponer todas las contradicciones que devoran su interior, aunque de cara al exterior se rija por el sentido del deber.

Los conflictos entre los personajes se ven inmersos en la acción cortesana. La escena del Palacio de Whitehall (acto II, escena 2) constituye el centro espectacular de la ópera. Los músicos sobre la escena aportan las danzas antiguas, pero la música del estilo personal de Britten, aportada por la orquesta en el foso, parece irse apoderando de lo arcaizante. Esta secuencia de los bailes, de palpable frescura, es muy probable que

se base en la escena análoga de *Evgeni Onegin* de Chaikovski, ópera muy admirada por Britten. No puede negarse que la mascarada interrumpe la acción dramática, pero teatralmente es un logro. Tras el baile más bufonesco, la orquestación hace comentarios mordaces a la intervención de la ofendida (por la reina) Lady Essex.

El tercer acto es simultáneamente el más complejo y el más problemático de *Gloriana*. En cierto sentido, puede pensarse que se desarrolla en el pensamiento de Elizabeth, quien debe enfrentarse al dilema de firmar o no la sentencia de muerte que condena a Devereux por traición, chocando así drásticamente y definitivamente los aspectos públicos y privados de la trama. La escena

inicial, cargada de dramática electricidad, cuenta con el acierto de que Essex vuelva a cantar *Happy were he*, que en el contexto cobra un sentido totalmente inverso a la primera aparición del poema. Sin embargo, el empleo de partes habladas en el clímax de la escena tercera fue algo muy criticado en época del estreno por su incongruencia, pues algún crítico señaló que el mejor pasaje musical de toda la obra era bruscamente interrumpido por la palabra hablada. Desde luego, es poco cuestionable que el recurso por el que opta Britten hace caer la tensión. Probablemente, lo que pretendía el compositor era escribir un final que evitase los tópicos efectistas y los convencionalismos de la tan manida escena de muerte operística. Así y todo, la angelical atmósfera conclusiva y el tono de disolución cierran *Gloriana* con un mirada hacia la posteridad, hacia esa Isabel II recién ascendida al trono.

Gloriana es estrenó en el Covent Garden el 8 de junio de 1953, con dirección musical de Robert Pritchard y escénica de Basil Coleman. El teatro rebosaba de selectos invitados. Los dos papeles principales los encarnaron Joan Cross (Elizabeth) y Peter Pears (Essex). Para los entresijos de la historia de esta ópera, no es en absoluto menor el hecho de que Pears se resistiese a asumir un papel que consideraba no del todo logrado. Debe reconocerse que la caracterización psicológico-musical de Devereux se sitúa muy lejos de la riqueza y complejidad de otros papeles brittenianos incorporados por Pears, Peter Grimes, el Capitán Vere de *Billy Budd*- incluso Albert Herring- y el inmediato Quint de *The Turn of the Screw*.

La fortuna de la obra después de su estreno fue muy escasa; las afirmaciones de Britten, en su correspondencia con Plomer, relativas a que había sido un éxito hay que tomarlas como una expresión de deseos; por otra parte, su mención a lo salvaje de la recepción por la fauna del mundillo musical sugiere un reconocimiento de la dureza del tono de la mayoría de las críticas. *Gloriana*, aunque puede que no fuera una de sus piezas líricas mayores- como se apresuraron a exponer aun los más ardientes partidarios de Britten-, estaba lejos desde luego de ser el fracaso más sonado en la historia de la ópera, como había dictaminado parte de la prensa británica, en frase acuñada, para más inri, por el mismísimo Harewood, pero los teatros no la programaban. Incluso los historiadores ingleses la tendrían luego como el ejemplo paradigmático de que aun los compositores más dotados no producían sino obras de segunda clase cuando se veían constreñidos por un tema impuesto y fuertemente limitados por el plazo de finalización. La carrera posterior del músico demostraría que no le habían quedado muchas ganas de volver a adentrarse en temáticas semejantes o despliegues espectaculares. El siguiente título que ingresaría en su catálogo, una indudable obra maestra, *The Turn of the Screw*, signaría el giro intimista, a mitad de camino entre la historia de fantasmas y la obsesión psicológica.

De lo que no cabe duda es de que Britten era sincero en su aprecio del libreto de Plomer, puesto que volvió a colaborar con el escritor en las tres parábolas de iglesia, *Curlew River* (1964), *The Burning Fiery Furnace* (1966) y *The Prodigal Son* (1968).



Una prueba de que Britten no tenía muchas esperanzas de que la música de *Gloriana* fuera a sonar íntegra de nuevo es que procedió al viejo recurso de formar una suite orquestal con una parte de tenor *-u oboe ad libitum-* que se estrenó en Birmingham, el 23 de septiembre de 1954, con Peter Pears como solista, la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham y dirección de Rudolf Schwarz. Es de suponer que el autor escogiese los momentos que consideraba musicalmente más valiosos de la ópera. La suite está constituida por cuatro movimientos, el torneo, la canción con laúd, las danzas cortesanas y la muerte de la reina.

Sin embargo, puede apreciarse que en los últimos años hemos asistido a un proceso de revalorización de *Gloriana*. Todavía en vida de Britten se repuso por primera vez en el Teatro Sadler's Wells en 1966 en una producción dirigida por Colin Graham. Entonces hizo el compositor algunos leves retoques, que afectan sobre todo al soliloquio y oración de la reina (I, 2) y el epílogo (III, 3), que quedó notablemente acortado. Pero la resurrección de *Gloriana* se produjo a raíz del fabuloso montaje de la English National Opera de 1984. En España, se vio en el Teatro del Liceo de Barcelona en 2006 en el montaje de la Opera North.

