



Gloriana

Benjamin Britten

GLORIANA

Páginas 5 - 6	Ficha artística
Páginas 7 - 8	Argumento
Páginas 9 - 10	<i>Otra oportunidad para Gloriana,</i> por Joan Matabosch
Páginas 11 - 14	<i>Gloriana, en cartas (y críticas),</i> por Luis Gago
Páginas 15 - 18	Biografías

Contenidos extraídos del programa de mano del
Teatro Real

GLORIANA

Benjamin Britten (1913 – 1976)

Ópera en tres actos

Libreto de **William Plomer**, basado en la obra *Elisabeth & Essex. A Tragic History*, 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 y la Vlaamse Opera

FICHA ARTÍSTICA

Director musical
Director de escena
Escenógrafo
Figurinista
Iluminador
Coreógrafo
Director del coro
Directora de Pequeños Cantores
Asistente del director musical
Asistente del director de escena
Asistente de la figurinista
Lucha escénica
Maestro repetidor
Supervisor de dicción

Ivor Bolton
David McVicar
Robert Jones
Brigitte Reiffenstuel
Adam Silverman
Colm Seery
Andrés Máspero
Ana González
Francesc Prat
Simon Iorio, Marco Berriel
Anuschka Braun
Jesús Esperanza, Kike Inchausti
Bernard Robertson
Olivier Dumait

REPARTO

24) La reina Elisabeth I	Anna Caterina Antonacci (días 12, 14, 16, 18, 22,
	Alexandra Deshorties (13, 17, 23)
Robert Devereux	Leonardo Capalbo (12, 14, 16, 18, 22, 24)
	David Butt Philip (13, 17, 23)
Frances	Paula Murrihy (12, 14, 16, 17, 22, 24)
	Hanna Hipp (13, 18, 23)
Lord Mountjoy	Duncan Rock (12, 14, 16, 18, 22, 24)
	Gabriel Bermúdez (13, 17, 23)
Penelope	Sophie Bevan (12, 14, 16, 18, 22, 24)
	María Miró (13, 17, 23)
Sir Robert Cecil	Leigh Melrose (12, 14, 16, 18, 22, 24)
	Charles Rice (13, 17, 23)
Sir Walter Raleigh	David Soar (12, 14, 16, 18, 22, 24)
	David Steffens (13, 17, 23)
Henry Cuffe	Benedict Nelson
Una dama de compañía	Elena Copons

Un cantante de baladas ciego
El espíritu de la máscara
El pregonero
El notario de Norwich
Un ama de casa
El maestro de ceremonias
Tañedor de vihuela

James Creswell
Sam Furness
Álex Sanmartí
Scott Wilde
Itxaro Mentxaka
Gerardo López
Dan Thomas

BAILARINES

Meri Bonet, Lucy Burns, María Comes, Blanche Hampton, Alistair Beattie, Ángel Fernández Lara, Briel González, Gonzalo Moreno, Manuel Palazzo, Darío Sanz

ACTORES

Fran Antón, Gorka de la Nuez,
Javier Ramos, Nacho Rodríguez

NIÑOS

Alba Esgueva, Clara Navarro, Nerea Palacios, Leyre Soto,
Saúl Esgueva, Unai Galende, Álvaro Martínez, Hugo Soneira,

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Pequeños Cantores de la JORCAM

EDICIÓN MUSICAL

Boosey & Hawkes Music Publishers

DURACIÓN APROXIMADA

3 horas

Actos I y II: 1 hora y 35 minutos
Pausa de 25 minutos
Acto III: 55 minutos

FECHAS

12, 13, 14, 16, 17, 18, 22, 23, 24 de abril
20:00 horas; domingos, 18:00 horas

Las funciones de *Gloriana* están patrocinadas por la Junta de Amigos del Teatro Real

ARGUMENTO

La ópera se desarrolla en los últimos años del reinado de Isabel I de Inglaterra, que falleció el 24 de marzo de 1603.

ACTO I

Escena 1

En el exterior del recinto de un patio de justas en Londres. Robert Devereux, duque de Essex, espera su turno para disputar un torneo ante la Reina. En el patio de justas, la multitud aclama la victoria de Charles Blount, barón de Mountjoy. Nada más entrar, el celoso duque de Essex lo incita a batirse en duelo, en el cual resulta herido por Mountjoy. La reina entra con la corte y reprende a los dos caballeros por pelearse. El capitán de su guardia, sir Walter Raleigh, se burla del orgullo de ambos, ganándose su eterna enemistad. La reina reconcilia a sus díscolos nobles.

Escena 2

Apartamentos de Isabel en el palacio real de Nonsuch. La reina comenta el duelo con su secretario de estado, Robert Cecil; es notorio y motivo de escándalo que la misma hermana del duque de Essex, Penelope Rich, sea la amante de Mountjoy, e Isabel se deleita con el evidente malestar de la dama. La propia relación de la reina con el ambicioso y arrogante duque, su favorito en los últimos tiempos, causa reparos a Cecil. Cecil advierte a Isabel de que el rey de España tiene planes inminentes de invadir Inglaterra. La llegada de Essex proporciona a la reina una oportuna distracción de los asuntos de estado, y le pide que cante para ella. Ella le responde con tierna galantería, seguida de una repentina y violenta declaración de su pasión por él. El duque aprovecha la oportunidad para solicitar a la reina el prestigioso cargo de lord teniente de Irlanda, lugar donde el duque de Tyrone se ha rebelado abiertamente contra el dominio inglés. Su impaciencia va en aumento ante las evasivas de la reina, culpando de ello a la influencia de sus enemigos Raleigh y Cecil. Isabel le ordena retirarse y después pide a Dios que le dé fuerzas para apaciguar su indómito corazón y gobernar sabiamente a su pueblo.

ACTO II

Escena 1

La sala del concejo de Norwich. La reina está de visita en los territorios del norte acompañada de su corte. El notario de Norwich da la bienvenida oficial a la reina y se representa en su honor una mascarada que celebra el matrimonio entre el Tiempo y la Concordia. Essex se muestra aburrido e impaciente, y se queja de no haber recibido todavía el nombramiento de lord teniente de Irlanda. Isabel da las gracias a sus súbditos por sus pruebas de afecto.

Escena 2

El jardín de la casa de Essex en Londres. Mounjoy se encuentra con Penelope en la seguridad de la casa de su hermano, en la ribera del Támesis. Son interrumpidos por la llegada repentina de Essex, que entra discutiendo con su mujer, Frances; su paciencia con la reina está a punto de agotarse. A pesar de las llamadas a la prudencia de su mujer, y alentado por su ambiciosa hermana Penelope, Essex aspira a ver el final del reinado de la envejecida Isabel y al poder que pueda traerle.

Escena 3

El palacio real de Whitehall. En el palacio de la reina se está celebrando un baile. Entra Essex con Frances, a quien ha obligado a llevar un suntuoso y caro vestido que compite con el esplendor del de Isabel. Cuando llega la reina, inmediatamente insta a sus cortesanos a unirse a bailar con ella *La volta*, una enérgica danza. Al concluir la danza ordena a las damas que se retiren y se cambien. Frances vuelve conmovida: le han robado su magnífico vestido. De repente entra Isabel llevando puesto el vestido desaparecido, lo que incomoda a todos y humilla públicamente a la mujer de Essex. Cuando se retira, Penelope y Mountjoy intentan consolar a Frances, pero Essex explota de furia indignado por el insulto de la reina. Inesperadamente, Isabel regresa y sorprende a toda la corte al anunciar que Essex será finalmente nombrado lord teniente de Irlanda. La corte baila para celebrarlo.

ACTO III**Escena 1**

Los apartamentos de la reina, varios meses después. Las damas de Isabel comentan la desastrosa campaña del conde en Irlanda. La primera dama de compañía oye una gran agitación en el patio inferior y de repente Essex irrumpe en la sala e insiste en ver a la reina. Él mismo corre la cortina de los aposentos privados, desvelando a una reina desvestida, sin maquillaje ni peluca. Isabel ordena retirarse a sus damas y con tristeza, permite que Essex la vea como es realmente.

Pero cuando Essex trata de justificar su fracaso en Irlanda con el anuncio de una tregua, ella estalla indignada y le acusa de incompetencia y deslealtad. Tras despedirlo, permite que sus damas la vistan y consulta con Cecil sobre el destino de Essex. Este la advierte del carácter recalcitrante de Essex, que con el apoyo de las fuerzas irlandesas en retirada supone una verdadera amenaza para el poder real. Ella ordena que Essex sea puesto en arresto domiciliario.

Escena 2

Una calle de Londres. En una taberna un cantor ciego relata las últimas noticias a los parroquianos. Essex ha roto su arresto domiciliario y está tratando de sumar Londres a su causa con el fin de declarar traidores a Cecil y Raleigh y ocupar el palacio de la reina. Henry Cuffe, un aliado de Essex, entra con varios soldados y trata de convencer a los presentes para unirse a la rebelión, pero la dueña de la taberna les echa. Se escucha al pregonero real proclamar la noticia de que Essex ha sido declarado traidor y que será detenido.

Escena 3

El palacio de Whitehall. Essex ha sido capturado y encerrado en la Torre de Londres. El consejo de la reina, liderado por Raleigh y Cecil, condena a Essex a la pena de muerte, pero la reina es reacia a firmar la sentencia. Ordena que se todos retiren pero pronto sus pensamientos atormentados son interrumpidos por la llegada de Mountjoy con Frances y Penelope, que han venido para rogar por la vida de Essex. La reina recibe amablemente a Frances, pero le enfurece el orgullo y la obstinación con los que Penelope insiste en el rango y la gloria del conde traidor. Isabel firma rabiosa la pena de muerte en presencia de Penelope. Consumada la sentencia, el tiempo y la posición cuentan cada vez menos para la anciana reina. Inmersa en las divagaciones de su mente, ve acercarse el final de su vida y el reinado de Isabel.

OTRA OPORTUNIDAD PARA GLORIANA

JOAN MATABOSCH

Los poetas contemporáneos de Isabel I de Inglaterra solían aludir a la reina como Gloriana para magnificar su reinado, que abarcó desde 1558 hasta 1603. Una «dama brava y ruda, de bromas toscas, gestos plebeyos, cazadora incansable, se podía volver de pronto –escribe Lytton Strachey– una mujer de negocios, de semblante oscuro, cerrada durante horas con los secretarios, leyendo y dictando despachos, examinando con rigor los menores detalles de informes y mensajes. Al poco rato, deslumbraba la refinada dama del Renacimiento, porque eran muchas y brillantes las cualidades de Isabel. Dominaba seis lenguas, además de la propia, conocía el griego, era una notable calígrafa y excelente músico, era experta en pintura y poesía, bailaba al gusto florentino con una suprema distinción».

Basada en el estudio histórico de Lytton Strachey *Elizabeth and Essex* (1928), la ópera de Benjamin Britten no pretende magnificar la figura de la soberana sino penetrar en la complejidad y en las contradicciones de su carácter y de su actividad pública. El libreto está centrado en la fascinación de Isabel I por Roberto Devereux, conde de Essex, «el bello joven, arrogante y simpático, por sus maneras francas, su ánimo jovial, sus frases y miradas de adoración, su esbelta figura y noble cabeza, que sabía inclinar con tanta gentileza (...). Ella tenía entonces cincuenta y tres años, él menos de veinte, peligrosa conjunción de edades».

El tema central de la ópera se encuentra en *The Queen's Dilemma*, en el tercer acto: la reina sabe que, por muy enamorada que esté de Essex, no le queda más alternativa que asumir la responsabilidad de firmar su condena a muerte por traición. Porque para detentar el poder es imprescindible la supresión de todo sentimiento en nombre de la autoridad, como sabía perfectamente el capitán Vere de la ópera anterior de Britten, *Billy Budd*. Y porque ejercer el poder implica, de alguna manera, ser capaz de destruir cualquier objeto erótico cuya amarga represión corra el peligro de desafiar el control de uno mismo, como intuía John Claggart, el maestro de armas del mismo *Billy Budd*. En *Gloriana* Britten se atreve a condensar en una única figura las personalidades de los dos protagonistas de *Billy Budd*, Vere y Claggart. Esa figura es Isabel I, la mítica Reina Virgen, cuya «pregonada virginidad –escribe Alison Weir– era más un asunto de política de Estado que una decisión personal, que en muchos sentidos le costó caro, condenándola de por vida a un solitario aislamiento, a la carencia emocional y a una forzada castidad».

Seguramente no le quedaba alternativa en el siglo XVI, en un mundo que esperaba de las esposas que fueran sumisas y obedientes, como mandaban sus votos matrimoniales. Una reina como Isabel I se encontraba atrapada en una posición imposible: investida por Dios con la autoridad para mandar sobre su pueblo, al mismo tiempo se le exigía que se sometiera a la voluntad de su marido. Incluso un súbdito como Essex, que sentía cierto afecto por la soberana pero que explotaba sin pudor la fascinación que era consciente de ejercer sobre ella, mostraba –

como explica Weir- «una actitud hostil y desdeñosa hacia su autoridad y detestaba su rol servicial, convencido de que un hombre como él era de lejos muy superior a una mujer, no sólo en fuerza sino también en intelecto».

Atrapada en una situación contradictoria, Isabel I tuvo muy claro cómo lograr que sus formas femeninas se esfumaran bajo las ceñidas complicaciones de su atavío. En su lugar, veían los hombres una imagen magnífica y portentosa de la realeza, creada por ella misma, que, milagrosamente, además estaba viva. Sus vestidos y joyas eran un uniforme de trabajo, los símbolos externos de su majestad, esenciales para mantener el mito de la Reina Virgen. Nadie podía aspirar a tanta magnificencia.

La ópera de Britten se atreve a profundizar en esta imagen oficial y mostrar lo que hay detrás de tanto oropel y esplendor: una mujer que envejece, que no puede dominar su cólera cuando se siente traicionada por el hombre que ama, que se siente obligada a anteponer el deber de su cargo a sus deseos como mujer y que es inteligente, responsable, refinada, astuta, ambiciosa, tiene un carácter fuerte, tiene una mente brillante y un dominio total del mundo masculino que la rodea, pero también está frustrada y es envidiosa, celosa, colérica y brutal. Es consciente incluso de que la suya es una posición frágil que la condena a desconfiar de sus seres más queridos: «Conocemos la diferencia entre confianza y amor -dice Isabel I en uno de sus discursos-. Sabemos que es necesidad amar a los pocos que se han ganado nuestra confianza, pero que nunca jamás se debe confiar en quienes amamos».

Ese dibujo apasionante, contradictorio, del personaje de Isabel I, tan en sintonía con otras óperas de Britten como *Billy Budd*, era lo último que esperaban los que habían encargado al compositor una inocua *piece d'occasion* para festejar la coronación de Isabel II, si era posible con melodías a lo Merrie England y ritmos de Gilbert & Sullivan. Desde luego, si esto es lo que querían hicieron muy mal de proceder al encargo, porque era altamente probable que si se le encomendaba una ópera a Britten, el resultado fuera precisamente una ópera de Britten.

Esta Isabel I crepuscular, disociada entre su amor por un joven aventurero lleno de ambición y su deber como soberana, no podía erigirse en espejo de la nueva era isabelina que se estaba inaugurando, y los aristócratas, políticos y diplomáticos del estreno acogieron la obra con una disimulada indignación que la condenó a la marginalidad. Encima, su color oscuro hablaba con incómoda ambivalencia sobre las estructuras de la identidad británica y, por todo ello, en los años cincuenta acabó levantando ampollas. A estas alturas, ya va siendo hora de que nos olvidemos de las circunstancias del encargo y del estreno y valoremos esta maravillosa partitura por lo que es: una de las grandes óperas de Benjamin Britten. El compositor escribió (a Elisabeth Mayer): «La obra me parece la mejor que he compuesto hasta ahora». Lejos de la polémica de su estreno, el Teatro Real ha decidido, en colaboración con la English National Opera de Londres y la Vlaamse Opera de Amberes, darle una nueva oportunidad de demostrarlo.

Joan Matabosch es el director artístico del Teatro Real

GLORIANA, EN CARTAS (Y CRÍTICAS)

LUIS GAGO

Hace poco más de un año se estrenaba en el Teatro Real una nueva producción de *Billy Budd* llamada a hacer historia. Ahora, *Gloriana* nos llega no solo en una nueva puesta en escena, sino que la ópera de Britten se representa incluso por primera vez en Madrid, una noticia que produce asombro y alegría a partes iguales. Si entonces el artículo del programa de mano siguió el rastro de la gestación de *Billy Budd* a partir de las cartas que se intercambiaron sus principales artífices, ahora podemos dejarnos llevar por la tentación del «Decíamos ayer...» y hacer lo propio con una mínima selección de la correspondencia que acompañó la gestación de *Gloriana*, la ópera inmediatamente posterior en el catálogo de Britten, si bien reservando aquí un pequeño apartado para la muy negativa acogida crítica que tuvo su estreno en la Royal Opera House el 8 de junio de 1953, ya que de aquellos polvos nacieron luego los lodos que la condenaron a un injusto silencio –en Gran Bretaña y fuera de ella– durante largo tiempo.

Gloriana nació en última instancia de resultas de una conversación informal durante unas vacaciones en Austria en el invierno de 1952. Benjamin Britten y Peter Pears habían viajado hasta allí para esquiar con dos amigos aristócratas, el conde y la condesa de Harewood, y un día la conversación se centró en cuáles eran los rasgos que hacían que algunas óperas fueran abiertamente checas, alemanas, rusas o italianas. Pusieron ejemplos de todas ellas, pero ninguno de los presentes fue capaz de proponer un ejemplo prototípico de ópera inglesa. Las anteriores óperas de Britten, por extraordinarias que fueran, no parecían cumplir los requisitos necesarios, por más que, como es natural, todas ellas hayan de cantarse en inglés. Y fue el propio George Lascelles, el conde de Harewood, quien propuso al autor de *Peter Grimes* que fuera él quien compusiera esa ópera inglesa por antonomasia que aún nadie había acometido. La semilla ya había prendido claramente en la mente del compositor en primavera, como se deduce de la carta que escribió el 27 de abril de ese mismo año, dirigida a quien había elegido para ser el libretista de *Gloriana*, William Plomer:

«Llevo siglos queriendo escribirte, pero estas últimas semanas mis planes se han trastocado hasta tal punto que no he sabido qué decir. Ahora resulta que tengo que dirigir Billy Budd el 1 de mayo, lo que quiere decir que esos días tengo que estar, ¡ay!, en Londres, pero aun así es imprescindible que te vea; el tema solo puedo explicártelo cuando te vea. ¿Podrías reservarme algún tiempo el 1 o el 2 de mayo, quizá para comer, en uno de esos dos días? Yo me dejo los dos libros y mándame si puedes una tarjeta a Melbury Road (22a) (W14); ¡y tráete también tu agenda, por favor! Siento mucho ser tan vago y estar tan acelerado (una desdichada combinación, pero que no es, ¡ay!, inusual en mí), pero creo que puedo explicártelo cuando nos veamos.

A toda prisa, con infinitas disculpas, con cariño,

Tu BEN»

No tenemos constancia de qué día se produjo finalmente el encuentro, pero a primeros de mayo Britten volvió a escribir a Plomer:

«La reina ha dado graciosamente su visto bueno al plan del que te hablé; hay unos ligeros problemas económicos, pero he estado hablando con David Webster (del Covent Garden), que dice que, por lo que a ellos respecta, no hay ningún obstáculo (esto es, si el Tesoro no lo afloja directamente, el Covent Garden encontrará el dinero). Todo parece, por tanto, estar en orden; ¿solo sigue habiendo acaso alguna duda con el libretista? Espero que no y que estos días de silencio signifiquen que estás de acuerdo. Quiero ir a ver a mi agente hoy o mañana para cancelar todo para este año (hasta abril), de modo que ¿sería posible verte hoy un momento?; o si no, mañana a cualquier hora. ¿Podrías, si estás en casa, mandar un mensaje de vuelta con el chico que te lleva esta nota? Hoy puedo pasar a verte a las cinco o las cinco y media; o, si no, mañana a cualquier hora, excepto por la tarde (a partir de las cinco), estoy libre. Si no estás en casa, ¿podrías ser un ángel y llamarme lo antes posible (Western 6390) diciéndome cuándo podemos vernos? Perdona que te moleste, pero el asunto es ahora realmente urgente y también, pienso, muy emocionante.

Con cariño

BEN»

Britten, como vemos, estaba decidido a dejar todo a un lado para concentrarse en la composición de *Gloriana*, concebida como parte de los festejos conmemorativos de la coronación de Isabel II en junio del año siguiente. Plomer le contestó enseguida y adjuntó a la carta un ejemplar de la edición de 1950 de *Queen Elizabeth*, la biografía de Isabel I del historiador John E. Neale, publicada originalmente en 1934. La calificaba como «una especie de correctivo» de *Elizabeth & Essex. A Tragic History*, la recreación mucho más literaria de Lytton Strachey del amor desdichado entre la reina y el aristócrata, antepasado directo del conde de Harewood, que era quien había propuesto este libro como la base literaria del futuro libreto. Britten se puso de inmediato a leer la biografía de Neale, un superventas en su época que cambió en buena medida la visión heredada de la época isabelina y de las cualidades como estadista de la Reina Virgen. El compositor confesó estar «disfrutándolo inmensamente. No he llegado a la última parte, así que aún no he sentido el ‘correctivo’ a Strachey; pero estoy aprendiendo mucho sobre esa mujer y esos tiempos extraordinarios». Britten lee, por supuesto, pensando en la ópera y anticipa a Plomer que quiere que esta sea «cristalina, con deliciosa pompa [...] pero con una poderosa historia entre la reina y Essex como hilo conductor: poderosa y sencilla. Una empresa difícil, ¡pero creo que podemos hacerlo!».

La ópera habría de alternar, efectivamente, escenas de exterior y de interior, del boato cortesano contrapuesto a los encuentros privados de la reina y su favorito. Plomer preparó rápidamente una primera redacción manuscrita del libreto (conservada en el Archivo Britten-Pears de Aldeburgh, con una caligrafía imaculada en tinta azul y roja), comentada en todo detalle en sus cartas por Britten, que, como era habitual en él, le proponía cambios aquí y allá:

«Estoy encantado con el Acto I Escena II –le escribí desde Aix-en-Provence el 24 de julio tras recibir el primer acto–. Es una escena deliciosa, realmente deliciosa. Un solo comentario: ¿no llamaba la reina ‘Robin’ a Essex? Sería precioso y tierno, creo, y también evita la confusión con Cecil». O en la misma carta: «Creo que la métrica y la rima (especialmente esta última) hacen quizá que los ‘recitativos’ sean muy rígidos y poco conversacionales. ¿Podemos quitar una palabra aquí y allá para romperlos?». Al mismo tiempo, le hacía propuestas: «Y he tenido una gran idea sobre el final de la ópera [...]. Tras la gran discusión y las delegaciones sobre la ejecución de Essex, y la firma de la orden, ¿podríamos hacer un muy poco realista y lento fundido de la reina? Algo así. Firma la orden. Se apagan las luces excepto un foco sobre Elizabeth. Luego, como para sugerir que está pensando en Essex, se toca una versión orquestal de la canción *Brambleberry* mientras la gente llega y le entrega los documentos para firmar, le consultan sobre distintos asuntos, a lo que ella responde de forma automática o no responde nada. Luego, finalmente, quizá podría sugerirse que está muriendo; algún médico le dice que se vaya a la cama, pero ella no lo hará, sino que sigue allí de pie, demacrada, como un ave majestuosa, y luego se apagan todas las luces para mostrar el final. ¿Podrías pensar sobre esto?».

La canción *Brambleberry* sería luego la *Second Lute Song* (segunda canción con laúd) que se oye por primera vez en la segunda escena del primer acto, y que acabaría teniendo, efectivamente, una gran trascendencia musical y dramática en el epílogo de la ópera, aunque el final no sería exactamente como Britten lo describe tras esta primera ocurrencia. Plomer contestó a este respecto: «Me gustan *muchísimo* tus sugerencias sobre la escena final de la ópera», y la imaginaría sobre esas bases. El buen entendimiento entre ambos hizo que la ópera avanzara deprisa, sin que fueran necesarios tantos estadios en la redacción del libreto como los que había requerido *Billy Budd*. Compositor y libretista se reunían ocasionalmente en Aldeburgh, pero todo el proceso se llevó a cabo con ambos trabajando por separado. Plomer escribiría una *First Lute Song* e indicó claramente a Britten su función dramática:

«Aquí tienes una cancioncita para Essex antes de la canción *Brambleberry*. Está pensada para ser leve y ligera, y es importante para su objetivo inmediato de alegrar y entretener a la reina, y espero que pueda prestarse a un tempo animado antes del carácter elegíaco de la *Brambleberry*. La frase “Quick music’s best” procede de John Hilton (m. 1657), de un pequeño madrigal suyo muy sugerente: el resto es de mi cosecha».

Para dar mayor veracidad a su libreto, Plomer se valió en varios casos de textos o poemas de época, lo que se corresponde a su vez con la música decididamente arcaizante –tanto instrumental como vocal– que compuso Britten, admirador y muy buen conocedor del repertorio isabelino. El entendimiento y la armonía entre ambos perduraron hasta el estreno de la ópera. El día siguiente, 9 de junio de 1953, Plomer le escribió:

«Gloriana es trascendentalmente hermosa: en lo que respecta a la música. La pasada noche supuso la formidable culminación de la gran felicidad que me has regalado al dejarme ‘marchar’ a tu lado». Britten estaba más que satisfecho con el resultado final, hasta el punto de que en

una carta que escribió a Elizabeth Mayer el 30 de agosto de ese mismo año le confesó: «La obra me parece lo mejor que he hecho hasta ahora». Sin embargo, la recepción crítica fue muy diferente, y también sobre ello opinó el compositor en esa misma carta: «La reina se sentía halagada y estaba encantada con la ocasión. El hecho de que la prensa no consiguiera mostrarse en absoluto contenta o receptiva nos confundió a todos, pero el público, como de costumbre, qué majos todos, conservó la calma y al final de la serie de representaciones acudía en gran número y se emocionaba con la obra. Pero –no tiene sentido pasar por alto este hecho– nos sentimos tan maltratados, tan desconcertados por el veneno, que resulta difícil seguir siendo imparcial».

¿Por qué se ensañó la crítica tras el estreno de *Gloriana*? No, probablemente, por motivos musicales o dramáticos, sino más bien porque pensaron que no se trataba de una obra verdaderamente celebratoria, y más aún con su terrible y trágico final. Parece como si hubieran escrito sus críticas más pensando en la recién coronada soberana o en los invitados que asistieron a la gala que en los méritos de compositor y libretista. El propio lord Harewood calificó el estreno de «uno de los grandes desastres de la historia de la ópera» y apunta una posible explicación:

«El público, muy lejos de ser una reunión de la Gran Bretaña artística para honrar a la reina (como habíamos pensado ingenuamente), estaba formado en esencia por el Gobierno, el cuerpo diplomático y el Londres oficial [...]. Aplaudían, si es que llegaban a hacerlo, con sus guantes puestos y la prensa, tanto críticos como periodistas, se puso de acuerdo el día siguiente para castigar a compositor, interpretación y tema elegido. Ben fue criticado por su música, yo fui criticado por animarle a elegir un tema tan evidentemente desacertado para semejante ocasión: estaba claro que lo que se había esperado era algún tipo de glorificación elemental, no el drama apasionado y delicado inserto dentro del fausto público que había ideado Ben».

En una carta a Barry Till, un amigo de Harewood, Britten calificó al público del estreno lisa y llanamente de «cerdos». Algunos críticos lo expresaron menos crudamente, como James Thomas en *News Chronicle*:

«La acogida a la ópera no pasó de correcta por parte del público más inhabitual que ha tenido la Ópera en años. Algunos de los habituales, en lo alto del anfiteatro, se levantaron para vitorear al compositor cuando salió a escena después de que se hubieran entregado flores a todas las solistas. ‘El público más viscoso que hemos visto jamás’, fue como lo describieron algunos de los cantantes”. Las cosas cambiaron sustancialmente en representaciones posteriores, tal y como se hizo eco el 12 de junio el Daily Express: «[en el estreno] apenas hubo aplausos suficientes para subir el telón una tercera vez. Anoche se subió once veces, seis de ellas especialmente para Britten. En el teatro, lleno, había pocas personas con traje de noche. No pudo verse una sola tiara. ¿Por qué esa diferencia entre el lunes y el entusiasmo de anoche? En palabras de un acomodador: “Entiéndalo, esta gente ama la ópera. Y, por supuesto, han pagado por sus entradas”».

Pero al día siguiente del estreno todo fueron varapalos. Beverley Baxter tituló su crítica para *Evening Standard*: «La noche más extraña del Covent Garden: Mr. Britten echa un jarro de agua fría sobre el buen humor de la Alegre Inglaterra». Quizá recordando la expresión que había acuñado Ernest Newman («The Battle of Britten») en su defensa a ultranza del entonces joven compositor, y que suena igual que la terrible batalla aérea librada entre Gran Bretaña y Alemania en 1940 («The Battle of Britain»), *Daily Mail* tituló ingeniosamente su crónica «Not a Great Britten», que refleja en tan solo cuatro palabras el sentir general de muchos: lejos de haber conseguido crear la ópera nacional inglesa (el propósito inicial que había perseguido con *Gloriana*), Britten había mostrado la cara oscura de su país en medio de los fastos celebratorios de la coronación de la nueva reina. Baxter se ensañó especialmente en este sentido:

«Afrontemos la cruda verdad. Cuando el Consejo de las Artes decidió encargarse de una ópera para la coronación y financiar su producción debería haber preguntado al Sr. Britten sus intenciones. La idea era que centrara su tema en la personalidad de Isabel I y enlazara la gloria de las dos Isabeles de uno a otro siglo. En vez de eso, el Sr. Britten y su libretista, William Plomer, decidieron escoger la lamentable historia de amor de la avejentada reina y el joven Essex. Por razones que ellos pensaban, sin duda, que estaban justificadas en nombre del arte, nos dieron una reina con una peluca roja y a la que Essex (de regreso de Irlanda) descubre sin su peluca. Con lo cual la ópera concluye con la miserable anciana condenando a muerte a Essex por traición, más el incidente de la peluca, y luego diciéndonos que ella solo quería vivir para servir a su pueblo. Ni una mención a Drake o Shakespeare o a ningún otro de la brillante galaxia de hombres audaces y llenos de talento que conquistaron el siglo XVI para Inglaterra. El Consejo de las Artes no podía preocuparse de eso».

Britten y Plomer volverían a colaborar en *Curlew River* (1964), *The Burning Little Furnace* (1966) y *The Prodigal Son* (1968). Pero *Gloriana* no volvió a la Royal Opera House hasta 2013, sesenta años después del estreno y de la coronación de Isabel II.

No sería justo dejar la última palabra a los críticos, de modo que cedámosla a los creadores de esta *Gloriana* que llega hoy por fin a Madrid. Pasados los sinsabores y las incomprensiones del estreno, Britten escribió a Plomer el 20 de julio:

«Imagino que tú, como yo, te habrás sentido un poco maltratado con todo ello, quizá más que yo, porque estoy un poco más habituado a la selva. Pero la ferocidad de las bestias salvajes siempre te impresiona. Lo cierto es que me ha encantado trabajar contigo, querido, y que has escrito el libreto más maravilloso, y me resulta imposible agradecértelo como se merece. Volvamos a trabajar juntos –sin prisa–, simplemente no me olvides, con todo mi cariño, y a Charles [Erdmann, la pareja de Plomer]
BEN»

Y Plomer respondió así, no menos generosamente, tres días después:

«Encantado de oír las novedades sobre Gloriana. Vaya, vaya, podría escribirse un libro sobre todo ello, y sobre todos ellos. En conjunto, creo que hemos visto una reacción saludable ante una nueva obra de arte. Todas las ferocidades, los sabelotodos, las superficialidades, los corderos con piel de lobo en estampida, los cambios de opinión, las timideces, los celos, etcétera, equivalen, tengo la sensación, a un verdadero homenaje a tus poderes».

Britten y Plomer volverían a colaborar, efectivamente, en *Curlew River* (1964), *The Burning Little Furnace* (1966) y *The Prodigal Son* (1968). Pero *Gloriana* no volvió a la Royal Opera House, en una nueva producción de Richard Jones, hasta 2013, sesenta años después del estreno y de la coronación de Isabel II. Y aún ha hecho falta un lustro más para que llegue por fin en una producción propia a nuestro país (en 2001, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, música y escena corrieron a cargo de Opera North). Quizá no sea aún demasiado tarde, porque sigue sin haber síntoma sucesorio alguno en Buckingham Palace. Bienvenida sea.

Luis Gago es traductor

BIOGRAFÍAS

IVOR BOLTON

DIRECTOR MUSICAL

El actual director musical del Teatro Real debutó en 1994. Desde entonces ha mantenido una estrecha relación con la Bayerische Staatsoper de Múnich, donde ha dirigido, entre otras producciones, la trilogía de Monteverdi y numerosos títulos de Händel. En 1995 debutó en la Royal Opera House de Londres y en 2000 en el Festival de Salzburgo, donde su presencia es habitual desde entonces. En 2004 fue elegido director de la Orquesta del Mozarteum de Salzburgo. Es invitado a dirigir con regularidad en teatros como La Monnaie de Bruselas, la Ópera de San Francisco, la Opéra national de Paris, la Semperoper de Dresde, la Staatsoper de Hamburgo y el Liceu de Barcelona. Su discografía incluye obras de Berlioz, Bruckner, Gluck, Haydn, Händel y Mozart. Recientemente ha dirigido *Don Giovanni* en Viena, *Jephtha* en Ámsterdam y *Les Indes galantes* en Múnich. En el Teatro Real ha dirigido *Jenůfa*, *Alceste*, *Le nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte*, *Das Liebesverbot*, *Billy Budd*, *Rodelinda*, *El gallo de oro* y *Lucio Silla*. ([www. ivorbolton.com](http://www.ivorbolton.com))

DAVID MCVICAR

DIRECTOR DE ESCENA

Nació en Glasgow y se formó como actor en la Royal Scottish Academy of Music and Drama. En la Royal Opera House de Londres ha dirigido *Andrea Chenier*, *Les troyens*, *Adriana Lecouvreur*, *Aida*, *Salome*, *Faust*, *Die Zauberflöte* y *Rigoletto*. En Glyndebourne, *Die Entführung aus dem Serail*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Giulio Cesare*, *Carmen* y *La bohème*. En el Metropolitan de Nueva York, *Tosca*, *Norma*, *Roberto Devereux*, *Maria Stuarda*, *Anna Bolena* y *Il trovatore*. En Chicago, *Wozzeck*, *Rusalka*, *Elektra*, *Manon* y *Billy Budd*. También ha dirigido *Ariodante*, *Falstaff* (Staatsoper de Viena), *La traviata* (Liceu de Barcelona), *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* (Opera Australia), *Les troyens* (Scala de Milán), *La clemenza di Tito* (Aix-en-Provence), *Tristan und Isolde* (Viena y Tokio), *Medee*, *Der Rosenkavalier*, *The Turn of the Screw*, *The Rape of Lucretia*, y *Alcina* (ENO), *The Rake's Progress*, *Madama Butterfly*, *Pelleas et Melisande*, *Idomeneo* (Scottish Opera) y *Der Ring des Nibelungen* (Opéra National du Rhin). Fue miembro de la Diamond Jubilee Birthday Honours List de 2012 y fue nombrado Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres por el gobierno francés.

ROBERT JONES

ESCENÓGRAFO

Sus trabajos en el West End incluyen *The Prime of Miss Jean Brodie*, *Ragtime*, *The Sound of Music*, *Much Ado About Nothing*, *The Dance of Death*, *Benefactors*, *Calendar Girls*, *Heroes*, *The Wizard of Oz* y *Rock and Roll*. Como artista asociado de la Royal Shakespeare Company: *Pentecost*, *Othello*, *Romeo and Juliet*, *The Herbal Bed*, *Twelfth Night*, *Hamlet*, *Henry VIII* y *The Winter's Tale*. También ha trabajado en *Pericles*, *Look Back in Anger*, *Noises Off*, *The Motherfucker with the Hat*, *The Vote*, *Lobby Hero*, *The Physicists*, *A Voyage Round my Father*,

The Mercy Seat, Filumena, The Late Henry Moss, Strife, The Music Man, Hay Fever, Mack and Mabel, Kiss Me Kate y Cyrano de Bergerac. En ópera, *Don Giovanni* (Sydney), *Tristan und Isolde* (Tokio y Viena), *Guilio Cesare* (Glyndebourne y Chicago), *L'incoronazione di Poppea* (París y Berlín), *Norma, Anna Bolena, Giulio Cesare y Die Fledermaus* (New York), *Don Carlos* (Frankfurt y Tokio) y *Andrea Chenier* (Londres y Beijing). Ha sido nominado a cuatro premios Olivier y al International Opera Award y ganó los premios Drama-Logue y Dora.

BRIGITTE REIFFENSTUEL

FIGURINISTA

Nació en Múnich y estudió en el London College of Fashion y en Central St. Martins College of Art and Design. En ópera ha trabajado en producciones como *Falstaff* (Canadian Opera de Toronto, La Scala de Milán, Metropolitan Opera House de Nueva York, De Nationale Opera de Ámsterdam), *Faust* (Opéra de Lille, Opéra de Monte-Carlo, Teatro Verdi de Trieste, Palau de les Arts de Valencia, Opera Australia de Sídney), *Peter Grimes* (English National Opera, Ópera de Oviedo, Ópera de Flandes, Deutsche Oper de Berlín). También ha diseñado vestuario para las óperas de Zúrich, Düsseldorf, Bonn y Fráncfort, los parisinos Théâtre des Champs-Élysées y Châtelet y la Komische Oper de Berlin en títulos como *Macbeth, Der Rosenkavalier, Tosca, Elektra y Rigoletto*. Ha recibido premios internacionales (Premio Dora Mava Moore 2015 y Oscar della Lirica 2013) y colaborado con directores escénicos como Robert Carsen, Charles Edwards, David Alden y Tim Albery.

ANNA CATERINA ANTONACCI

REINA ISABEL I

Nació en Ferrara, estudió en el conservatorio de Bolonia e hizo su debut como *mezzosoprano* cantando Rosina (*Il barbiere di Siviglia*) en Arezzo en 1986. Al inicio de su carrera se especializó en obras de Rossini, interpretando papeles como *Ermione, Zelmira, Ninetta (La gazza ladra)* y Elena (*La donna del lago*), con los que ganó fama internacional. Desde 2000 se ha centrado en el repertorio para soprano dramática, cantando Cassandra (*Les Troyens*), Rachel (*La Juive*), Elettra (*Idomeneo*), Elle (*Le Voix humaine*), *Medea y Alceste*. Ha actuado regularmente en prestigiosos teatros de ópera: el Teatro alla Scala de Milán, la Staatsoper de Viena, la Royal Opera House de Londres, la Opéra national de Paris, La Monnaie de Bruselas y la Ópera de San Francisco. También ha sido una recitalista muy activa, actuando en lugares como el Wigmore Hall, el Concertgebouw de Ámsterdam y el Grand Théâtre de Ginebra. Recientemente ha interpretado a Cesira (*La Ciociara*) en Cagliari y Charlotte (*Werther*) en Valencia. En el Real ha participado en un concierto y en *Don Quichotte*.

ALEXANDRA DESHORTIES

REINA ISABEL I

Esta soprano franco-canadiense estudió en el conservatorio de Marsella, en la Escuela de Música de Manhattan y en el Programa Lindemann para Artistas Jóvenes de la Metropolitan Opera House de Nueva York, donde interpretó Elettra (*Idomeneo*), Fiordiligi (*Così fan tutte*), La condesa de Almaviva (*Le nozze di Figaro*) y Donna Anna (*Don Giovanni*). También ha cantado personajes como Cleopatra (*Giulio Cesare*), Juliana Bordereau (*The Aspern Papers*), Desdemona (*Otello*), Juno (*La Calisto*), Valentine (*Les Huguenots*), Julia (*La vestale*), Elisabetta (*Roberto Devereux*) y los protagonistas de *Iphigénie en Tauride y Medea* en escenarios tan reconocidos como la Royal

Opera House de Londres, el Liceu de Barcelona, La Monnaie de Bruselas, el Théâtre des Champs-Élysées de París, las óperas de San Francisco, Los

Ángeles, Houston, Dallas y los festivales de Salzburgo y Aix-en-Provence. Más recientemente ha interpretado a Elisabetta (*Maria Stuarda*) en Viena, a Norma en Ginebra y a Elisabetta (*Elisabetta, regina d'Inghilterra*) en la Ópera Royal de Versalles.

LEONARDO CAPALBO

ROBERT DEVEREUX

Este tenor italo-estadounidense se formó en la Juilliard School, la Music Academy of the West y la Académie musicale de Villecroze. Ha cantado en teatros como la Royal Opera House de Londres, la Staatsoper de Berlín, el Liceu de Barcelona, La Monnaie de Bruselas, el Teatro dell'Opera de Roma, la Semperoper de Dresde, la Opéra National du Rhin de Estrasburgo, la Lyric Opera de Chicago y los festivales de Glyndebourne y Spoleto. En su repertorio sobresalen personajes como El duque de Mantua (*Rigoletto*), Alfredo (*La traviata*), Edgardo (*Lucia di Lammermoor*), Don José (*Carmen*), Macduff (*Macbeth*), Ismaele (*Nabucco*), Gabriele Adorno (*Simon Boccanegra*), Cavaradossi (*Tosca*), Rinuccio (*Gianni Schicchi*), Nerone (*L'incoronazione di Poppea*), Tom Rakewell (*The Rake's Progress*) y los protagonistas de *Faust*, *Roberto Devereux*, y *Les contes d'Hoffmann*. Recientemente ha interpretado a Nemorino (*L'elisir d'amore*) en la Staatsoper de Hannover y a Rodolfo (*La bohème*) en Baden-Baden. En el Real participó en *Il postino*. (www.leonardocapalbo.com)

DAVID BUTT PHILIP

ROBERT DEVEREUX

Nació en Somerset, Reino Unido, y se formó como barítono en el Royal Northern College of Music y la Royal Academy of Music. Fue miembro del Programa Jette Parker para Artistas Jóvenes de la Royal Opera House de Londres, durante el cual interpretó a Abdallo (*Nabucco*), Sirviente (*Capriccio*), Pang (*Turandot*), Primer caballero (*Parsifal*) y Ferrando (*Così fan tutte*). Como barítono también cantó Junius (*The Rape of Lucretia*), Mr. Gedge (*Albert Herring*) y Marcello (*La bohème*). Desde 2010 se ha centrado en el repertorio para tenor en papeles como Rodolfo (*La bohème*), Pinkerton (*Madama Butterfly*), Laca (*Jenůfa*), Don José (*Carmen*), Narraboth (*Salome*), Froh (*Das Rheingold*), Luigi (*Il tabarro*), Mitrane (*Semiramide*) y Laertes (estreno mundial de *Hamlet* del compositor Brett Dean), que ha cantado en escenarios como la Royal Opera House, la English National Opera, la Opera North y el Festival de Glyndebourne. Recientemente ha participado en el *War Requiem* de Britten en Montpellier. (www.davidbuttphilip.com)