

La ópera *King Priam* de Tippett: de la épica homérica al drama musical*

Tippett's Opera *King Priam*. from Homeric Poetry to Musical Drama

Helena Guzmán
Universidad Nacional de Educación a Distancia
hguzman@flog.uned.es

RESUMEN: La ópera *King Priam* de Tippett (1962) es un buen ejemplo de los libretos operísticos de tema clásico en el siglo XX. El texto, escrito por el propio compositor, trasluce un conocimiento directo de las fuentes literarias clásicas –en esta ocasión la *Iliada*–, al tiempo que procede a una relectura de aquellas desde planteamientos actuales.

PALABRAS CLAVE: *Iliada*; mitología griega; tradición clásica; ópera; Michael Tippett.

ABSTRACT: Tippett's opera *King Priam* (1962) is a good example of an operatic libretti of the 20th century based on a classical topic. The text, written by the composer himself, shows direct knowledge of the literary classic sources –on this occasion, the *Iliad*–, while giving, at the same time, rise to a rereading from those sources, by taking current approaches into account.

KEY WORDS: *Iliad*; Greek Mythology; Classical Tradition; Opera; Michael Tippett.

ÍNDICE: 1. Introducción; 2. Acto primero: Paris o la causa de la guerra: 2.1. Escena primera: el sueño de Hécuba; 2.2. Interludio primero; 2.3. Escena segunda: el reconocimiento; 2.4. Interludio segundo; 2.5. Escena tercera: Paris / Helena. El Juicio de Paris; 3. Acto segundo: la muerte de Patroclo: 3.1. Escena primera: esperanzas ante el desánimo en el campo griego; 3.2. Interludio primero. 3.3. Escena segunda: Aquiles / Patroclo; 3.4. Interludio segundo; 3.5. Escena tercera: muerte de Patroclo; 4. Acto tercero: la ruina total de la casa real de Príamo: 4.1. Escena primera: el gineceo ante la inminente tragedia; 4.2. Interludio segundo; 4.3. Escena segunda: la muerte de Héctor; 4.4. Interludio segundo; 4.5. Escena tercera: Aquiles / Príamo o la conciliación inconcebible; 4.6. Interludio tercero; 4.7. Escena cuarta: *Troia capta*.

* Este artículo se inscribe en el Proyecto de Investigación “El Mundo clásico en la Ópera”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2010-21528: subprograma FILO).

1. INTRODUCCIÓN

El campo de investigación en tradición clásica es difícil, porque está trufado de problemas variados: puede querer perseguirse un recorrido diacrónico sobre un tema dado, o bien centrarse en un autor u obra determinados. Y a esto se une la divergencia de funcionamiento de los creadores: a menudo desconocemos la fuente originaria, y ello supone una indagación pormenorizada; pero hay casos –sobre todo a partir del siglo XX– en que los textos clásicos se utilizan directamente, aunque sea en traducción: los autores se basan en una obra precisa, la reutilizan y, a su vez, el estudioso conoce con certeza la fuente utilizada; entonces, la tarea primordial de la investigación deberá centrarse en contrastar los respectivos acercamientos al viejo relato. En cualquier caso, parece evidente que siempre el cometido deberá consistir en analizar y descubrir cómo un creador concreto ha actuado ante un material perteneciente a la Antigüedad grecolatina. En nuestro caso, puede decirse con seguridad que Tippett se basó en la *Ilíada* en el núcleo de su obra, por lo que nuestra tarea residirá en comparar el uso que Homero y Tippett hicieron de un relato bien conocido. Para los temas no recogidos en el poema homérico el libreto operístico sigue y se desvía, de acuerdo con su planteamiento general, de una versión tópica del relato.

El 29 de mayo de 1962 Michael Tippett estrenaba su *Rey Príamo* en un festival celebrado para conmemorar la reconstrucción de la Catedral de Coventry, destruida durante la Segunda Guerra Mundial¹. En tal ocasión Britten presentó su famoso *War Requiem*. En definitiva, un buen escenario y un buen momento para volver a plantear los desastres de las guerras.

En una entrevista con Patrick Carnegy², titulada *The composer as librettist*, Tippett confiesa que, tras el no excesivo éxito de su primera ópera (*The Midsummer Marriage*), decidió que la segunda tuviera un material temático conocido, y así se volvió a Grecia, a un mundo que no le era desconocido por su formación clásica³. El compositor creía que el efecto

¹ La primera representación en el Covent Garden tuvo lugar el 5 de junio de ese mismo año.

² *The Times*, 8.7.1977.

³ Resulta especialmente curioso cuando confiesa que no había vuelto a releer la *Ilíada*, sino que había ido recordando datos que le fueron cuadrando en su composición –como veremos en el análisis posterior de la ópera, resulta verdaderamente increíble el conocimiento que tenía de la obra de Homero–: “I didn’t go back and reread the *Iliad*, but certain things began to fall into place” (TIPPETT [1977]). Años más tarde –TIPPETT (1980) 224– recuerda que en una conversación con su productor, Peter Brook, le convenció de que para esta nueva ópera no necesitaba inventarse toda la historia, como había hecho en su ópera anterior y que, de hecho, hacerlo suponía un error.

emocional que la tragedia griega buscaba en su audiencia podía ser recreado en un contexto moderno⁴.

En este trabajo perseguimos hacer un análisis del tratamiento que da Tippett al viejo relato de la guerra de Troya, y trataremos de poner de manifiesto tanto la herencia clásica como su reelaboración personal desde la óptica de un creador del siglo XX. Y para que este contraste resulte más evidente y completo, procederemos a un repaso del libreto, escena a escena, cotejándolo con el testimonio de las fuentes clásicas, en especial la *Ilíada*.

Tippett, siguiendo una práctica bastante frecuente en los compositores de ópera del XX, escribe él mismo el libreto, de forma que hay tal vez una mayor compenetración entre texto y música⁵.

Como bien señala el título, el argumento recrea el tema de la guerra de Troya, en especial el núcleo dramático de la *Ilíada*, aunque su ámbito narrativo es más amplio, ya que se remonta a la infancia de Paris y, posteriormente, da entrada al Juicio, temas previos al poema homérico. En este sentido, pues, rompe el esquema tradicional de la unidad de tiempo: no se trata de una acción continua, sino de una larga historia, dentro de la cual se irá dando entrada a las tensiones centrales de cada momento. En consecuencia, el relato pierde la intensidad emocional concreta y pormenorizada que tiene el poema homérico, pero en cambio gana en universalidad al ofrecer una visión y reflexión de conjunto.

A su vez, convierte a Príamo en la figura central: es el viejo rey troyano el que da uniformidad al conjunto de la acción dramática, lo que conlleva el que las cosas se vean preferentemente desde el lado troyano. De esta forma, la unidad de espacio se observa en mayor medida, lo que supone una mayor concentración en la problemática troyana y facilita una visión de conjunto más homogénea. No hay aquí, pues, el relativo equilibrio de ambas partes en la *Ilíada*.

Tippett estructura la obra en tres actos, que dramatizan los tres episodios claves de la historia de la guerra de Troya: 1) primera etapa del relato mítico de Paris: nacimiento-reconocimiento-juicio de las diosas, todo lo cual asienta las bases de la futura guerra; 2) muerte de Patroclo a manos de Héctor –un episodio ya plenamente iliádico–, que marcará el principio del final de la guerra; y 3) trágico desenlace global de la familia real troyana, que supera igualmente el límite narrativo de la *Ilíada*.

⁴ Cf. POLLARD-CLARKE (1999) 167.

⁵ En el frontispicio del libreto Tippett expone una reflexión que, probablemente, deriva de la lectura de un ensayo (1912) de Kandisky sobre Schönberg: “Es möge uns das Schicksal gönnen, dass wir das innere Ohr von dem Munde der Seele nicht abwenden” (“¡Ojalá que el destino nos permita no apartar el oído interno de los labios del alma!”).

Es claro, pues, que Tippett deliberadamente no busca hacer un drama musical sobre la *Iliada*, sino que decide subir a escena el mito de la guerra de Troya para poder, así, darle un enfoque interpretativo más amplio y personal. Por decirlo de forma más filológica, podría afirmarse que el compositor inglés ha optado por seguir el itinerario expositivo de un manual de mitografía al uso del que ha extractado, con aguda perspicacia, los tres momentos que constituyen la columna vertebral del relato mítico antiguo, y que coinciden perfectamente con los tres actos antes mencionados. Reflexionemos como filólogos: 1) ¿cuál fue realmente la causa última y auténtica de la guerra?: la aparición de Paris en el mundo y su etapa de juventud, lo que desemboca en el rapto de Helena, causa inmediata del enfrentamiento bélico entre troyanos y griegos; 2) en medio de un amplio abanico de episodios concretos y más o menos individuales en la narración homérica de la guerra, ¿en qué momento dado se llega al episodio que hará explotar ese interminable asedio?: la muerte de Patroclo a manos de Héctor y la reacción de Aquiles; y 3) ¿qué final tiene esta guerra y cuáles son sus momentos de mayor emoción dramática?: la muerte de Héctor será el principio del fin de Troya, y en este desenlace destacan dos momentos de una inmensa fuerza emocional: la radical diferencia entre la reacción de rencoroso odio de Aquiles y el llanto inconsolable y la infinita tristeza de Príamo, estados anímicos ambos que, a pesar de la lógica imposibilidad de reconciliación, evolucionarán, no obstante, a un final de sentimientos compartidos en una de las escenas tal vez más maravillosas de la literatura universal: el brutal Aquiles, llevado de la piedad, termina abrazando a su enemigo como si se tratase de su padre; y, a su vez, el doliente Príamo califica de *hijo* al que precisamente acaba de matar a su auténtico hijo.

Ahora bien, es importante al tiempo hacer una precisión: es claro que Tippett busca hacer una narración global, pero no lo es menos que la *Iliada* ocupa un lugar central en su versión del mito: los actos II y III son una adaptación consciente de la segunda parte de la *Iliada* y en ellos, una vez más, funciona con una gran libertad interpretativa.

Para una visión más pormenorizada y que permita el contraste entre el mito clásico y la versión moderna de Tippett, pasemos a un análisis detenido de sus tres actos.

2. ACTO PRIMERO: PARIS O LA CAUSA DE LA GUERRA

Como he dicho más arriba, este primer acto se remonta a un momento del relato mítico muy anterior a la narración iliádica: el nacimiento de Paris, conflictivo por el sueño de su madre Hécuba, y su historia hasta el rapto de Helena.

Con gran maestría teatral este acto I está a su vez dividido en tres escenas, que describen los tres momentos centrales del mito: 1) el nacimiento, acompañado del conflicto del sueño; 2) el reconocimiento, igualmente conflic-

tivo en Tippett por la clarividencia de Príamo; y 3) Paris en Esparta, momento que Tippett presenta también inmerso en un conflicto, ahora de seducción.

2.1. *Escena primera: el sueño de Hécuba*

El mito clásico nos cuenta que Hécuba, durante el embarazo de su segundo hijo, soñó que daba a luz un tizón ardiendo, que se extendía por toda la ciudad y la destruía. Este sueño premonitorio fue explicado por los adivinos, que conjeturaron que el niño que iba a nacer sería la perdición de la ciudad. En tal situación, el relato sigue un camino muy transitado en otros mitos: los padres optan por exponer al niño fuera del contexto civilizado de la ciudad, para que en ese mundo salvaje sea pasto de las fieras y así evitar la mancha física de la muerte de la víctima. De esta manera, se retrotraían hasta el nacimiento de Paris los orígenes de la guerra de Troya.

La tradición mitográfica sobre este punto es bastante amplia⁶, lo que pone de manifiesto que se buscó siempre dejar claro cuál fue realmente el origen de todo lo sucedido. En gran medida se trata de fuentes coyunturales, que aluden de pasada al motivo. Es una pena que no conservemos aquellos pocos casos en que este tema debía de tratarse con un énfasis mayor: las tragedias, conservadas muy fragmentariamente, que Sófocles, Eurípides, Nicómaco de Alejandría –ya en el siglo III a.C.– y el latino Enio titularon *Alejandro*, escenificaban esta etapa inicial de la vida de Paris. Y digo que es una pena porque habríamos asistido a la presentación mítica de una Hécuba joven unida a un Príamo igualmente en los inicios de su vida como rey de Troya, mientras que la impronta general que de ellos nos ha llegado es la de una pareja real ya anciana.

Tippett desde el primer momento deja claro que quiere crear una versión muy personal del viejo relato. Introduce, pues, una serie de innovaciones, tendentes a lograr un mayor dramatismo escénico, pero sobre todo pretende

⁶ Pl., *Fr.* 8a S-M, es el primero que recoge la historia de este sueño: Hécuba soñó que daba a luz a un monstruo de cien brazos con fuego en las manos que incendiaba Troya. En E., *Andr.* 293-300, no se hace mención explícita al sueño, pero sí queda sobreentendida al relatar cómo Casandra advirtió que sería mejor destruir al pequeño Paris (E., *Andr.* 293-300). E igualmente en *Tr.* 919-922, donde se alude a Paris como un tizón, la forma en que Hécuba lo soñó. En Lyc. 224-228 se oye el lamento de que Príamo no matara a Paris tras conocer por boca de Ésaco el oráculo del sueño de Hécuba, en el que se aconsejó que se matara a la madre y al hijo. APOLLOD. 3,12,5, cuenta con gran pormenor el sueño de Hécuba, la decisión que tomaron tras la predicción de Ésaco y el final feliz de Paris, que no murió al ser expuesto. VERG., *Aen.* 7,319-320 y 10,703-705 menciona que Hécuba paría una tea ardiendo. Y Ov., *Epíst.* 16,43-49 (carta de Paris a Helena) y 17,239-242 (de Helena a Paris), se hace eco de este sueño. HYG., *Fab.* 91 también transmitió el motivo: Hécuba soñó que daba a luz a una antorcha ardiente de la que salían serpientes, y los posteriores consejos que dieron los adivinos. Por último, cf. DICT. 3,26.

dar un sentido moderno de la responsabilidad de la conducta humana⁷. Busca colocar a Príamo y Hécuba en un mundo actual, en el que están ausentes los diversos subterfugios inocentes de los relatos de las sociedades arcaicas.

En primer lugar, se altera la cronología de los hechos: el sueño premonitorio de la reina y su interpretación por los adivinos tienen lugar una vez nacido el niño, lo que hace más dramática la situación por próxima: la presencia física ya del niño incrementa la angustia de Hécuba ante el posible significado del sueño⁸. Además, Tippett opta por una variante más conocida, por más edípica: el adivino interpreta que el recién nacido matará a su padre, de forma que el pasaje trasluce un amplio eco de Tiresias y Edipo: el tema de Edipo es paradigmático en nuestros días y su resonancia más eficaz⁹.

Ante estos hechos, Hécuba reacciona la primera, y lo hará de una manera directa, sin los viejos complejos de la “mancha ritual por la sangre vertida”:

HECUBA.- (*Crying out*). Then am I no longer mother to this child. Troy and the city's king are sacred. How could I have been so weak before? Now I am strong again, and I know I shall never fail you further. As Priam's mate I bore already Hector and can swear I shall bear Priam many sons. Harsh though it is, I say, let this child be killed. (*A short silence*).

El resto de esta primera escena está en boca de Príamo y de su postura ante el conflicto planteado, que Hécuba¹⁰ acaba de zanjar de un plumazo, fruto de una emoción solidaria con su entorno. Pero Príamo analiza la situación con mayor detenimiento y profundidad, y hace una reflexión en la que se impone un concepto que aflorará repetidas veces en toda la obra, lo que supone aceptar que es uno de los criterios centrales en el tratamiento personal que Tippett

⁷ El propio Tippett argumenta: “As I have said already, although the *story* is from the past, the sense of our performing this story in our own present, on a specific theatre, is consciously underlined. Because the opera is not about history, i.e. how the Greeks appeared to themselves, but about eternal problems of the human heart and human destiny, which since they are eternal, involve us now. But because we are involved, enmeshed, submerged in the events of our present, we need perhaps specially chosen stories of the past, if we are to be moved in the particular way the Tragic theatre demands” (TIPPETT [1980] 225).

⁸ “HECUBA.- O I am restless and unsure. (*The child cries again*). Indeed, the baby has caught my mood! My dream disturbs me. What has come to Hecuba, the proud and fearless, true wife for you in these troubled times? For I am suddenly afraid”. Para una edición bilingüe del libreto, cf. GUZMÁN (2010).

⁹ “THE OLD MAN.- (*slowly*) The dream means that Paris, this child, will cause as by an inexorable fate his father's death. (*The shock is so great that time seems to stand still for a moment*)”.

¹⁰ La Hécuba de *King Priam* tiene rasgos comunes con los personajes que creó Eurípides tanto en *Hécuba* como en *Troyanas*. Es un personaje orgulloso, violento y heroico (TIPPETT [1980] 227).

quiere dar al viejo mito: “elección”. El hombre va construyendo su vida a base de constantes elecciones personales:

THE OLD MAN.- What says King Priam?

PRIAM.- A father and a King. (*He turns to the cradle*). So was I once a baby, born without choice. So might I, his father, have been rejected by my parents, to be killed. But then, this child would not have been born. He is born because I lived. Shall he die that I may live? A father and a King. O little child who cannot choose to live or die, I choose for you. (*He turns from the cradle*). The Queen is right. Let the child be killed.

2.2. Interludio primero

Es interesante –por sorprendente– resaltar que Tippett introduce entre escena y escena un elemento teatral que llama “Interludio”. Supone una interrupción de la acción dramática propiamente dicha. Su contenido y función están bastante próximos al “estásimo” de la tragedia griega¹¹. Tiene un doble cometido: comenta lo que ha pasado en la escena anterior, y prepara la siguiente. Ejemplifiquémoslo en este primer caso. Primero asistimos a un diálogo entre la nodriza, el anciano y el joven guardia, que debaten la ética de la decisión adoptada por la pareja real de matar al recién nacido, aunque al final adjudican la responsabilidad al rey¹². Luego, el diálogo entre los mismos cambia de orientación, y se encara ahora la acción futura de la obra en un doble nivel: el general y el concreto del tiempo transcurrido entre el final de la escena 1 y el comienzo de la escena 2¹³.

¹¹ WHITE (1979) 82: “Tippett planned the libretto of *King Priam* as a succession of short dramatic scenes connected by interludes in which some characters could provide narration and commentary like a chorus”.

¹² “NURSE AND OLD MAN (*Chorus*).- Thus shall a story begin. A child is born without choice. OLD MAN.- From its parents alone it lives. NURSE.- As now from its parents it dies. YOUNG GUARD (*role*).- (*Taking his place beside the others*). That is a crime. NURSE (*role*).- Ah! OLD MAN (*role*).- What is a crime? YOUNG GUARD.- To kill one’s own child is a crime. OLD MAN.- It may be a duty. Nature has many children for a man. Priam is young and lusty, Hecuba healthy. What means one child when the choice involves the whole city? YOUNG GUARD.- How can a young man know enough to dare to make such a choice? OLD MAN.- After the wise man read the dream Priam knew all. Priam made the choice that a king would have to. Husband to Hecuba and King of Troy, how other could he act?”.

¹³ “NURSE.- There are things left out of your science. I had other apprehensions when the dream was read. OLD MAN AND YOUNG GUARD (*Chorus*).- Time alone will tell. We shall judge from the story. YOUNG GUARD AND NURSE (*Chorus*).- For life is a story from birth to death. ALL.- Scene will change into scene before you; time rolling with each scene away. Thus we follow the story. OLD MAN.- And the story of Priam shows that the father-king, who made the bitter choice to destroy a son, was favoured at first in home and land. Hector grew to a fine lad; and now there are other sons. The city calm and flourishing; occasion for hunting and the arts of peace”.

Ahora bien, formalmente, Tippett se separa del viejo esquema del coro entonando un canto conjunto, y opta por una estructura más libre y variada: intervienen personajes de la propia obra, pero actúan o bien como grupo (el libreto original dice expresamente “Chorus”) o bien individualmente. En cualquier caso, parece incuestionable que Tippett retoma el viejo recurso de intercalar, en medio de la acción dramática, reflexiones sobre la marcha de los acontecimientos desde una óptica en alguna medida independiente. Es una mezcla de la voz del público que opina, y de un narrador que desde fuera guía la marcha de los acontecimientos escénicos.

2.3. Escena segunda: el reconocimiento

Tras el conflicto sobre el sueño en el momento del nacimiento de Paris se llega al momento del reconocimiento del pastor que, en realidad, es un príncipe.

El mito grecolatino lo contextualiza con cierta riqueza de detalles: Príamo, convencido por Hécuba, convocó unos juegos fúnebres en memoria de su hijo Paris, al que creían muerto. Como premio al vencedor trajeron del monte un toro por el que precisamente Paris tenía una predilección especial. Empujado por el afecto a ese animal y con la idea de ganárselo para él, se presentó en la ciudad, participó en el certamen y obtuvo la victoria, incluso sobre sus propios hermanos cuyo parentesco, lógicamente, desconocían. Deífobo, encolerizado por la ofensa de esta derrota a manos de un pastor, pretendió matarlo, pero Paris se refugió en el altar de Zeus. Su hermana Casandra, dotada de cualidades proféticas, lo reconoció y Príamo, lleno de alegría, lo acogió en palacio.

Tippett, sin embargo, en la línea que venimos destacando, opta por una solución más personal, más íntima, más próxima a la psicología moderna. Es cierto que mantiene los elementos generales del relato tradicional (la caza del toro, la intervención destacada de Paris, que actúa como un héroe, etc.), pero elimina buena parte de todo ese decorado que suena a viejo relato mítico, y se centra en un elemento esencial para él: la actuación de Príamo.

La parte previa al reconocimiento queda reducida ahora a la simple cacería de un toro, donde surge de forma imprevista un joven, que destaca por su arrojo y su firme voluntad de ir a Troya, para allí triunfar como héroe. Y en ese momento Príamo se percata de la verdadera identidad del muchacho pastor, y reflexiona sobre la futilidad de la vida: el hombre debe *elegir* una y otra vez en su vida, aunque luego el destino puede cambiarlo todo. La escena se cierra con una reflexión de Príamo –convertido así por Tippett una vez más en

el centro del relato dramático– sobre la necesidad de una nueva elección, y no olvida lo que interesa a Troya¹⁴.

2.4. *Interludio segundo*

Vuelve Tippett a utilizar este interludio en la doble función arriba señalada. Primero, el coro reflexiona sobre el sentido de la vida: “la vida es una amarga farsa”¹⁵. Y a continuación prepara la acción que va a suceder en la escena siguiente, para lo que nos resume los acontecimientos que han tenido lugar en el gran salto narrativo que va de la escena anterior a la siguiente: del reconocimiento al juicio de Paris. Tippett lo reduce a dos hechos. El primero es la referencia a la boda de Héctor y Andrómaca, episodio en el que encontramos una sorprendente huella de tradición clásica. Me explico. En la mayor parte de los textos clásicos la figura de Andrómaca, en paralelo a la de Hécuba, es la de una mujer abatida por la desgracia, puesto que se cierne sobre ella el más o menos inmediato destino funesto de su marido Héctor. Y solo conservamos un único testimonio literario de una Andrómaca inmersa en un contexto totalmente diferente, en el que estalla la felicidad por doquier: el poema 44 (Voigt) de Safo, en el que la poeta describe con gran brillantez la boda de la pareja¹⁶.

¹⁴ “PARIS.- I love my father and my home, but I want adventure. I choose, I choose the life in Troy. For I belong to Troy, I know. PRIAM.- What is your name, boy? PARIS.- Paris. (*A moment's silence. Priam's mind and the music go back to Scene I. Priam comes down stage; while Hector, Paris and the Hunting Men move back*). PRIAM.- So have I often hoped it might be. That accident or god reversed the choice, sometime between my order to the guard and its fulfilment. So indeed it must be. For my heart knows here is my second son. What now? What now? I have a deepening anguish. If it was a crime, those years ago, to crush the natural life, the father's love, because one is a King. What now? What now? Do I now with my own hands that failed to kill the child, kill the boy, because he chooses with the certainty of youth to come to Troy, because he may fulfil the augury, because he is my son? I have a deepening anguish. Where are those shadows from the past who haunt my dreams? (*The Nurse, Old Man, Young Guard are present*). Who know there was a real dream of Hecuba's that cannot be undreamt? (*To the Nurse*). You nursed the child for Hecuba too troubled by her dream. (*To the Old Man*). You read the dream's hidden meaning and foretold my fate. (*To the Young Guard*). You took the child to kill it, but in sudden pity gave it to a shepherd. Actors indissolubly joined with me to play a crucial scene. Now it has come again. Now I must choose afresh. Now, in the moment of recognition, now with Zeus' help, now –you shall see a less innoble man. For I accept the trick of fate that saved my son, and what he, Paris, chooses I uphold. Let it mean my death! OLD MAN.- Do you speak for Troy as for yourself? *Priam*.- Yes: for Troy as well”.

¹⁵ “NURSE, OLD MAN AND YOUNG GUARD (*Chorus*).- Ah, but life is a bitter charade. We go from birth to death, but nothing is plain. Perhaps at the end a glimmering of sense a residue of meaning. (We shall see from the story.) But on the way there, ah, life is a bitter charade”.

¹⁶ Damos aquí unas pocas líneas que transmitan el tono general del texto conservado: “Ἐκτωρ καὶ συνέταιρ[ο]ἱ ἄγοισ' ἑλικώπιδα / Θήβας ἐξ ἱέρας Πλακίας τ' ἄ[.] νᾶω / ἄβραν Ἄνδρομάχαν ἐνὶ ναῦσιν ἐπ' ἄλμυρον / πόντον πόλλα δ' [ἐλί]γματα χρύσια κάμματα / πορφύρα] καταύτ[.] .]να,

A nuestro juicio, Tippettt conoce bien este texto de Safo, aunque lo trate de forma más resumida¹⁷. Pero introduce este motivo para que le sirva de entrada al segundo tema de este Interludio, que a su vez nos va a llevar directamente a la escena 3: hay una inequívoca malquerencia entre Héctor y Paris, y este ha decidido irse a Esparta, en Grecia, al lado de Menelao... y de Helena.

2.5. Escena tercera: Paris / Helena. El Juicio de Paris

Con esta escena se termina la dramatización de la etapa más antigua del relato argumental, antes del desembarco en la *Iliada*. Es el tercer momento importante en la etapa inicial del mito de Paris: su entrada en contacto con Helena y el famoso “juicio de Paris”. Tippettt volverá a hacer una versión muy personal en la dirección que hemos venido comentando.

Como es bien sabido, las fuentes clásicas sitúan el juicio de Paris en un momento previo al reconocimiento, cuando todavía nuestro personaje era tenido por pastor y vivía en el monte Ida ignorante de su futuro. El conflicto de la manzana de la discordia enfrenta a Hera, Atenea y Afrodita. Y Paris recibe de manos de Hermes la explosiva manzana, así como la indicación de zanjar el debate adjudicándosela a la que crea más hermosa de las tres diosas. Ellas, por su parte, intentan ganar la voluntad del pastor prometiéndole un regalo especial: Atenea le ofrece hacerlo invencible en la batalla; Hera le propone el poder, convirtiéndolo en soberano de Asia o, incluso, también de Europa; y, finalmente, Afrodita darle por esposa a Helena, la mujer más bella. Paris se inclinará por esta última.

Para dar cumplimiento a lo acordado en el juicio, y una vez que Paris ha sido reconocido como príncipe troyano, el relato mítico da entrada al viaje a Esparta, el encuentro con Helena, la seducción recíproca, el rapto y la declaración de guerra entre Grecia y Troya.

Y en este punto del mito es inevitable hacer alusión al aspecto de la culpabilidad o inocencia de Helena, cuestión que acarrearía una larga digresión.

ποίκιλ' ἄθύρματα, / ἀργύρα τ' ἀνάριθμα ποτήρια κἀλέφαις (“Héctor y sus compañeros traen ya a la de ojos vivaces / desde Tebas la sagrada y [las eternas corrientes] de Placia, / a la frágil Andrómaca, en naves sobre el salado / mar; y muchos brazaletes de oro, vestidos / teñidos en púrpura, aderezos variopintos, / innúmeras vasijas argénteas y también marfil”: trad. H. Rodríguez Somolinos).

¹⁷ “WEDDING GUESTS MEN (*role*)- We could have guessed it! Droning yourselves into a coma. Too fussed with meanings and morals, to live from the moment like us. WEDDING GUESTS WOMEN (*role*)- And what you’ve missed in Troy! Hector’s sumptuous wedding to Andromache. The bride pure and beautiful in white. MEN.- Very dignified, every inch a princess. WOMEN.- Hector in a green embroidered tunic, with golden buckles. MEN.- The band of young heroes on parade. WOMEN.- Hector the bravest of them all. MEN.- Hector Troy’s champion. MEN AND WOMEN.- Hector Troy’s champion. WOMEN.- Yet a man for a home. A woman’s ideal”.

Aquí nos limitaremos a una visión muy esquemática: Homero nos presenta a una Helena ambigua, exculpada por Príamo, pero con sentimientos contrapuestos en el corazón de la propia heroína; luego, a lo largo de la época arcaica, la lírica irá progresivamente encaminando sus pasos hacia una crítica cada vez más dura, aunque en ocasiones se acuda a recursos sorprendentes, como el motivo del fantasma, para frenar el progresivo descrédito del naciente racionalismo moralizante; finalmente, en el siglo V la tragedia consolidará la imagen de una Helena culpable, aunque al tiempo la sofística, en un alarde de juego mental, hará una apología de su inocencia.

Pues bien, ante un segmento narrativo tan denso de interpretación, Tippett resuelve la situación con un tratamiento sencillo, claro y moderno, en el que los personajes adoptan el perfil de criaturas del siglo XX.

Su primera trasgresión es la alteración cronológica de los episodios: el juicio es posterior a su viaje a Grecia, y la causa de este cambio está muy bien fundada.

La parte inicial de la escena está dedicada al encuentro de Paris y Helena, dos amantes como tantos otros, que sienten una irreprimible atracción el uno por el otro, pero que vacilan ante el freno que supone siempre el hecho de que uno de los dos esté casado. Es algo natural, tópico. Y sus comportamientos están en esa misma línea: el elemento libre reprocha a la otra parte que no se vaya con él, dado el amor que se tienen recíprocamente, pero esa segunda parte se siente impedida a dar ese paso: al final Helena deja la responsabilidad última en manos de Paris.

Ante tal coyuntura Paris, en un acto de reflexión última, paralela a la que veíamos en Príamo en el momento de reconocer o no a su hijo que creía muerto, sopesa la trascendencia de sus actos –¡habrá una guerra!– y se plantea el mismo conflicto de Príamo, la necesidad de tener que “elegir”:

PARIS.- If I fetch her, she will come. O Helen, you leave me to the moment so desired and feared. Carried on the wind of love, if I carry you away; another's wife! A city's Queen! Who will escape the avenging war? O Helen, Helen, can we choose that? You will answer Helen: do we choose at all when our divided bodies rush together as though halves of one? We love. O Gods, why give us bodies with such power of love, if love's a crime? Is there a choice at all? Answer, father Zeus, divine lover! Answer.

La llegada de Hermes a escena da entrada al tema del juicio y, al tiempo, a la solución al conflicto que se debate en el corazón de Paris. Tippett, por lo tanto, cambia el orden del juicio, de forma que este elemento narrativo le sir-

va de recurso para que Paris tome una decisión, para que, en definitiva, “elija”: el hombre no puede eludir la elección, es ley de vida¹⁸.

Y así llegamos a la oferta de cada una de las tres diosas. Atenea es convencional –y coincidente con la tradición clásica–, lo que lleva a Paris a reaccionar con aburrimiento: Atenea es como su madre Hécuba¹⁹. Hera, por su parte, propone ahora un don diferente, característico de un ciudadano normal del siglo XX: una apacible vida familiar, lo que al héroe, claramente proclive a la pasión amorosa, le resulta también aburrido, hasta el punto de parangonarla con su cuñada Andrómaca²⁰. Finalmente llega el momento de la tercera opción, y aquí Tippett hace gala de una gran maestría teatral: evita que se repita el esquema paralelo de las dos diosas anteriores: ante la pregunta acuciante del príncipe troyano, Afrodita no responde con una propuesta concreta, simplemente lo llama por su nombre; y en ese momento Paris, víctima de la turbación emocional que le ha causado la diosa de la pasión amorosa, se equivoca y la confunde con Helena: el héroe ha identificado inconscientemente a Helena con Afrodita, y no hay más que hablar: la decisión está tomada²¹. La seducción se ha conseguido sin que la diosa prometa grandes beneficios, sino solo con pronunciar el nombre del héroe (“¡Paris!”), aunque la escena se prolonga un poco más para, de forma efectista, acentuar el poder omnímodo de Afrodita y, en definitiva, de la pasión amorosa²².

3. ACTO SEGUNDO: LA MUERTE DE PATROCLO

En este segundo Acto Tippett desembarca ya en la *Ilíada* y escenifica uno de los episodios de mayor dramatismo del poema homérico: la muerte de Pa-

¹⁸ “PARIS.- I dream, I dream! (*Paris walks up and down and observes them. Then he comes to Hermes*). They are all beautiful. How can I choose between them? HERMES (*role*).- Yet you must choose. By Zeus’ command. PARIS.- How can I give the apple to one, and escape the wrath of the others? HERMES.- You will not escape. That is the law of life. PARIS.- What shall I do then? HERMES.- Go forward as a man must. Ask what they offer you, should you honour them”.

¹⁹ “PARIS.- (*rudely*) You speak like my mother Hecuba”.

²⁰ “PARIS.- Lady Hera, if I honour you, what is my reward? HERA.- You are brave, Paris, and you are good. You cannot live always on the battlefield. I will give that warmth and trust within the marriage bond that is man’s best reward, if you honour me. PARIS.- (*with exasperation*). You speak like my brother’s wife, Andromache”.

²¹ “PARIS.- (*Paris approaches Aphrodite*). Aphrodite, if I honour you, what will you promise me? (*A long silence*) – Well? (*Another silence*). Will you not speak, O Goddess of all love, that is desire? APHRODITE.- Paris! PARIS.- (*involuntarily*).- Helen! APHRODITE.- Paris!”.

²² “PARIS.- O Aphrodite, shall I honour you? HERA.- Stay, Paris, think. For if you steal another’s wife, then I will curse you. ATHENE.- Consider Sparta’s hurt pride. If you dishonour Hera, there will come war that pities no man. APHRODITE.- Paris! (*Paris gives Aphrodite the apple*). HERA AND ATHENE.- Accursed! Accursed! PARIS.- (*shouting*). You are phantoms. I shall fetch Helen and she will come. To Troy”.

troclo. Consta de tres escenas, que tratan momentos bien conocidos de la *Ilíada*, aunque el centro de interés será el episodio de Patroclo: 1) la disputa entre los reyes griegos; 2) el acuerdo entre Aquiles y Patroclo; y 3) la muerte del joven héroe griego. En líneas generales podría decirse que en este Acto II la versión de Tippett sigue con gran fidelidad la narración iliádica, aunque coja elementos de aquí y de allá del poema homérico. Es fiel no solo en el relato propiamente dicho, sino también en su interpretación.

3.1. *Escena primera: esperanzas ante el desánimo en el campo griego*

Hay dos partes claramente distintas. En un primer momento se busca el contraste entre el recio temple heroico de Héctor y la actitud menos responsable de Paris.

En los versos iniciales del canto III de la *Ilíada* Paris y Menelao se encuentran frente a frente en la batalla, y el troyano se retira y esconde entre sus compañeros, llevado del miedo. Ante tan cobarde comportamiento Héctor le recrimina:

Δύσπαρι, εἶδος ἄριστε, γυναιμανές, ἠπεροπευτά,
αἴθ' ὄφελος ἄγονός τ' ἔμειναι ἄγαμός τ' ἀπολέσθαι·
καί κε τὸ βουλοίμην, καὶ κεν πολὺ κέρδιον ἦεν
ἢ οὕτω λώβην τ' ἔμειναι καὶ ὑπόψιον ἄλλων.
ἢ ἢ που καρχαλόωσι κάρη κομόωντες Ἀχαιοί²³.

Tippett, por su parte, comienza la escena en estos términos:

HECTOR.- So you've given up fighting! I'm not surprised. You're mad about women, you pretty boy; and for myself I wish you'd never lived. What can the Greeks think we are, when the second son of Troy, Prince handsome Paris, turns coward? Is really this the man who stole a wife from Menelaus? You had a chance, an hour back in battle with the avenging Greeks, to meet the husband face to face. You failed it, as you did at Sparta; turned the back and ran away.

Y Paris a su vez se defiende unos versos más adelante:

Ἐκτορ, ἐπεὶ με κατ' αἴσαν ἐνεΐκεσας οὐδ' ὑπὲρ αἴσαν,
αἰεὶ τοι κραδίη πέλεκυς ὡς ἐστὶν ἀτειρής,

²³ HOM., *Il.* 3,39-43: “¡Calamidad de Paris, presumido, mujeriego y mirón! / ¡Ojalá no hubieras llegado a nacer o hubieras muerto célibel! / ¡Incluso eso habría preferido, y mucho más habría valido / antes que volverte así afrenta y oprobio de los demás! / A carcajadas seguro que se ríen los aqueos, de melenuda cabeza...” (trad. E. Crespo; si no hay otra indicación, es siempre suya la traducción de los siguientes pasajes de la *Ilíada*).

ὄς τ' εἶσιν διὰ δουρὸς ὑπ' ἀνέρος, ὅς ῥά τε τέχνη
 νήϊον ἐκτάμνησιν, ὀφέλλει δ' ἀνδρὸς ἔρωήν·
 ὡς σοὶ ἐνὶ στήθεσσιν ἀτάρβητος νόος ἐστί
 μή μοι δῶρ' ἔρατὰ πρόφερε χρυσέης Ἀφροδίτης·
 οὐ τοι ἀπόβλητ' ἐστὶ θεῶν ἔρικυδέα δῶρα,
 ὅσσα κεν αὐτοὶ δῶσιν, ἐκὼν δ' οὐκ ἄν τις ἔλοιτο²⁴.

Una vez más Tippett tiene en cuenta ese pasaje en su propio texto:

PARIS.- Hector, you may be right to call me names. Yet I wish you were not so like a living hammer. You tire me. And once for all, my good looks are my birthright, to be envied not despised. I ran away from Menelaus I know; and Helen is angry. But I fight as well as any Trojan after you.

La segunda parte de la escena resume de forma sucinta un episodio bien conocido del poema homérico, que se desarrolla sucesivamente a lo largo de varios momentos de la primera parte de la *Ilíada*: hay disensión entre los griegos por el conocido conflicto surgido entre Aquiles y Agamenón por el botín de Briseida. Es la famosa “cólera de Aquiles”, que dará lugar a que Aquiles se retire a su tienda y abandone la contienda. Y el problema se reactivará en el canto noveno cuando, ante el retroceso de las fuerzas griegas, sus generales se planteen intentar que Aquiles vuelva a la lucha, con resultado negativo, lo que levanta el ánimo en el lado troyano.

Tippett resume toda esa parte primera en unas cuantas líneas²⁵: es la preparación del contexto general, antes de entrar con un mayor pormenor en lo que más le interesa, porque es el auténtico nudo del poema: la muerte de Patroclo, la reacción de Aquiles y la consiguiente muerte de Héctor.

Yo diría que en esta escena Tippett no aporta una visión personal, sino que busca simplemente hacer un resumen de la idea principal que atraviesa esa parte primera de la *Ilíada*, antes de llegar al nudo dramático principal. Y queda claro una vez más que conoce muy bien el poema.

²⁴ HOM., *Il.* 3,59-66: “¡Héctor, me has increpado con razón, y no sin razón! / Tu corazón siempre es inflexible, cual hacha / que en la madera penetra cuando está en manos del hombre / que con pericia talla una quilla y ayuda el ímpetu de aquella. / ¡Tan intrépida es la voluntad que hay dentro de tu pecho! / No me echas en cara los amables dones de la áurea Afrodita. / No hay que rechazar, ya sabes, los eximios dones de los dioses, / que ellos mismos otorgan y que nadie puede elegir a voluntad”.

²⁵ “PRIAM.- Stop wrangling, sons! Let the Greeks quarrel, but not Troy. I chide as father, and command as King. The camp of Greeks is split wide open: Wrath of Achilles against King Agamemnon for a girl. So sharp the quarrel, Achilles now has drawn apart with all his men, and will not fight. Troy should instantly attack”.

3.2. *Interludio primero*

Este nuevo interludio, al tiempo que interrumpe la acción teatral, cumple una vez más las dos funciones centrales ya comentadas: la euforia del anciano responde al estado anímico optimista de los troyanos, pero la contestación de Hermes adelanta los nubarrones de lo que sigue²⁶.

3.3. *Escena segunda: Aquiles / Patroclo*

La trama dramática llega a uno de los momentos sensiblemente más emotivos –y narrativamente más determinantes– de la *Ilíada* y de la ópera de Tippett: Patroclo se presenta ante Aquiles para pedirle, personalmente, que reaccione de alguna manera, porque la situación se está haciendo crítica para los griegos.

La estrecha relación entre Patroclo y Aquiles es bien conocida en el relato mítico griego. Entre ambos héroes hay lazos remotos, que se reforzarán como compañeros de lucha. La tradición cuenta que Patroclo, siendo aún niño, mató en un ataque de ira a su compañero Clitónimo, mientras jugaban a las tabas. Por este motivo fue desterrado y, posteriormente, acogido en Tesalia por Peleo. Este lo educó junto a su hijo Aquiles, de ahí su profunda amistad. Ambos héroes combatieron juntos en muchas ocasiones, pero el momento bélico más destacable es su lucha contra Troya, y más especialmente su última hazaña. Una vez que Aquiles se ha retirado de la lucha por el mencionado asunto de Briseida, en un momento dado la situación es crítica para el ejército griego, porque los troyanos se han acercado a los barcos y los están incendiando. En este momento Patroclo pide a Aquiles que, si no quiere volver él al campo de batalla, al menos le deje regresar al frente de los mirmidones. Aquiles le permite ponerse su propia armadura y salir al campo de batalla.

Homero describe con gran afecto la relación entre ambos héroes. Ya en el canto IX los presentaba disfrutando ambos de la música²⁷. Ahora, en el canto XVI, se mantiene el afecto, pero les separa el sentido de la responsabilidad.

²⁶ “OLD MAN.- When I first knew the avenging Greeks would come; Agamemnon and dazzling Achilles, my heart failed me. Now my heart exults. Take me, Hermes, through the Greek camp unseen, to spy into that tent and gloat for Troy upon Achilles sulking. HERMES.- Gloat not too soon. Dazzling Achilles has a heart that one man reaches. You shall truly see into that tent, when we have crossed the plain, deaf to the din of battle”.

²⁷ ΗΟΜ., *Il.* 9,186-191: τὸν δ' εὖρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείη, / ... τῆ ὄ γε θυμὸν ἔτερπεν, αἶειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν. / Πάτροκλος δέ οἱ οἶος ἐναντίος ἦστο σιωπῆ, / δέγμενος Αἰακίδην, ὅποτε λήξειεν αἰείδων (“Y lo hallaron deleitándose el ánimo con la sonora fórminge, / ... y con ella se recreaba el corazón y cantaba gestas de héroes. / Solo Patroclo en silencio estaba sentado frente a él, / aguardando a que el Eácida dejara de cantar”).

En líneas generales, Tippett vuelve a poner de manifiesto que conoce muy bien el texto homérico. Y podría decirse que lo sigue con una gran fidelidad, aunque de forma mucho más reducida. La escena homérica se extiende a lo largo de 100 versos, que en la ópera quedan reducidos a un diálogo más o menos breve. A título de ejemplo, podríamos mencionar algunos paralelismos concretos y evidentes:

a) Patroclo se presenta llorando, y Aquiles lo compara con una niña que busca la protección: en la *Ilíada*, de su madre para que la coja en brazos; en Tippett, de su nodriza.

b) Patroclo en Tippett alude de forma escueta a los compañeros heridos o muertos, mientras que en Homero se hace un balance más pormenorizado.

c) Oímos el mismo reproche de boca de Patroclo hacia Aquiles: por culpa de su rencor están muriendo muchos griegos en la batalla.

d) En ambas obras Aquiles insiste en su defensa: se siente ultrajado por el desprecio que le han hecho sus compañeros, al no concederle a Briseida.

e) La petición de que Aquiles le deje la armadura está en las dos obras, e igualmente el hecho de que se la preste.

f) Por último, se recoge en ambos el consejo-advertencia que Aquiles hace a Patroclo de que simplemente realice una pequeña batalla –salvar las naves del acoso de los troyanos–, pero que no se atreva a intentar tomar Troya, ya que él debe ser el primero que entre en la ciudad.

Es incuestionable, pues, la profunda huella homérica en la versión de Tippett. Ahora bien, el compositor de nuevo introduce un elemento que cambia radicalmente el sentido último del pasaje en la línea que venimos comentado: su intento de dar a su dramatización del viejo relato un toque moderno, en el que “lo heroico” del mito griego debe ser trasvasado a “lo humano” en la vida de los hombres.

Veámoslo con más detalle. En Homero, Patroclo, tras censurar a su amigo su excesiva cólera, sugiere la existencia de algún vaticinio de los dioses que él desconoce y que obliga a Aquiles a un comportamiento tan despiadado:

εἰ δέ τινα φρεσὶ σῆσι θεοπροπίην ἄλεείνεις
καί τινά τοι πᾶρ Ζηνὸς ἐπέφραδε πότνια μήτηρ,
ἄλλ' ἐμέ περ πρόες ὦχ²⁸.

Pero Tippett abandona ese ámbito heroico y desciende al terreno de la psicología humana, que en este caso se llama: orgullo, tozudez, obcecación, a

²⁸ HOM., *Il.* 16,36-38: “Si es que tratas de eludir en tus mentes algún vaticinio / y te ha revelado algo de parte de Zeus tu augusta madre, / al menos envíame a mí sin demora”.

todo lo cual aplica el calificativo de “absurdo”, porque le llevará a perder su renombre, que en este contexto equivale a “valentía en el combate”:

PATROCLUS.- O I wept too for our cofrades here before Troy; those who are wounded or dead. And for the waste of your manhood in this war.

ACHILLES.- Do not provoke me, Patroclus.

PATROCLUS.- Hard-hearted Achilles, from your insensate pride the Greeks will soon go down in defeat.

ACHILLES.- Aha! So they now see what it means to misuse me. When we fought against Thebe, I was the first to enter the town. I killed Andromache's father and all his sons. I was given a girl as my prize. Till Agamemnon stole her (no other word) and the craven Greeks applauded. Is that fair dealings to Achilles?

PATROCLUS.- You live for your quarrel. Soon men may forget you can fight. Is Achilles really a hero? They'll say.

Creo que, una vez más, el texto de la ópera hace más actuales los viejos valores, un poco rancios ya, de la épica homérica.

3.4. *Interludio segundo*

Esta breve interrupción sigue en la línea de las ya mencionadas antes. Pero tal vez convendría hacer un pequeño comentario que ponga de manifiesto la compleja función que le da Tippett en ocasiones. Como ya he dicho, en estos Interludios se alternan las intervenciones de personajes individuales y de un coro o grupo de personajes que adquieren sentido de unidad; sin embargo, en ocasiones se trata de un mismo personaje, que lleva a cabo ambos cometidos, y musicalmente ambas partes son cantadas por un único personaje en la misma línea melódica, pero el compositor pone en el libreto ambas indicaciones: “personaje” (*role*) y “coro” (*Chorus*), con lo que busca remarcar un matiz textual: la parte cantada como personaje tiene un contenido de acción dramática, mientras que la que corresponde al coro recoge algún tipo de reflexión general. Este Interludio es un buen ejemplo: a las alusiones del anciano sobre la situación de la contienda responde la voz del coro con consideraciones de mayor calado²⁹.

²⁹ “OLD MAN (*role*).- O what a threat to Troy! Hermes, Hermes, what's to be done? HERMES (*role*).- Why ask me? I am not tied to Troy. HERMES (*Chorus*).- The gods rejoice when a hero like Achilles makes a choice that restores his virtue. OLD MAN (*role*).- I have no life beyond the bounds of Troy. Help from the gods means help for Troy. Return, Hermes, now at once and bring the news to Priam. HERMES (*Chorus*).- The Messenger is instantaneous when the news is feared. Priam will have guessed. HERMES (*role*).- I will go”.

3.5. *Escena tercera: muerte de Patroclo*

El relato de la muerte de Patroclo tiene un amplio tratamiento en la *Ilíada*, porque es parte central en el poema. Los cantos XVI y XVII están dedicados a los hechos de armas al respecto, y los cantos XVIII y XIX narran la reacción de Aquiles. Tippett, por el contrario, le dedica una única escena que, además, no tiene una importancia especial en la ópera. Volvemos a encontrar claros elementos de pervivencia: Héctor, obviamente, es el que mata a Patroclo y, en paralelo al poema homérico, lo consigue por la mediación de Apolo, que una vez más está del lado troyano. A su vez, el héroe troyano despoja al cadáver de su armadura y se la viste en señal de gran triunfo guerrero. Pero tal vez el elemento más interesante retomado por Tippett sea el triple grito desgarrador que lanza Aquiles ante la noticia, bramido lleno de dolor por el amigo muerto y de furia contra los troyanos:

Τρις μὲν ὑπὲρ τάφρου μεγάλ' ἴαχε δῖος Ἀχιλλεύς,
τρις δὲ κυκίθησαν Τρῶες κλειτοί τ' ἐπίκουροι³⁰.

Tippett reproduce musicalmente también esa triple explosión emocional de Aquiles, lo que habla de nuevo de su voluntad de seguir de cerca la tensión emocional del relato homérico³¹. Ahora bien, a pesar de esos elementos mencionados, no es menos cierto que con esta escena Tippett regresa al protagonismo del rey Príamo, que ha quedado un tanto desvaído ante la gran escena anterior de Aquiles / Patroclo.

Podríamos concluir que el epicentro, y sentido último, de este acto segundo es esa escena segunda entre los dos héroes griegos, a la que sirve de introducción la comentada escena inicial sobre los ánimos del viejo rey para atacar aprovechando las disensiones de los caudillos griegos, y todo ello se cierra con el desenlace de la muerte de Patroclo y la alegría de Príamo y el bando troyano, aunque en el último instante se yergue sobrecogedora la amenaza de Aquiles.

³⁰ HOM., *Il.* 18,228-229: “Tres enormes alaridos profirió sobre la fosa el divino Aquiles, / y las tres veces quedaron turbados los troyanos y sus ínclitos aliados”.

³¹ El texto y, sobre todo, las indicaciones escénicas lo ponen de manifiesto: “(At the height of the ensemble, with Priam, Hector and Paris facing the audience at the footlights, Achilles appears before the tent to deliver his war-cry; a bloodcurdling melisma that echoes round the stage. Hector stands as though transfixed). OLD MAN.- (In between the tent and the walls, gloating over the naked body of Patroclus on the ground). Achilles' war cry! (Achilles delivers the cry a second time). PRIAM.- O Hector! OLD MAN.- O Troy! (Achilles delivers the cry a third time)”.

4. ACTO TERCERO: LA RUINA TOTAL DE LA CASA REAL DE PRÍAMO

En este último Acto de la ópera Tippett escenifica el derrumbamiento total de la casa real troyana, a cuya cabeza está Príamo. Va más allá de la *Ilíada*, puesto que incluye sucesos que pertenecen a la etapa posthomérica de la saga. Busca, en definitiva, presentar la ruina absoluta de la estirpe de Príamo, quien sale de escena, en el momento final de la obra, sabedor no solo de su muerte sino, incluso, de qué griego acabará con su vida, y todo ello una vez que los suyos han desaparecido.

Es el clímax de la obra. Todo lo anterior ha sido una simple preparación de lo que ahora va a ocurrir. En el Acto I se narraron los lejanos episodios que, con el paso de un largo tiempo, habrían de desembocar en el desastre que ahora iba a tener lugar. A su vez, el Acto II ha acogido la explosión emocional de Aquiles, causa inmediata del fatal desenlace inminente. Todo está, pues, preparado para el Acto III. Ahora todos los personajes, aunque en teoría próximos, van a enfrentarse unos contra otros. Solo Príamo mantendrá el pulso de la casa real troyana a través del recuerdo y adoración nostálgica de su hijo Héctor, que va a morir en seguida. Y al final solo queda “la divina música, la música eterna, ese torrente de sonido en que los estados del alma fluyen, subiendo y sumergiéndose... Divina música, conmueve nuestros corazones, renueva nuestro amor”.

4.1. *Escena primera: el gineceo ante la inminente tragedia*

Es la gran escena de las tres grandes mujeres: Hécuba, Andrómaca y Helena. Tanto Homero como Tippett escriben una escena maravillosa entre las tres heroínas en estos momentos finales del poema, pero son muy distintas en contenido y, sobre todo, en tratamiento dramático, pues Tippett lo agudiza al adelantar su encuentro antes de la muerte de Héctor.

Cada una de las tres mujeres reacciona desde su perspectiva vital. Y, a mi juicio, Tippett consigue aquí una escena arrolladora, muchísimo más rompedora que la homérica, aunque no es menos cierto que en su versión aún no había muerto Héctor y, en consecuencia, la situación era muy distinta.

En la *Ilíada* tiene lugar a la llegada del cadáver de Héctor a Troya, en los versos finales del canto XXIV, es decir, al cierre del poema. Comienza con el lamento de Andrómaca, que se duele de la soledad que se cierne sobre ella y sobre su hijo, al tiempo que imagina la inminente esclavitud de ambos bajo la autoridad de los griegos. La releva en el treno Hécuba, que llora la muerte de un hijo, mejor dicho, del “más querido de todos mis hijos” (v. 748). Y la escena se cierra con la intervención de Helena, que da salida a su dolor ante el recuerdo del cuñado que nunca tuvo para con ella palabra alguna de censura y que, incluso, siempre la defendió ante las afrentas de otros miembros de la

familia, a ella, que había sido la causante de la guerra, por lo que “¡ojalá antes hubiera yo perecido!” (v. 764).

Pero Tippett construye una escena muy distinta. Ahora la situación bélica está aún en tablas, y solo se yergue el deseo angustioso de que Héctor regrese dentro de Troya y no haga frente al encolerizado Aquiles. Pues bien, en ese punto de la tensión dramática cada una de las tres heroínas da su visión del momento concreto, su interpretación del sentido de la guerra en general y, en definitiva, su declaración del tipo de mujer que cada una representa.

Primero interviene Hécuba, que llega angustiada porque Héctor está fuera de los muros de la ciudad con grave riesgo de morir a manos de Aquiles. Y debe entrar por el bien de Troya, y no dejarse llevar por un orgullo heroico, dado que, en caso contrario, la ciudad y sus ciudadanos se convertirán en esclavos de los griegos, que realmente han venido tras Helena no por ella, sino para apoderarse de Troya. Veamos algunas de sus palabras entresacadas de un diálogo con Andrómaca:

HECUBA.- Daughter Andromache, you must go out now on the walls and plead with Hector to come inside the city, for he is there alone to face Achilles. Deaf to Priam, he will attend to you. Hector must be brought within, for the sake of Troy!

[...]

HECUBA.- And what will be your home if Troy is taken? When Hector and all our men are dead, you will be given, stubborn as you are, as slave to a Greek. That is the price of pride that will not appeal to Hector in a public street.

[...]

HECUBA.- Daughter, you are a fool. No war is fought for a woman. If, because of Helen, the Greeks landed from their thousand ships, it is Troy they want, not Helen.

Andrómaca presenta un perfil algo distinto al de la tradición clásica en general. Está mucho más volcada en defender el perfil heroico de su esposo, porque a su juicio es Príamo quien tendría que ceder y entregar a Helena; y, sobre todo, Andrómaca pierde toda contención en su ataque a la griega, una ramera, a la que solo mueve la lujuria:

ANDROMACHE.- (*crying out*). For the sake of Troy! O Gods, is there no other sake? What of Hector my husband? What of Hector our son's father? Intolerable! I will not beg my husband from the walls of Troy. My place is here in my home.

[...]

ANDROMACHE.- Did you hear? The war is not for you at all. You are wanted neither here nor there.

HELEN.- Your words are meaningless to me, if bitter. My husband Paris wishes me to visit you. He says.

ANDROMACHE.- 'My husband Paris'. Listen to that! Your husband Menelaus. There is where you belong. What of your marriage vows to Menelaus? Did you not feel the sacred ties of home? O but you cannot. A wife is other than a whore. Not love drew you to Paris but lust. Where did he learn his lovers' tricks? With other whores before you.

HECUBA.- Control yourself, Andromache, insults are out of place.

ANDROMACHE.- Let me finish! (*To Helen*) Go back to Greece, adulteress, and let this war be stopped.

HECUBA.- It will not stop. Calm yourself and know your duty.

Finalmente interviene Helena, cuyo perfil Tippett diseña como una provocación a la heroína homérica. La Helena de esta ópera carece de todo el remordimiento que angustiaba a la Helena iliádica. Ahora entona un canto al amor apasionado, como la fuerza más poderosa de la naturaleza, que lo lleva a uno desde las estrellas hasta las profundidades de la tierra, desde el cielo hasta el infierno. Es un deseo insufrible, un éxtasis ardiente, algo sin medida, cuyo desvarío todo lo arrasa:

HELEN.- Let her rave. I, Helen, am untouched. She cannot know me, what I am. Once, as I came along the walls, the old men spoke of me, for so I heard: 'No wonder Greeks and Trojans go to war for such a woman'. And they spoke well. For I am Zeus's daughter, conceived when the great wings beat above Leda. Women like you, wives and mothers, cannot know what men may feel with me. You speak of lust and whoring, your words glance off such truth of love whose tempest carried Ganymede into the sky. What can it be that throbs through every nerve, beats in the blood and bone, down through the feet into the earth, then echoed by the stars? Intolerable desire burning ecstasy. All prices paid all honour lost in this bewilderment. Immortal, incommensurable, love such as this stretches up to heaven, for it reaches down to hell.

Ahora bien, de pasada Tippett hace un pequeño guiño a la famosa escena de la *teichoskopía* del canto III, cuando Príamo y los ancianos troyanos se maravillan de la belleza de Helena. Pero es tal vez la única huella, porque esta Helena del siglo XX está salvajemente convencida del poder de la pasión amorosa.

Como cierre de la escena, y con el fin de remarcar las líneas generales de todo lo dicho, Tippett construye una estructura textual y teatral muy acertada: cada heroína se dirige a su diosa correspondiente, de las tres que habían

perfectamente incurrir en el anacronismo de decir que el pasaje está escrito para servir de fuente a un guion cinematográfico. Homero amplía el plano a los dos bandos, para hacer una escena global a todo el poema. Podría decirse que el protagonista es la guerra entera.

Pero Tippett opta por un plano mucho más intimista, llevado probablemente de su deseo de convertir a Príamo en el protagonista de la acción dramática, como ya hemos visto en ocasiones anteriores: Héctor ha muerto y Paris penetra en el interior del palacio, y llega hasta la habitación privada de Príamo, donde han incomunicado al rey troyano para aislarlo de la tragedia que tiene lugar en campo abierto. Es, pues, un tratamiento de este momento del relato muy diferente: privado, intimista, orientado exclusivamente a expresar la reacción del viejo Príamo.

Y este, tras la noticia, reacciona primero contra Paris con una dureza y una crueldad sin medida, llevado de un dolor tal que le ha enajenado la mente y el corazón:

PRIAM.- (*suddenly bursting out*). And you have dared to come and tell me. Courageous to tell a stricken father truth, afraid to fight. Hector was a hero. You're but a play-boy. Why did *you* not kill Patroclus? Why did *you* not fight Achilles? O, I could have spared you well for Hector; for Hector my son. Are you my son? No. Or if you are, would that I had strangled you at birth as the Old Man told me.

PARI.- What horror! What injustice! You are mad for grief! I am your son. I am no coward. You will not see me more till I have killed Achilles, and avenged my brother. (*Paris rushes off*).

PRIAM.- (*moaning*). Oh. Oh. Oh. A father and a King. My death they said, but never Hector's. Had they said Hector's, I would have killed the other in the cradle. O yes I would. No doubt of it.

En un segundo momento, y tras la indicación en boca de un personaje secundario de que en la cadena de muertes futuras Paris habrá de morir a manos de Agamenón, Príamo domina su cólera contra Paris para hundirse, a continuación, en un lamento y una maldición contra todo:

PRIAM.- These things are tricks. I will hear no more. I curse my parents that they got me. I curse this life that has no meaning. I curse my soul that will not let me rest. Who dares to judge Priam, King of Troy? Who dares to judge Priam, father of Hector, father –and of that other son? None would dare judge me, if my own soul were still. Therefore I curse the soul. And I curse you, phantoms. O, I curse, I curse. (*Priam sinks to the ground*).

Así, la grandeza narrativa homérica se transforma ahora en una intensa escena de dolor, de nihilismo. En el terreno de la representación emocional, podría decirse que el lamento de los protagonistas homéricos de esta escena es

formalmente un tanto tópico. Pero Tippett crea un auténtico desgarramiento psíquico, más natural, más humano, donde en ocasiones se llega a perder incluso el sentido común. En la ópera *Príamo* no es ya un padre-héroe, sino un padre de carne y hueso que en ocasiones incluso desvaría, llevado de lo humano del dolor.

4.4. *Interludio segundo*

El Interludio entre la escena segunda y tercera carece de elemento vocal. Es solo instrumental. De esta forma, se consigue no romper la emoción que ha creado la escena anterior y, tal vez también, sorprender con la escena siguiente, puesto que, lógicamente, tampoco hay la tradicional indicación argumental sobre lo que sigue.

4.5. *Escena tercera: Aquiles / Príamo o la conciliación inconcebible*

La música del Interludio, con la escena a oscuras, va decreciendo, al tiempo que un punto de luz retorna. El relato de la *Ilíada* llega ahora a su punto –en mi opinión– más álgido: el cadáver de Héctor, maltratado groseramente por el ejército griego, yace en la tienda de Aquiles, su asesino, y hacia allí encamina sus pasos un padre doliente, pero lleno de coraje, que ha salido de Troya subrepticamente para encarar al que ha matado a su hijo y rogarle que le entregue el cuerpo, de forma que pueda ofrendarle los ritos funerarios debidos. Como suplicante tendrá que abrazar las rodillas de Aquiles y besar sus manos, pero la grandeza de ánimo de Príamo no tiene límite. Y tal vez lo más maravilloso del encuentro es que la lógica violencia inicial se termina trocando en una sensación de comprensión mutua: Aquiles, sin pretenderlo, abandona su odio y termina comprendiendo a Príamo, como si de su padre se tratase; el rey de Troya, a su vez, ve en Aquiles la suplantación de su hijo Héctor, a quien él había matado. Es tal vez la primera plasmación de la comprensión humana en la literatura universal. Homero lo cuenta con gran emoción en una larga tirada de versos del canto XXIV³³.

Tippett, a mi juicio, no introduce en esta escena elementos propios, sino que reproduce los mismos rasgos esenciales del original, solo que de forma mucho más abreviada, lo que en este caso quita grandeza al conjunto, aunque la emoción básica se consigue igualmente. Una frase como “¡El brutal Aquiles ha sentido piedad!”, con esa intensa contraposición “brutal” / “piedad”, pone de manifiesto la gran expresividad estilística del texto:

³³ Cf. GARCÍA GUAL (2009) 17-40.

ACHILLES.- Priam! Here! What is this? (*He raises his head to call*).

PRIAM.- Do not call the guards. I am unarmed, alone. Led by Hermes I am here: an old man bringing gifts. (*Priam looks towards the corpse of Hector, as though unable to control his trembling need to touch it*). A father come to ransom the body of his son.

ACHILLES.- Then you are mad, old man. Were you not a father, old as my own father, I would kill you now. There is indeed the body of Hector. But cruel tho' I am, I will not force you to uncover it. It is mutilated shamefully, and by my own hands. For this flesh is Hector's, and not –and not, and never– the living flesh of him I loved, the gentle prince, Patroclus. (*Achilles sits down sobbing. Priam in a swift movement, kneels before Achilles, clasps Achilles' knees and kisses his hands*).

PRIAM.- I clasp your knees, Achilles, and kiss your terrible, man-slaying hands. Think on your father, Achilles, the lone old man in Greece, waiting for you to return. At least he still has you. While I, with Hector dead, have nothing. Think on your father. Remember the gods. Be merciful before the dawn. For I have done what no father did before. Kissed the hands of him who killed my son. (*Achilles takes Priam's hands off his knees, and lifts Priam's head*).

ACHILLES.- Old man, I am touched. Brutal Achilles has felt pity! You shall have the body to take back to Troy.

4.6. *Interludio tercero*

La acción principal ha concluido, en paralelo a la narración de la *Ilíada*. En las líneas finales de la escena anterior se pergeña el rosario de muertes posteriores: Aquiles ha matado a Héctor, a Aquiles lo matará Paris y a Príamo lo matará Neoptólemo, el hijo de Aquiles. Todo, pues, está encaminado a su final. Y en este Interludio llega Hermes como “mensajero de muerte”, puesto que la historia está a punto de terminar³⁴.

Ahora bien, Hermes señala que los secretos de la vida no están recogidos en una sola historia. Realmente solo hay un medio de descubrirlos: la música eterna. Y, por sorpresa, Tippett rompe radicalmente con la trama argumental de la ópera y compone un aria a la música:

CHORUS.- O divine music,
o stream of sound,
in which the status of soul
flow, surfacing and drowning,
while we sit watching from the bank

³⁴ POLLARD-CLARKE (1999) 167-169, señalan en este parlamento de Hermes una referencia directa a la *Poética* de Aristóteles, en la que se cita la *piEDAD* y el *miedo* como emociones presentes en la tragedia.

the mirrored world within, for
 'Mirror upon mirror mirrored is all the show'.
 O divine music,
 melt our hearts,
 renew our love.

Comienza con una reflexión a la capacidad expresiva de la música para hacer aflorar todas las emociones del alma. Pasa luego a describir, en contraste, la situación tradicional del hombre, cuya vida transcurre observando las cosas reflejadas en un espejo que, a su vez, recoge la imagen de otro espejo: “espejos reflejados sobre espejos es todo el espectáculo”; imagen que toma de un poema de Yeats, “Las estatuas”, escrito en abril de 1938 y recogido en el volumen *Last Poems 1936-1939*. Y concluye con una nueva referencia al poder emocional de la música.

4.7. *Escena cuarta: Troia capta*

Tippett cierra la ópera con su visión personal del final de la guerra de Troya, momento al que no llega la *Ilíada*. Y lo hace con la misma perspectiva de siempre: Príamo. El anciano rey se derrumba ahora en un nihilismo y soledad insondables: no anhela seguir viviendo en la huida –tal vez haya aquí un cierto guiño a Eneas y a Anquises–; él solo quiere hacer las últimas oraciones antes de su final, que sabe inminente³⁵.

A su vez, para remarcar este protagonismo, Tippett hace entrar en escena una por una a todas las mujeres de la vida de Príamo, que de alguna manera vienen a despedirse de él. Cada una alude a su destino en relación con sus planteamientos programáticos ya puestos de manifiesto: Hécuba concluye afirmando: “Esclavizada en suelo griego, Hécuba recordará el orgullo de Troya”; Andrómaca se lamenta de que “el hijo de Aquiles deambula furioso por la ciudad blandiendo como un garrote a mi propio hijo muerto”. Pero Príamo no quiere recibir a ninguna de las dos, y Paris les cierra el paso. Solo acepta hablar con Helena:

PARIS.- Helen!

HELEN.- Paris!

(There is a long embrace. They stand silent together, the beautiful, ill-fated pair. Paris goes to Priam at the altar).

³⁵ “PARIS.- I have killed Achilles, and avenged Hector. Embrace me, father. PRIAM.- You ask too much. PARIS.- Well then I offer, for you are still my father. I will take you and Helen, and leave the doomed city to found another Troy. PRIAM.- You are not the founding sort. Nor will I go. Stay to defend me till I am ready. Keep all away”.

PARIS.- It is my wife, and your daughter. It is Helen.

(*Priam turns to Paris*).

PRIAM.- Go, my son, to find a hero's death in burning. Let Helen come to me.

(*Paris goes. As Helen comes towards Priam, the trumpets and drums and cries from the Prelude to Act I return, with ever increasing urgency. Troy is already burning*).

PRIAM.- Mysterious daughter, who are you?

HELEN.- I am Helen.

PRIAM.- Have I been gentle with you?

HELEN.- Neither you, nor Hector, ever by word or deed reproached me.

PRIAM.- Why was that, I wonder. Why do I speak gently now, below the screams of the dying, as the city burns.

HELEN.- I cannot tell. I am Helen.

PRIAM.- You loved Paris. He is already dead.

HELEN.- Yes.

PRIAM.- You will go back to Greece.

HELEN.- Yes.

PRIAM.- For you are Helen. (*Priam kisses Helen. Helen goes*).

Es difícil entender el sentido de este comportamiento especial para con Helena. A primera vista produce desconcierto. Solo un análisis hermenéutico del texto puede quizá arrojar cierta luz. Príamo recibe a Helena con el calificativo de “misteriosa” –y es verdad, porque es un personaje ambiguo desde Homero hasta Tippett–, y hace una pregunta que no es superficial, aunque a primera vista lo parezca: “¿Quién eres (realmente)?”. Y la heroína responde aparentemente de forma simple: “Soy Helena”, aunque hay que entrever por debajo una alusión, controlada, a su auténtica y compleja identidad. Luego, el anciano se pregunta maravillado por qué se ha portado de forma siempre cortés con ella, siendo quien es..., incluso en los momentos actuales de derrota total. Y ella vuelve a contestar en la misma línea ya comentada: “Soy Helena”. Finalmente, tras aludir a su relación con Paris, el anciano llega a una deducción lógica: “Volverás a Grecia”, y lo razona en el mismo sentido que ella se venía manifestando: “Porque eres Helena”. Ahora todo tiene sentido: Príamo ha dejado acercarse a la griega, porque tiene en su interior un cierto interrogante hacia ese personaje femenino tan cercano a él y al tiempo tal vez tan lejano, y concluye con una explicación que se le ha hecho manifiesta en el breve diálogo: Helena es Helena.

Una vez que han pasado por escena todos los personajes próximos, Príamo se queda solo, cuando el ruido del exterior anuncia la inminencia del principio del fin. En tal situación de caos la llegada del dios Hermes produce un instante de silencio, momento que aprovecha el viejo soberano de Troya para pronunciar las últimas palabras de la ópera y de su vida:

PRIAM.- I see mirrors
 Myriad upon myriad moving
 The dark forms
 Of creation.

Sus palabras, entrecortadas, se hacen difíciles de interpretar, pero la imagen ya utilizada en el canto a la música, y tomada de Yeats (“espejos reflejados sobre espejos es todo el espectáculo”), permite entender que se trata de una alusión a esa vida convencional, en la que no vemos las cosas como son al natural, sino que solo tenemos de ellas una imagen proyectada sobre un espejo, que a su vez procede de otra proveniente de otro espejo y, así, hasta miles y miles de espejos, que hacen llegar las formas sombrías de la creación, en lo que se deja entrever una referencia al carácter cíclico de la vida y de la historia.

Mientras el griterío de la guerra llega cada vez más próximo al aposento interior de Príamo, el telón cae y, con él, las esperanzas de este personaje, que ya en el principio de la ópera se definía como “padre y rey” y ahora ve que en ambos casos su vida ha sido un fracaso: Héctor y Troya han caído. La vida, en definitiva, es una sucesión de formas sombrías que contemplamos reflejadas en un sinnúmero de espejos una y otra vez, desde el momento de su creación.

Tippett ha hecho un buen ejercicio de tradición clásica: a partir de un brillante relato al viejo estilo heroico, ha construido una versión no menos trágica y demoledora, pero sin duda más universal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOWEN, M. (1982), *Michel Tippett. The Contemporary Composers*, Londres, Robson Books.
- GARCÍA GUAL, C. (2009), *Encuentros heroicos. Seis escenas griegas*, Madrid, F.C.E.
- GELLHORN, P. (1980), “Tippett’s Operas. A Musical Survey”, *Composer* 70, 1-12.
- GUZMÁN, H. (2010), “*King Priam* de Tippett: edición bilingüe del libreto operístico”, *Epos* 26, 277-318.
- JONES, R.E. (1985), “Ritual, Myth and Drama”, en G. LEWIS (ed.), *Michael Tippett O. M. a Celebration*, Tunbridge Wells, Baton Press, pp. 59-72.
- JONES, R.E. (1996), *The Early Operas of Michael Tippett: A Study of ‘The Midsummer Marriage’, ‘King Priam’ and ‘The Knot Garden’*, Wiltshire, The Edwin Mellen Press.
- MANN, W. (1965), “The Operas: An Allegory and an Epic”, en I. KEMP (ed.), *Michael Tippett. A Symposium on his 60th Birthday*, Londres, Faber and Faber, 114-134.
- POLLARD, R.-CLARKE, D. (1999), “Tippett’s *King Priam* and *the tragic vision*”, en D. CLARKE (ed.), *Tippett. Studies*, Cambridge, University, 166-185.
- RIMER, T. (1983), “Tippett: *King Priam*”, *Opera Quarterly* 1.2, 166-167.
- SCHLEPPACH, M.A. (1990), *Dramatic Parallels in Michael Tippett’s Operas*, Nueva York, The Edwin Mellen Press.
- STERNFELD, F.-HARVEY D. (1982), “A Musical Magpie: Words and Music in Michael Tippett’s Operas”, *Parnassus: Poetry in Review* 10.2, 188-198.
- TIPPETT, M. (1962), *King Priam. An Opera in Three Acts. Libretto*, Londres, Schott.
- TIPPETT, M. (1977), “The Composer as Librettist”, *The Times Literary Supplement* 8.7, 834-835.

- TIPPETT, M. (1980), *Music of the Angels. Essays and Sketchbooks of Michael Tippett*, Londres, Eulenburg Books.
- WHITE, E.W. (1979), *Tippett and his Operas*, Londres, Barrie & Jenkins.
- WHITTALL, A. (1982), *The Music of Britten and Tippett: Studies in Themes and Techniques*, Cambridge, University.