



La fuerza de la virtud o la potencia del relato

YAGO MAHÚGO CARLES





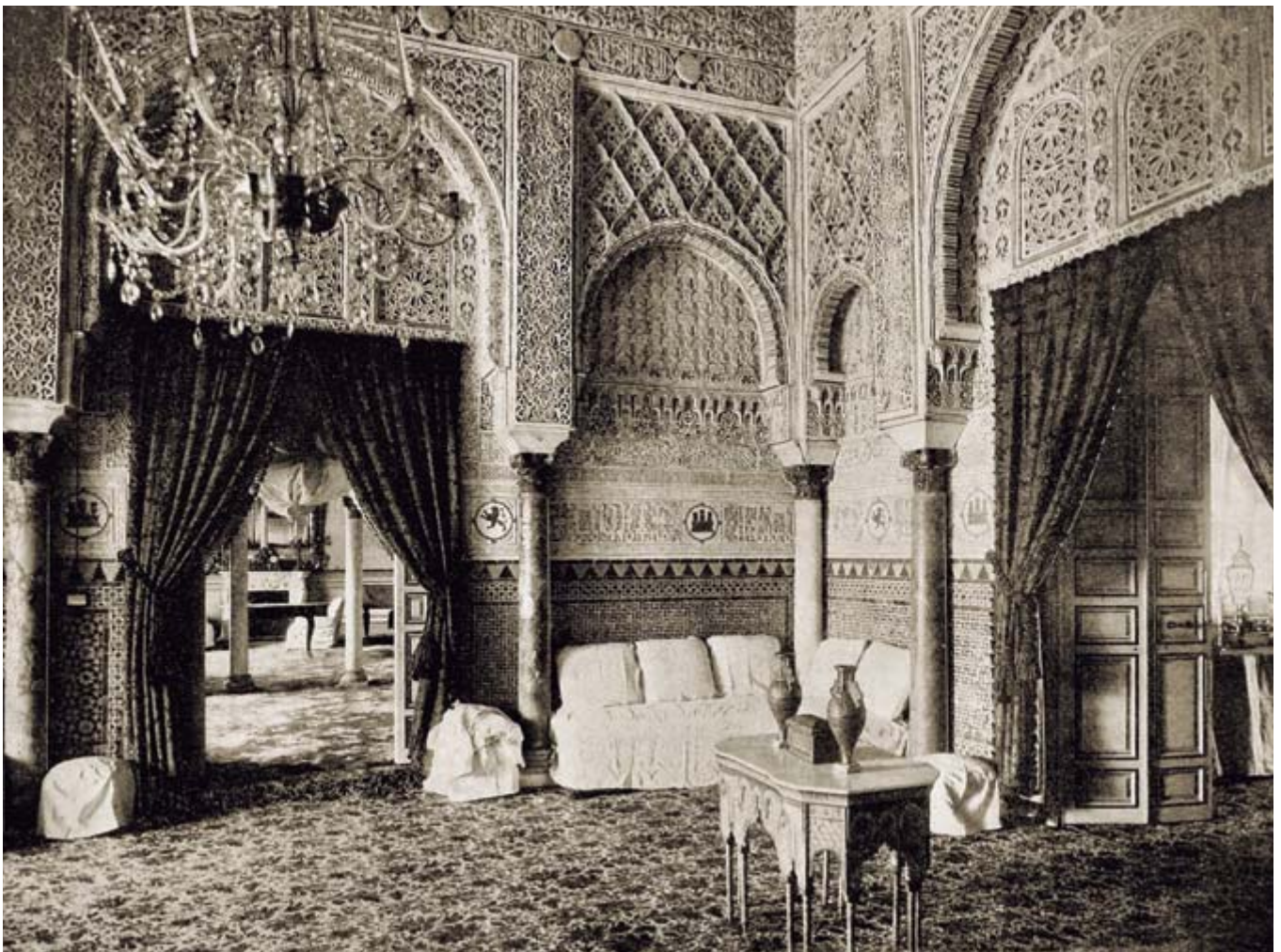
María Padilla, desnuda en el Alcázar de Sevilla frente a Pedro I, en un grabado de Paul Gervais

La figura de María Padilla (1334-1361), una mujer descrita como muy bella y de naturaleza bondadosa por las fuentes documentales de la época —*muy hermosa, e de buen entendimiento e pequeña de cuerpo*—, sigue presente en Sevilla, en cuyos Reales Alcázares se encuentran los afamados baños a los que da nombre. Contrasta esta visión histórica con la leyenda fijada por la imaginación de los artistas, como en el célebre cuadro de Paul Gervais (1859-1944) en el que una dama con ademán muy altivo se muestra desnuda junto a dos sirvientas que la atienden y ante un nutrido grupo de cortesanos: algunos que parecen beber de las mismas aguas en las que la señora acaba de bañarse, otros que la miran o cuchichean, y un monarca que la observa con semblante atribulado. El cuadro representa al mismo Pedro I (1334-1369), rey de Castilla, llamado “el Justiciero” por sus partidarios y “el Cruel” por sus detractores, cuyos ojos se llenarán de lágrimas poco después, como atestiguan los cronistas que fueron testigos directos, tras la muerte de aquella mujer que contra viento y marea consideró su única y legítima esposa, a pesar de que no fue ella la desposada en los dos matrimonios que contrajo. Esta distorsión entre la figura histórica y la que finalmente se impuso en el imaginario colectivo a través de eso que hoy llamamos *el relato*, invita a una reflexión apasionante en la que se mezclan historia, arte, específicamente ópera, y propaganda.

María de Padilla falleció un día de julio de 1361, probablemente en una de las oleadas de la peste negra que asoló a toda Europa desde el gran brote de 1348, aunque no consta el motivo de su muerte en las crónicas del reino redactadas por Pedro López de Ayala (1332-1407), que atribuye la muerte de la noble castellana a *su dolencia*, sin especificar cuál fue esta enfermedad. Lo que sí consta es que el rey Pedro I de Castilla reunió un año después a las Cortes Generales del Reino en Sevilla para que coronaran póstumamente como reina de Castilla a la que había sido su amante, y reconocieran la legitimidad



Real Alcázar de Sevilla. Pintura del siglo XVI en el acceso a los Baños de María de Padilla, Patio de Yaso (construido en el siglo XII en estilo civil almohade) y fotografía del Salón de María de Padilla, 1892





1



2



3

1 y 2. La primera guerra civil castellana fue un conflicto que se produjo entre los partidarios del rey Pedro I de Castilla, el Cruel, y los partidarios de Enrique II de Castilla. Manuscrito de las Crónicas de Jean Froissart, siglo XV, (Biblioteca Nacional de Francia): Miniatura que representa la Batalla de Montiel; Miniatura que representa la Batalla de Nájera o Batalla de Navarrete, que enfrentó (a la izquierda) a Pedro I el Cruel contra Enrique II de Castilla y sus aliados (a la derecha).

3. Miniatura que representa la decapitación de Pedro el Cruel. Grandes Chroniques de France, siglo XIV. Paris, BnF

dinástica de los descendientes que ambos habían concebido. Los restos de los dos reposan en la Cripta de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla junto a los de Alfonso, el único hijo varón de entre sus cuatro descendientes, y por ello heredero al trono que, debido a su prematura muerte en 1362, nunca llegaría a ser coronado rey. Pedro I, fallecido seis años después de su hijo en la enésima batalla sucesoria en la que se vio envuelto desde que heredó la corona de Castilla con 18 años, fue el último rey castellano de la rama borgoñesa. Capturado en la batalla de Montiel (14 de marzo de 1369), fue asesinado a traición y su cabeza cortada acabó clavada a la pica del mercenario francés Duguesclan, al servicio del hermano bastardo del rey asesinado, el primero de los reyes castellanos de la casa Trastámara, que reinó con el nombre de Enrique II de Castilla (1334-1379).

Los turbulentos amores entre el joven rey y su amante — ambos tenían veintisiete años de edad a la muerte de ella—, y el convulso tiempo histórico del que fueron protagonistas, fecundaron negativamente la imaginación de las generaciones venideras a través del llamado “Ciclo de don Pedro el Cruel”, una serie de obras compuestas por los trovadores al servicio de la nueva casa real, que recogen los rumores sobre los amoríos del rey con la finalidad de desacreditarlo a él y a las mujeres de su entorno como causantes de su dramático final. Un exitoso ejercicio de propaganda que se extendió hasta nuestros días, hasta el punto de que la figura de María Padilla acaba por convertirse en reina de la magia en religiones sincréticas brasileñas en las que aparece como una diablesa terrible y seductora, quizá heredera cultural de esa Carmen de la obra Prosper Mérimée que evoca a la misma María Padilla como una reina gitana que tendría embrujado con sus malas artes a don Pedro I de Castilla. No en vano, fue el propio Mérimée, en cuya obra se basa el libreto de la célebre ópera de Bizet también ambientada en Sevilla, el autor de *Historia de don Pedro I de Castilla*, uno de los más importantes monográficos sobre la figura del rey castellano denostado por los romanceros compuestos bajo el reinado de los Trastámara.

En esta misma tradición previa al Romanticismo se inscribe *La fuerza de la virtud*, traducción literal al español de *La forza della virtù*, una ópera barroca con libreto de Domenico David (fallecido en 1698) que fue versionada por muchos compositores desde su estreno en Venecia en 1693 con música de Carlo Francesco Pollarolo (1653-1723). El argumento está concebido como una alegoría moral en la que se contraponen el mal, encarnado por las figuras del rey y su ambiciosa amante, y la virtud, personificada por Blanca de Borbón. En palabras del propio autor en su resumen del argumento (vertidas por nosotros al castellano actual):



Joaquín Domínguez Bécquer, Pedro I de Castilla, 1857, Casa Consistorial de Sevilla

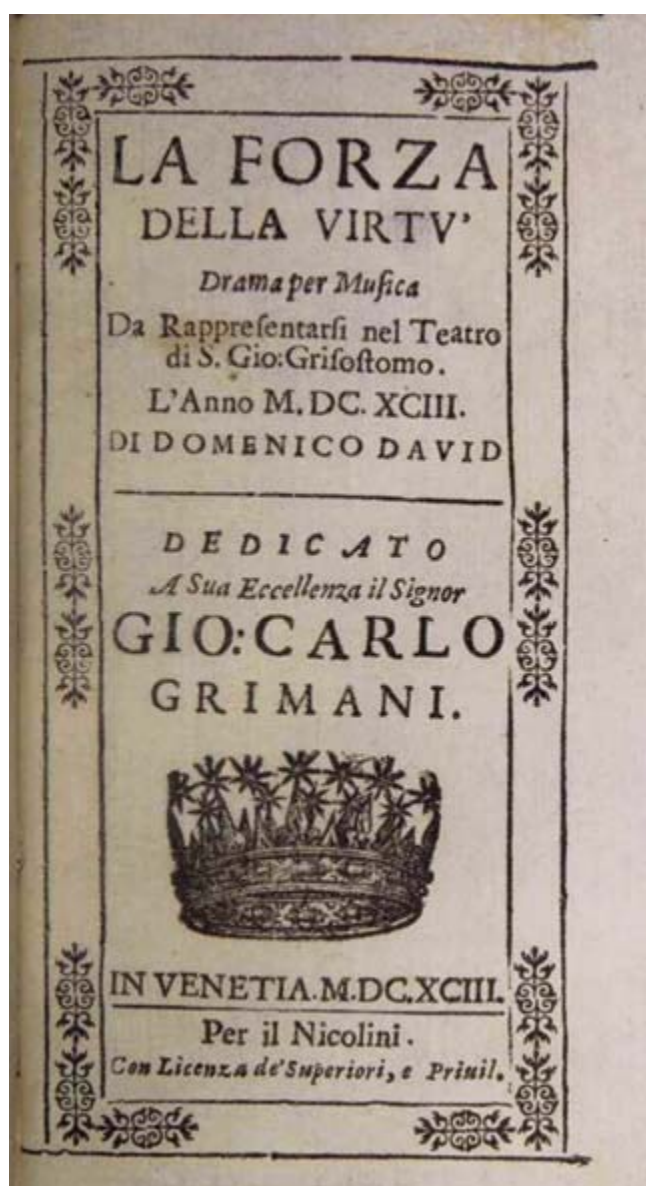


Lorenzo Lotto, *Allegoría de la virtud y vicio 1*, 1505. Galería Nacional de Arte, Washington D. C.

En siglos pasados, cuando la piedad católica de la casa austriaca aún no gobernaba en España, fue monarca en Castilla Pedro el Cruel. Hombre de pensamientos feroces y de un corazón lascivo, príncipe en suma vasallo de sus pasiones y no señor de sí mismo, llegó a la resolución de casarse: por esta razón envió a dos embajadores a Francia para desposar en su nombre a Blanca, hija del duque de Borbón, virgen de ilustre fama tanto por el esplendor de la belleza como por el resplandor de sus ropajes. Mientras que, (oh, evento extraño) con los dos mensajeros esta princesa respetable viaja desde Francia como esposa de D. Pedro, este es tentado, por las licencias habituales de su genio lascivo, a enamorarse de la planta de María Padilla en España, y apenas toma el nombre de marido se apodera del título de amante. La infeliz esposa finalmente llega a Castilla para celebrar su boda. El Rey la recibe con gran esfuerzo, con poco cuidado, la indigna, dándole a entender claramente que todas las atenciones de su corazón fueron abandonadas en los anhelos de la dama favorita, tan astuta en el arte del cuidado, como elegante en la apariencia del semblante. Todo eso, men-

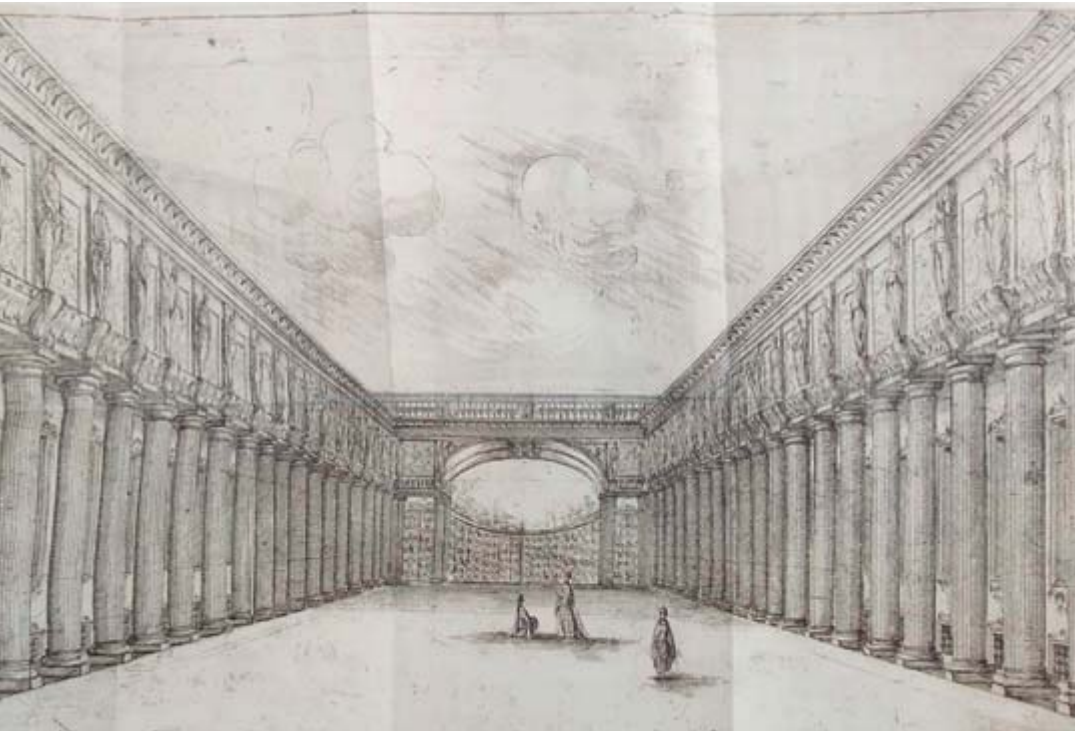
cionado por Rogaris en el quinto volumen de sus *Historias de España*, viene a mí con respecto a ciertos detalles que han sido alterados, ya que el poeta ha nacido para cambiar la verdad y reducirla a esa naturaleza verosímil que pueda introducir nobleza de acción y movimiento de afectos.

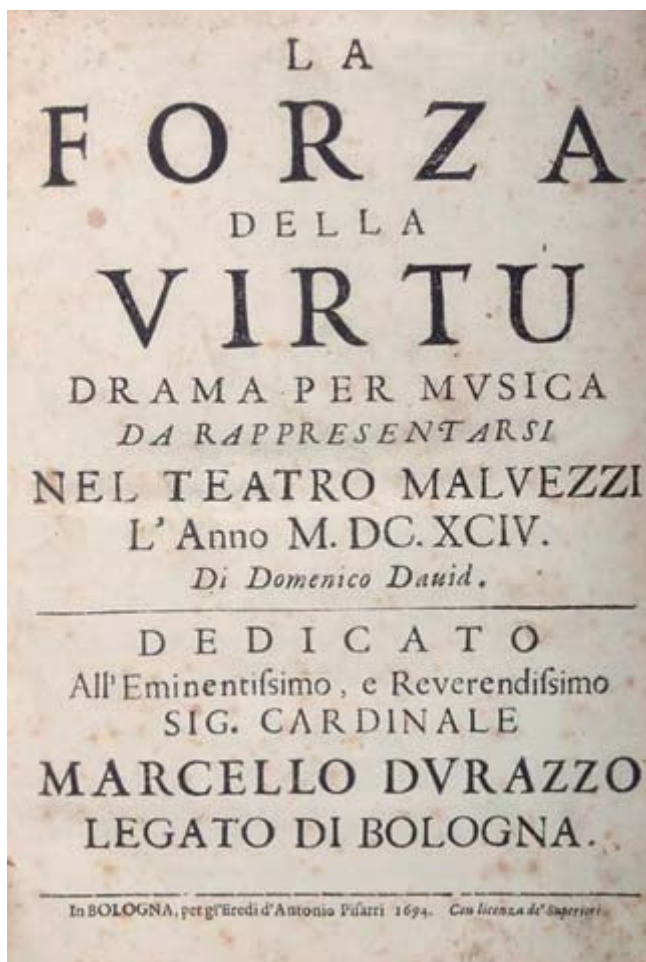
Es curioso que el mismo libretista reconoce la distorsión de la narración histórica como licencia poética, otra forma de relato. La crónica histórica establece que la recién desposada fue rechazada por el rey, a los pocos días de la boda, por un desacuerdo con la dote que portaba, con la excusa de una infidelidad durante el viaje, lo que provocó la ruptura de Castilla con la corona de Francia, una cascada de rebeliones de nobles y el encarnizamiento de las luchas dinásticas de Pedro I con sus hermanos bastardos. La infeliz Blanca de Borbón, utilizada como estandarte de los rebeldes, fue encarcelada y posteriormente asesinada; en la lápida de su sepulcro ubicado por orden de Isabel la Católica en el altar mayor del monasterio de San Francisco de Jerez de la Frontera figura la siguiente inscripción:





Tres de las doce espléndidas placas que ilustran las diferentes escenas, grabadas por el grabador, pintor y violonchelista Carlo Antonio Buffagnotti (1660-ca. 1715), a partir de los dibujos realizados por el famoso arquitecto boloñés Marcantonio Chiarini (ca. 1652-1730). Las ilustraciones incluidas en la edición boloñesa





Consagrada a Cristo Sumo Bienhechor y Todopoderoso Señor Nuestro, Doña Blanca Reina de las Españas, hija de Borbón, descendiente del ínclito linaje de los reyes de Francia, fue grandemente hermosa de cuerpo y costumbres, más prevaleciendo la manceba, fue muerta por mandato del rey D. Pedro I el Cruel su marido. Año de Salud de 1361. Siendo ella de 25 años de edad.

La leyenda impulsada por el *relato* de los Trastámara vencedores en la guerra dinástica, acaba contraponiendo la astucia y ambición de María Padilla, la amante del rey, a la candorosa honestidad de la princesa de origen francés, cuya figura reivindica como triunfante gracias a su virtud.

La rara primera edición ilustrada de este libretto de ópera en tres actos se publicó con motivo de su presentación en el Teatro Malvezzi de Bolonia con música fue compuesta de Giacomo Antonio Perti (1661-1756), cuyo nombre no se menciona en la obra. El drama ya se había presentado el año anterior, en 1693, en el Teatro San Giovanni Crisostomo de Venecia con música de Carlo Francesco Pollarolo. En esa ocasión, el libretto había sido impreso en Venecia por Nicolini, en una edición no ilustrada. Estas ediciones dan testimonio del éxito de la ópera, que influyó profundamente en el libretto de Metastasio para Siface (Nápoles, 1723).

La edición boloñesa de 1694 se enriquece con doce espléndidas placas que ilustran las diferentes escenas escénicas, grabadas por el grabador, pintor y violonchelista Carlo Antonio Buffagnotti (1660-ca. 1715) de los dibujos realizados por el famoso

arquitecto boloñés Marcantonio Chiarini (ca. 1652 -1730). Las ilustraciones incluidas en *La forza della virtù* dan fe de su uso de la escena per angolo, o perspectiva multipunto, una innovación significativa en el diseño de escenarios del siglo XVII que generalmente se atribuye a Francesco Bibiena, pero con toda probabilidad se utilizó aquí por primera vez, como se comenta en *The Cambridge Guide to Theatre* [Cambridge 2000, p. 1093]:

Hasta este momento, todos los escenarios en perspectiva tenían un único punto de fuga: para un espectador sentado en una posición ideal, el escenario parecía desaparecer en un solo punto en la distancia [...]. La perspectiva multipunto, como su nombre lo indica, podría tener varios puntos de fuga. El efecto [...] fue liberar el escenario del auditorio. La escena detrás del proskenion ya no tenía que ajustarse a la escala del espectador, podía ser más grande que la vida. No había necesidad de simetría: se podía mostrar una escena desde cualquier punto de vista.

El libretto de Domenico David daría lugar a varias versiones de la ópera *La forza della virtù*, de las que indicamos a continuación el músico, lugar y año de estreno:

- Carlo Francesco Pollarolo (Venecia, 1693)
- Giacomo Antonio Perti (Bolonia, 1694)
- Filippo Acciaiuoli (Bolonia, 1694)
- Alessandro Scarlatti (con el título de *Creonte*, Nápoles, 1699)
- Reinhard Keiser (con el título *Die Macht Der Tugend*, Hamburgo, 1700)
- Varios compositores (Venecia, 1717).

Poco después se estrena en Nápoles (1719) otra ópera con el mismo título, libretto de Francesco Antonio Tullio y música de Francesco Feo. La secuencia ilustra a la perfección la evolución musical de la ópera barroca, que irradia desde Italia al resto de países europeos. Todas estas óperas se caracterizan por la misma gran sensación de inestabilidad, el gusto por la teatralidad y los contrastes violentos, y la constatación de la fugacidad de la vida que caracterizan también a la pintura y la poesía del periodo, una música eminentemente dramática, acentos casi románticos



Carlo Francesco Pollarolo



Retrato de Alessandro Scarlatti (1660-1725). Museo internazionale e biblioteca della musica. Bolonia, Italia

más que adecuados para ilustrar una historia tan llena de pasiones luctuosas como la de los amores de María Padilla y Pedro I.

Carlo Francesco Pollarolo experimenta una influencia de ida y vuelta; siendo la música italiana la fecundadora de la ópera europea, como transmisora de las ideas de las academias de Florencia en el crepúsculo del siglo XVI, es a su vez fecundado por la estética del maestro de la ópera francesa Jean-Baptiste Lully (1632-1687) y sus “tragedias líricas”. Es reseñable dentro de esta secuencia la particular versión del italiano Alessandro Scarlatti (1660-1725), estrenada seis años después de la ópera original en Nápoles, y cuyas aportaciones de gran importancia para el desarrollo del lenguaje formal de la ópera han quedado injustamente eclipsadas para el gran público quizá por el resplandor del otro Scarlatti, su genial hijo Domenico Scarlatti (1685-1757), mucho más conocido que su padre, especialmente por los aficionados de nuestro país, donde vivió y compuso el grueso de su obra musical. Alessandro Scarlatti contribuyó a perfeccionar las formas del *aria da capo* y de la obertura italiana de tres movimientos. Fue uno de los primeros compositores en utilizar el recitativo con instrumentos, denominado recitativo acompañado, en lugar del recitativo anterior, llamado seco, con clavicémbalo y órgano. Su lista de obras es inmensa y prácticamente desconocida para el gran público, incluyendo más de cien óperas italianas, ochocientas cantatas italianas, serenatas para voces e instrumentos, madrigales, treinta y ocho oratorios (de los que solo veinte se conservan), más de cien motetes y cantatas sacras, una pasión y doce misas. En los géneros de la música instrumental compuso también sinfonías,

concerti grossi, sonatas para diversos instrumentos y piezas para órgano y clave.

Otro de los compositores que musicó *La forza della virtù* y también gran olvidado fue el compositor alemán Reinhard Keiser (1674-1793), considerado por los críticos como un autor a la altura de Händel o Telemann. Keiser generó una gran producción operística como compositor principal del famoso *Gaensemarktooper* —ahora reconstruida como la Ópera de Hamburgo— de 1697 a 1717, una institución pública que transformó entre 1703 y 1709 en entidad comercial con dos o tres representaciones por semana, en contraste con las casas de óperas destinadas a la nobleza.

Ya en el siglo XIX, en pleno periodo romántico, se escribieron varias óperas basadas en el mismo tema histórico: *María Padilla*, con libreto de Gaetano Rossi y música de Gaetano Donizetti (Milán, 1841); *Don Pedro o Cruel*, con libreto de Luigi Bertocchi y música de Antonio Reparaz (Oporto, 1857); *Pietro il Crudele*, con libreto de L. Bertocchi y música de Hilarión Eslava (Sevilla, 1843).

Hay innumerables fuentes bibliográficas que proporcionan datos sobre María Padilla, desde las ya mencionadas *Crónicas* de Ayala, los *Anales* de Zurita y los de Ortiz de Zúñiga, y también monografías como la ya mencionada de Merimée, la de Guichot o la de Sitges, y se puede afirmar rotundamente que tanto todos los cronistas como algunas de las recreaciones literarias de la figura de esta noble castellana la retratan como una mujer bella, inteligente y bondadosa. Aunque la potencia del relato político que transmitió la propaganda se impuso en muchos casos a la fuerza de la virtud, hoy podemos decir que tanto Blanca de Borbón como la misma María Padilla fueron víctimas de las pasiones de un rey y peones de la razón de estado en la etapa histórica que les tocó vivir.

