

***DISCURSO DE RECEPCIÓN COMO  
ACADÉMICO NUMERARIO DE  
D. ANDRÉS MORENO MENGÍBAR<sup>1</sup>***

***Reivindicación del Rey Pedro I desde la Ópera.***

Excmo. Sr. Presidente  
Excmas. Sras. y Excmos. Sres. Académicos,  
Querida familia.  
Señoras y Señores.

Antes de dar inicio a mi discurso estimo que es de rigor el expresar mi sincero agradecimiento a los Excmos. Académicos integrantes de la sección de Artes Escénicas que propusieron mi candidatura para tan alto honor, a todos los Excmos. y Excmas. Académicos y Académicas por mi elección y al Excmo. Sr. Académico D. Juan Ruesga por su discurso de contestación.

Sevilla se precia con justicia de ser una de las ciudades con mayor riqueza patrimonial de la Humanidad. Su pasado, sus manifestaciones artísticas, su entramado urbano, conforman un canon cultural bien asumido por la propia ciudadanía y por sus instituciones políticas y culturales. Pero desde hace ya varias décadas, algunas personas, entre las que citaré los Excmos. Sres. Académicos de Buenas Letras don Jacobo Cortines y don Ramón María Serrera, además de, humildemente, quien en estos momentos les habla, venimos reivindicando la imperiosa necesidad de que Sevilla asuma como parte de ese canon oficial de la identidad patrimonial su relación con la Ópera. El

<sup>1</sup> Una versión más amplia de este discurso puede verse en la sección "Discursos" de la página web de la Academia, <http://www.realacademiabellasartessevillacom/>

mencionado profesor Serrera y yo publicamos hace unos años un libro que lleva por título *Sevilla, ciudad de 150 Óperas*<sup>2</sup> y que ponía sobre el tapete el hecho de que no hay ciudad en la que se hayan localizado y ambientado tantas composiciones líricas; o que haya dado a luz a personajes que han sido adoptados por los compositores una y otra vez. Hoy el catálogo de óperas sevillanas, un proyecto en continua actualización, va ya por la impresionante cifra de ciento ochenta y un títulos. Carmen, don Juan y Fíguro son inmediatamente asociados por los aficionados como los más conspicuos protagonistas del idilio de la ciudad del Betis con la Ópera. Pero hoy quisiera traer aquí a otro personaje no menos unido a la ciudad, pero con la ventaja de ser una personalidad histórica real. Real y regia, pues se trata del rey Pedro I de Castilla.

Durante sus primeros cuarenta años de vida, la ópera se desarrolló en los palacios y cortes aristocráticas italianas. Nacida a fines del siglo XVI como un espectáculo refinado y exclusivo que pretendía recuperar la supuesta dimensión cantada del drama griego de la Antigüedad, se centró desde sus primeras manifestaciones en la evocación de mitos y personajes del pasado griego y romano, haciendo para ello uso de unas claves internas y de unas redes de significados que sólo podían ser descifrados y comprendidos por las reducidas élites culturales de las cortes de las ciudades italianas.

Una transformación trascendental sufriría la ópera al poco de su llegada a la ciudad de Venecia. La Serenísima estaba constituida como una república regida por una aristocracia local, pero ajena a los valores de las monarquías absolutas del momento. Por ello, no compartía en buena medida ese concepto de la ópera como creación cultural cortesana, entre otras cosas porque en Venecia no existía una corte como tal que pudiese sostener teatros y espectáculos como justificantes de su poder. Los teatros en la ciudad de los canales eran empresas particulares de familias pudientes que, si bien los administraban con un sentido de evergetismo cultural, como instrumento de propaganda de cara a su elección para los órganos de gobierno de la república, también lo hacían con un no disimulado espíritu mercantil. No en vano Venecia era una república de mercaderes, ennoblecidos sí, pero que no olvidaban la base de su poder. De ahí que la ópera fuese pronto vista como un espectáculo novedoso capaz de atraer a un público deseoso de conocer la nueva creación de la escena italiana a cambio del pago de una entrada. El paso trascendental hacia una ópera como espectáculo de masas se dio en Venecia en 1637, cuando la familia Tron inauguró el nuevo Teatro San Cassiano tras

<sup>2</sup> SERRERA, Ramón M<sup>a</sup> y MORENO MENGÍBAR, Andrés: *Sevilla, ciudad de 150 óperas*, Madrid, Editorial Alymar, 2013.

la destrucción del anterior un año antes. A diferencia de otros teatros venecianos, el San Cassiano nació con la finalidad de especializarse en la ópera de pago, con tal éxito entre los habitantes de la ciudad que en años sucesivos se abrieron hasta dieciséis nuevos teatros que rivalizaron en atraer a los oyentes y que convirtieron a Venecia en la capital mundial de la ópera durante varias décadas.

Claro que para ello fue necesario operar una serie de transformaciones en la estructura interna del espectáculo. El modelo heredado de las cortes del Norte de Italia, el de una creación llena de claves culturalistas y de mensajes autorreferenciales cuya comprensión estaba sólo al alcance de unas élites, no servía a la hora de atraer al público y a su dinero. En consecuencia, los empresarios de los teatros demandaron de los escritores y compositores un modelo de espectáculo diferente dirigido a ese público. Las referencias mitológicas fueron desapareciendo para centrarse en personajes de la Historia Clásica fácilmente reconocibles: héroes de la Antigüedad, emperadores romanos, generales victoriosos de siglos pasados. Pero, al mismo tiempo, los libretos tenían también que divertir y llegar a esa masa iletrada que buscaba el asombro y el pasatiempo y de ahí el que los textos que servían de base a las óperas se llenaran pronto de personajes vulgares como criados, pastores, rústicos que, en tramas paralelas o entrecruzadas con la principal, establecen un contrapunto con los nobles principios de los personajes principales.

Como bien ha quedado demostrado por la historiografía italiana de la ópera, en esta deriva que podríamos llamar “populista” de la ópera no fue ajena la influencia de la comedia española del Siglo de Oro, esa comedia nueva estandarizada por Lope de Vega y transmitida con complejidad creciente por toda una estela de escritores que, incluido Calderón de la Barca, encontraron en las tablas italianas un enorme éxito y hasta emulaciones locales. En la ciudad de Roma el teatro español encontraría un fuerte defensor en la figura del cardenal Giulio Rospigliosi, quien durante los años como Nuncio Apostólico en Madrid se impregnó del modelo teatral hispano y a su regreso a Roma lo trasvasó mediante creaciones propias, incluidos los libretos de algunas óperas. Elegido papa con el nombre de Clemente IX en 1667, apoyó firmemente el establecimiento de la ópera en Roma e intervino activamente (si bien por poco tiempo, dado que falleció dos años después) en espectáculos que combinaban el espíritu de la comedia española con la forma de la ópera italiana.

El propio Clemente IX fue consciente de la deriva en la que iba entrando la ópera en materia de argumentos cada vez más enrevesados y absurdos y de un lenguaje poético cada vez más alambicado, lleno de barroquismos

cada vez más crípticos e incomprensibles. Junto a otros intelectuales romanos y con el apoyo de la reina Cristina de Suecia (residente en Roma desde su abdicación al trono y su conversión al catolicismo) inició una campaña para devolverle al drama y a la poesía un lenguaje más natural, más puro, devolviéndole, por ejemplo, a los textos teatrales la unidad de acción, de tiempo y de lugar que el drama barroco había pervertido. Esta reacción clasicista y depuradora del lenguaje poético y teatral se materializó en 1690 con la creación en Roma de la Accademia dell'Arcadia, una institución formada por escritores y poetas que compartían ese ideal de pureza y simplicidad y que en materia de libretos operísticos abogaba por simplificar la estructura argumental, reducir el número de personajes y desarrollar un lenguaje poético limpio de conceptismos, puro y sencillo en la manifestación de los afectos<sup>3</sup>. Un nuevo tipo de modelo de libreto operístico que estableció el que sería el paradigma libretístico durante más de un siglo sobre la base de la distinción entre los recitativos en los que la acción avanza y arias individuales en los que los personajes reflexionan y nos manifiestan sus pensamientos y sentimientos. Este empeño de la Arcadia prendió rápidamente en Italia, con académicos correspondientes en múltiples ciudades; y más allá de las fronteras itálicas también, consiguiendo que a la altura de 1730 se hubiesen desterrado de las escenas europeas los vicios barroquizantes del drama y de la ópera.

Tanto Burt como Tufano<sup>4</sup> consideran que la primera ópera arcádica, la que materializa los ideales de reforma clasicista del drama, es *La forza della virtù*, de Domenico David, estrenada con música de Carlo Pollarolo en el Teatro San Giovanni Grisostomo de Venecia en 1693 a los tres años de la fundación de la Accademia dell'Arcadia. Como tendré ocasión de explicar, este libreto adquirió desde su nacimiento la categoría de modelo para óperas posteriores, con una larga trascendencia de más de cuarenta años. Escritores posteriores como Crescimbeni consideran sin ambages que el drama lírico de David fue el modelo que siguieron libretistas reformadores posteriores como Zeno y, sobre todo, el gran Metastasio, por cuanto desterraba los vicios más notorios del drama barroco, tales como lo maravilloso, lo pastoral, las intrigas amorosas y lo ridículo.

Pero, ¿qué relación tiene todo esto con doña María de Padilla y su relación con el rey Pedro I de Castilla, que es el objeto de este discurso? Si se

<sup>3</sup> A pesar del tiempo pasado, aún sigue siendo fundamental para esta cuestión el estudio de BURT, N., "Opera in Arcadia", *The Musical Quarterly* XLI, n° 2 (1955).

<sup>4</sup> TUFANO, L.: "Itinerari librettistici tra Sei e Settecento. De *La forza della virtù* di Domenico David a Siface di Pietro Metastasio", en SALA DI FELICE, E. y CAIRA LUMENTI, R.: *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana del Settecento*. Aracne, 2001.

atiende a la relación de personajes que aparece en los múltiples libretos impresos de esta ópera (señal inequívoca de su éxito en diversas ciudades y teatros italianos), encontramos lo siguiente<sup>5</sup>:

Fernando, rey de Castilla, esposo de Clotilde y amante de Anagilda.  
 Clotilde, esposa de Fernando  
 Anagilda, amante de Fernando  
 Rodrigo, amante de Clotilde  
 Alfonso, capitán de la Guardia Real, amante de Anagilda  
 Sancho, padre de Anagilda  
 Elvira, Dama de Honor  
 Padiglio, criado favorito de Fernando

Se indica, además, que la acción se desarrolla en Toledo. No obstante, en el *Argomento* que precede explica David claramente que la trama de su ópera se sustenta sobre los hechos históricos relacionados con el rey Pedro I de Castilla, su matrimonio de Estado con Blanca de Borbón y su relación extramatrimonial con María de Padilla:

Tutto ciò, che, si ramenta dal *Rogatis* nel quinto volume delle sue Storie di Spagna, viene da me circa alcuni particolari alterato, essendo concesso al Poeta il mutar il vero, e ridurla a quella natura del verosimile, che può introdur nobiltà d'azione, e movimenti d'affetti. Il nome di D. Pietro viene cangiato nel presente Drama in quello di Fernando, il nome di Bianca in quello di Clotilde, ed il nome di Maria in quello d'Anagilda; e ciò per che meglio si acconcia all'uso della Scena, ed alla venerazione della Chiesa.

Queda claro, pues, el sustento historiográfico de la trama argumental de esta ópera, que no es sino la bien conocida historia de cómo Pedro I abandonó a su esposa Blanca de Borbón a los tres días de sus esponsales el 3 de junio de 1353, sin llegar a consumar el matrimonio, para inmediatamente reunirse con su amante María Padilla, a quien al poco instaló en el Alcázar sevillano. No acaba de estar clara entre los especialistas en la figura del Rey Justiciero/Cruel la motivación de dicho comportamiento, que conmocionó a la corte francesa (deseosa de una alianza con Castilla en su larga guerra con Inglaterra) tanto como al papado<sup>6</sup>. Al no consumar la unión, el matrimonio no podía considerarse válido y podía ser disuelto. Las causas de tal acción que

<sup>5</sup> Utilizamos la edición del libreto impresa en Ferrara en 1700.

<sup>6</sup> El mejor estudio sobre las diversas relaciones femeninas del rey sigue siendo el de SITGES, Juan Bautista: *Las mujeres del rey don Pedro I de Castilla*. Madrid, Sucesores de Ribadeneyra, 1910. Para una perspectiva más actual de la cuestión la mejor aportación es la de VALDALISO, Covadonga: *Pedro I de Castilla*. Madrid, Sílex, 2016, pp. 77-97.

se barajan van desde la más material de la imposibilidad de Francia de hacer frente a la dote pactada hasta la más literaria del descubrimiento por parte del monarca de unos supuestos amores entre Blanca y don Fadrique, hermanastro del rey, lo que de camino serviría de pretexto para que don Pedro ordenase la muerte de su hermanastro.

Es importante subrayar las palabras de Domenico David: sustituir lo real por lo verosímil con el objetivo de introducir en el texto nobleza de acción y de afectos. Los hechos reales son demasiado crudos como para servir de modelo que subir a los escenarios ante cientos de espectadores. La tarea del poeta consiste, por ello, en disponer una galería de nobles sentimientos, creíbles sin por ello romper del todo con la lógica de los acontecimientos históricos ni con la doctrina de la Iglesia. Como se reconoce en el propio *Argomento*, la fuente histórica de la que David bebe es la *Historia della Perdita e Riacquisto della Spagna occupata da Mori*, de Bartolomeo de Rogatis, publicada en Venecia en 1664. Editada en varias ocasiones, se convirtió, según demuestra Paolo Fabri<sup>7</sup>, en la fuente de varias óperas inspiradas en la Historia de España durante la Edad Media, fértil fuente para la imaginación de libretistas a la caza de argumentos nuevos y atractivos. Rogatis sigue, en su narración de los hechos del rey don Pedro, la imagen oficial establecida en su momento por el canciller Pedro López de Ayala y sus glosadores. Escrita su crónica una vez muerto don Pedro en Montiel y establecida en el trono la estirpe bastarda de los Trastámara en la figura de Enrique II, López de Ayala reviste a Pedro I con los más negros y vituperables vicios, coléricas pasiones y lascivas inclinaciones<sup>8</sup>.

David toma el sustento histórico aportado por Rogatis para establecer en su libreto, en conformidad con los principios clasicistas sostenidos en la *Accademia dell'Arcadia*, una alegoría moral sobre las pasiones y virtudes humanas. Ya había dicho en el *Argomento* que al poeta le es concedido cambiar lo real por lo verosímil. Esto es, alterar algunos detalles de la realidad histórica, demasiado cruda en el caso del personaje de Pedro I, para, sin alejarse en exceso de lo que hubiera sido posible, acabar diseñando un retablo de virtudes idealizadas, rehuendo del cinismo y del escepticismo de muchos de los libretos de las óperas del siglo XVII y a los textos de Giovanni Francesco Busenello para Monteverdi y Cavalli me remito como materialización de esa crisis barroca de valores que Paul Hazard bautizó hace años como *La crisis de*

<sup>7</sup> FABRI, Paolo: *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*. Il Mulino, Bologna, 1990.

<sup>8</sup> VALDALISO, Covadonga: "La Historicidad y la Historiografía sobre Pedro I de Castilla: Crónicas perdidas y Memorias construidas (siglos XIV a XVI)", en *La Crónica: a Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures and Cultures*, vol 45, nº 2, Spring 2017, pp. 53-78. De la misma autora, *Historiografía y Legitimación dinástica. Un estudio de la 'Crónica de don Pedro'*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.

*la conciencia europea*. El libreto de David, frente a la exaltación de las bajas pasiones, de la ambición, el engaño y la violencia, se plantea exaltar *El triunfo de la virtud*, encarnado en el personaje de Clotilde, que no es sino el trasunto literario de Blanca de Borbón, mientras que los demás personajes encarnan el envés de la Virtud, la tiranía de las pasiones.

El texto de David tuvo inmediatamente una gran aceptación en el mundo operístico de la Italia de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Al año siguiente de su estreno en Venecia encontramos una reposición, esta vez con música de Giacomo Antonio Perti en Bolonia. En este mismo año 1694 se documenta su representación también en Livorno. Sucesivas puestas en escena se produjeron hasta en seis ciudades diferentes hasta el año 1717.

Pero el texto fundacional de Domenico David tuvo bastante más recorrido del que puede parecer a la luz de estos datos que acabo de consignar, dada la costumbre entonces admitida en el mundillo de la ópera de realizar pequeñas alteraciones en los libretos, cambiarles el título y venderlos como textos nuevos a un público siempre hambriento de novedades. Lucio Tufano ha analizado con meticulosidad toda la serie de adaptaciones y alteraciones del texto original de *La forza della virtù*, gracias a lo cual podemos seguirle la pista a la notable aceptación que dicho libreto obtuvo en su momento<sup>9</sup>. La adaptación fue realizada por una mano anónima y la música no era sino un pasticcio elaborado con fragmentos de otras óperas de compositores diferentes. De todas formas, el adaptador anónimo no ocultó el origen primigenio del libreto y así lo reconoce en la dedicatoria a la virreina de Nápoles en la edición impresa del libreto.

Un nuevo y sorprendente travestimiento de las vicisitudes de la relación de don Pedro I con las mujeres se operó en Roma en el año 1712, durante la temporada de Carnaval del Teatro Capranica. En una fecha indeterminada subió a aquellas tablas una ópera titulada *Ataulfo re de' Goti, ovvero La Forza della virtù*. La música era de Giuseppe Maria Orlandini y el desconocido adaptador tampoco quiso ocultar la fuente de su libreto. Aquí la acción regresa al territorio hispano, pero retro trayéndose al siglo V d.C. en los tiempos de la relación matrimonial del rey Ataulfo con Gala Placidia, hermana del emperador Honorio.

Queda, pues, de manifiesto, que en el contexto de la ópera italiana de las primeras décadas del siglo XVIII estaba consolidada la fama de *La forza della virtù* como el modelo ideal del nuevo paradigma literario de este nue-

<sup>9</sup> TUFANO, L., art. cit.

vo género que es el libreto operístico. Pero aún le quedaba un largo camino por recorrer a este libreto fundacional, si bien bajo diversos nombres, aunque siempre conservando el núcleo argumental del triángulo Maria Padilla-Pedro I-Blanca de Borbón.

En 1722, un joven Pietro Trapassi que aún no utilizaba el pseudónimo de Metastasio por el que muy pronto iba a ser conocido en toda Europa, redactaba su primer libreto de ópera. En muy poco tiempo, partiendo de los principios reformadores de la Accademia dell'Arcadia, Metastasio iba a establecer el modelo por excelencia de poesía dramática nacida para ser cantada, hasta el punto de ser imitado por multitud de poetas y de ser demandado por todas las cortes europeas para enviar sus nuevos libretos para los más prestigiosos compositores del momento. Su primer libreto se tituló *Siface rè di Numidia* y conseguiría durante un par de décadas ser uno de los más frecuentemente musicalizados<sup>10</sup>. En una carta escrita años después, en 1748, en respuesta a una solicitud de Giovanni Claudio Pasquini para incluir este texto en una edición de sus libretos, Metastasio revela el verdadero origen de su *Siface*:

V'è un'opera intitolata *Siface* ch'io già molti anni sono scrissi non volendo. Mi spiegherò: fu costretto ad accomodar un perfido libro antichissimo, incominciai a verseggiarlo di nuovo a cambiar l'ordine, e cambiando cambiando non vi rimase più un verso degli antichi, e pochissimi dell'economia scenica. Io non ho voluto mai legittimarlo, ma egli corre per l'Italia come mio.

Años más tarde, en una carta del año 1772, informará de que el encargo del arreglo le vino del maestro Porpora. Dada la fama internacional de Porpora como cabeza de la escuela italiana de ópera, el joven escritor no pudo negarse a realizar la tarea de *aggiornamento* del viejo libreto. En ninguna de ambas cartas menciona Metastasio cuál fue ese texto sobre el que elaboró su *Siface*, si bien la crítica italiana hace ya años que identificó el original y que, como podemos a estas alturas suponer, era *La forza della virtù*. En realidad se adelantó en establecer esta relación Nathaniel Burt en su artículo de 1955

<sup>10</sup> Sobre las circunstancias y avatares de este primer libreto metastasiano resulta imprescindible el ya mencionado artículo de Lucio TUFANO y el de MELLACE, Raffaele; "Viriate, ossia Siface: una negletta esperienza veneziana di Hasse (e Metastasio)", in *Il canto di Metastasio. Atti del Convegno di studi*. Venezia, 14-16 Dicembre 1999, I, a cura di M.G. Miggianni, Bologna, Forni, 2004, pp. 247-276. Datos complementarios sobre otras versiones musicales de este libreto en VOSS, Steffen: "Musica di Nicola Porpora al teatro d'opera di Amburgo: *Siface, Didone abbandonata, Gli orti speridi* el alcuni pasticci", en MACCAVINO, Nicolò (coord.): *Nicola Porpora musicista europeo. Le corti, i teatri, i cantanti, i librettisti*. Laruffa Editore, 2011, pp. 95-120. Más información complementaria en BELLINA, Anna Laura: "Filologia fra testo e musica. L'Opera in Arcadia: *Faramondo e Siface*", *Lettere italiane* XLV (1993). Sobre Metastasio en general véase CANDIANI, Rosy: *Pietro Metastasio da poeta di teatro a 'virtuoso di poesia'*. Aracne, Roma, 1998.



sobre la Ópera en la Arcadia. Una hipótesis aceptada posteriormente por especialistas metastasianas como Anna Bellina y Rosy Candiani, aunque con algunas matizaciones. Del cotejo detallado de los textos de Metastasio, de *La forza della virtù* y sus posteriores reelaboraciones, Candiani establece de manera persuasiva que Metastasio partió esencialmente de *Creonte tiranno di Tebe*.

El libreto primerizo de Metastasio alcanzó pronto prestigio, si hemos de medir dicho éxito en función de las veces que fue puesto en música. Hasta once versiones musicales diferentes se pueden documentar entre 1723 y 1767.

No acaban aquí las aventuras operísticas de María Padilla, Pedro I y la reina Blanca derivadas del libreto fundacional de Domenico David, porque la ópera dieciochesca a menudo volvía sobre los mismos argumentos y personajes cuando éstos sabían atraer la atención del público y de los compositores. Lo que, combinado con la necesidad de renovar el repertorio y ofrecer novedades, llevaba a cambios de título que nos pueden llevar a error. En el verano de 1729 se presentó en el Teatro al Cocomero de Florencia la ópera *Viriate*, con música de Giovanni Nicola Ranieri Redi. En realidad se trataba del mismo texto del *Siface* de Metastasio que, con ligerísimos retoques realizados por Domenico Lalli, volcaba la atención sobre el personaje de *Viriate* (trasunto de la reina Blanca de Borbón) en vez de sobre el monarca. Bajo este nuevo disfraz correría por teatros y ciudades en otras tres diferentes versiones en los años siguientes.

Mencionaremos, por último, una curiosa versión española del *Siface* metastasiano que, bajo el título de *Amor, constancia y mujer*, en posible adaptación de José Cañizares, se estrenó en el Teatro de los Caños del Peral de Madrid durante el carnaval de 1737, con música de Giovanni Battista Mele.

Cuando un género como la ópera, tan precisado de la complicidad y de la aprobación del público para su continuidad, se apropia de un personaje y lo viste una y otra vez con palabras y músicas diferentes es porque previamente la Literatura, tanto la popular como la culta, ha creado la imagen de ese personaje y la ha popularizado por las diversas vías de la transmisión textual e icónica. Cuando un personaje y sus circunstancias o avatares narrativos se han consolidado en la memoria de las gentes es el momento entonces para que la Ópera lo tome como suyo. El caso más paradigmático de este proceso es el del personaje de don Juan Tenorio, que transcurridos cincuenta años de su primera aparición en torno a 1615 como personaje literario en *Tan largo me lo fiáis* de Andrés de Claramonte, pasó a protagonizar más de cincuenta óperas

desde 1669 con *L'empio punito* de Alessandro Melani hasta la actualidad<sup>11</sup>.

El rey Pedro I de Castilla ya había pasado a habitar en los romances de tradición oral aún en vida. El propio Pedro López de Ayala, que escribe su crónica poco después de la muerte del monarca basándose en su propia experiencia como testigo privilegiado de los hechos, ya menciona diversos romances que corrían de juglar en juglar, de plaza en plaza, de mercado en mercado, por los senderos de Castilla. Hay que reconocer que la vida y hechos del Justiciero dan pábulo sobrado para la imaginación de los rimadores y romancistas y para la atracción y asombro de aquellos auditorios tan aficionados a hechos extraordinarios y poco usados en sus duras y monótonas existencias. El romancero viejo se hizo eco de esas narraciones en octosílabos con rima asonante en los versos pares y dichos romances servirían, a su vez, para la fértil imaginación de los dramaturgos<sup>12</sup>. El romancero del rey don Pedro hace de su relación con María de Padilla, Blanca de Borbón y su hermanastro don Fadrique, Maestre de Santiago, terreno abonado para la imaginación. En ellos se traslada la idea de una posible relación íntima entre Fadrique y Blanca como motivo del repudio del rey y de la muerte alevosa del Maestre por orden de su hermanastro. Y, de camino, sitúan a María de Padilla como inductora de dicha orden de ejecución, así como de la muerte de Blanca de Borbón en Medina Sidonia.

Volveremos a encontrar a nuestro monarca sobre las escenas líricas, tras casi un siglo de ausencia, en el año 1837. El 9 de diciembre, en París, se estrenó la obra musical *Maria Padilla*, con texto original de Joseph Rossier y música del maestro Dache. Este vaudeville narra las consabidas tramas del matrimonio no consumado de Pedro y Blanca y toma parte por la tesis de que dicha situación pudo estar causada por una relación amorosa entre la princesa francesa y el infante don Fadrique.

Al año siguiente, el 29 de octubre de 1838 se estrenaba en el Theatre Français de París la tragedia en cinco actos *Maria Padilla*, original de François Ancelot. En este caso, el corazón de la tragedia reside en el supuesto matri-

<sup>11</sup> Sobre las versiones operísticas de don Juan Tenorio puede consultarse SERRERA, Ramón M<sup>a</sup> y MORENO MENGÍBAR, Andrés, "La inagotable seducción de Don Juan", en *Don Giovanni*. Sevilla, Teatro de la Maestranza, 2014. Un catálogo completo de estas versiones en SERRERA, Ramón M<sup>a</sup> y MORENO MENGÍBAR, Andrés: *Sevilla, ciudad de 150 óperas*, Madrid, Editorial Alymar, 2013. A esta cuestión está dedicado nuestro artículo de próxima publicación "Del impío castigado al libertino absuelto: los otros Don Giovanni(s)". Igualmente, RUSSELL, Charles C., *Don Juan Legend before Mozart*, The University of Michigan Press, 1993; y GOEHR, Lydia y HERWITZ, Daniel (ed.), *The Don Giovanni Moment*, Columbia University Press, Nueva York, 2006.

<sup>12</sup> Para esta dimensión literaria del personaje de Pedro I resultan referenciales los estudios de SÁNCHEZ, Ángel: *La imagen del rey don Pedro en la literatura del Renacimiento y del Barroco*. Guadalajara, Aache Ediciones, 1994 y de PIÑERO RAMÍREZ, Pedro y PEDROSA, José Manuel: *El romance del caballero al que la muerte aguardaba en Sevilla. Historia, memoria y mito*. México, Frente de Afirmación Hispanista A. C., 2017

monio secreto contraído entre Pedro y María y la imposibilidad de ésta de hacerlo público por la razón de Estado impuesta por el rey<sup>13</sup>. María muere por su propia mano tras escuchar de boca del monarca, en presencia de su corte, el reconocimiento de aquel matrimonio clandestino. La importancia histórica de esta tragedia es la de haber servido de cimiento argumental para la ópera más importante de cuantas se hayan compuesto sobre estos personajes: *María Padilla*, de Gaetano Donizetti. La tragedia de Ancelot se desarrolla en diversas localizaciones de la ciudad de Sevilla (Alcázar, Catedral) o de sus alrededores. Encontramos entre sus personajes principales al rey Pedro, María de Padilla y su hermana Juana, su padre Ruy de Padilla, Luis de Aguilar (prometido de Juana), la nodriza Felipa, ministros, cortesanos y criados, pajes y soldados varios, además de las masas populares sevillanas. Juana Padilla está prometida a Luis de Aguilar, mientras que su padre permanece en la fortaleza de Morón protegiendo, contra la voluntad del rey Pedro, a sus hermanos bastardos, los hijos de la relación extraconyugal de Alfonso XI y Leonor de Guzmán. Ello pone a la familia Padilla en una complicada situación política. Mientras tanto, María confiesa que tiene repetidos sueños y visiones en los que se ve como reina, si bien de momento su interés está en un joven apellidado Méndez y con quien se ha encontrado en secreto en varias ocasiones. Méndez se descubrirá que no es sino el mismísimo joven rey Pedro, profundamente enamorado de María. Al conocer la joven Padilla la identidad de su rondador y pensar que la relación no era sino un engaño, rompe en rabia con el rey y amenaza con clavarse una daga antes que convertirse en una mera conquista más, a lo que Pedro le confiesa la pureza y sinceridad de su amor, hasta el punto de que está dispuesto a contraer matrimonio secreto con María, lo cual se lleva a cabo. Pasado un año y con María aposentada en el Alcázar sevillano, debe soportar el rechazo general de un pueblo y una familia que la toma por la amante del rey, sin que, debido a un juramento, pueda revelar la existencia de un legítimo lazo matrimonial. María ha procurado en este tiempo utilizar su influjo sobre el colérico monarca para interceder por su propia familia (caída en desgracia por su apoyo a los Trastámara) y para lograr una paz entre los hermanastros. En una audiencia pública, el viejo Ruy de Padilla, sin identificarse, insulta al rey y le lanza un guante a la cara, a lo que el monarca reacciona ordenando que lo encierren y azoten. Sin saber que se trata de su padre, María oye los gritos de dolor de una estancia cercana, indaga lo que ocurre y, llevada por su noble corazón, consigue que el rey lo perdone y libere. Pero cuando Alburquerque,

<sup>13</sup> Sobre la posibilidad histórica de dicha boda véase lo argumentado por VALDALISO, Covadonga. *Pedro I de Castilla*, op. cit., pp- 202 y ss.

deseoso de romper la influencia de María sobre Pedro para que éste acceda al matrimonio con Blanca de Borbón, le revela a la joven la identidad del viejo azotado, María entra en cólera y se marcha del palacio. En la casa de su hermana se reencuentra con su padre, pero éste ha perdido la razón. No sólo no la reconoce, sino que la toma por su odiado rey Pedro. Para hacerle entrar en razón María le muestra un documento secreto por el cual Pedro I reconoce estar casado con ella, pero en su desvarío el viejo Ruy toma el documento y lo quema. Entretanto y tras la huida de María, Pedro ha anunciado su boda con Blanca de Borbón, noticia que induce a María a trasladarse con urgencia a Sevilla para hacer valer sus derechos conyugales. En la escena final, en la Catedral hispalense, cuando Pedro va a coronar a Blanca, María se abalanza, le arrebatata la corona y se la ciñe a sí misma expresando ante todos ser la legítima esposa del rey. Pedro lo reconoce mal que a su pesar, pero amenaza a María por haber roto el juramento de silencio. María, ya satisfecha con haber cumplido su sueño de verse reina de Castilla, se clava un puñal mientras que el rey manifiesta su auténtico amor hacia ella, el padre la reconoce y la perdona. Pedro los maldice a todos y jura venganza.

Sobre esta tragedia se fundamenta el libreto que Gaetano Rossi escribió para una nueva ópera de Gaetano Donizetti. Rossi, como buen libretista que era, supo encontrar en la prolífica tragedia de Ancelot el auténtico núcleo trágico capaz de ser llevado a la ópera con garantías de éxito. Para empezar, reduce notablemente el número de personajes, de los que conserva el núcleo familiar de los Padilla, el rey Pedro, Ramiro de Albuquerque, Luis de Aguilar, Alfonso Prado, además de los coros que encarnan a cortesanos, criados y pueblo. La identidad oculta del rey bajo el nombre de Méndez se mantiene, así como el matrimonio secreto, el juramento y el documento firmado por el rey que lo avala. La trama política y la implicación del padre de María es prácticamente eliminada, por lo que el desafío e insulto al rey por parte de Ruy de Padilla viene motivado únicamente por el deshonor sobrevenido a los Padilla por la aparente relación de barraganía que mantienen Pedro y María. La locura de Ruy, que confunde a María con Pedro y que destruye el documento citado, pasa igualmente de la tragedia a la ópera. Y en cuanto al final, nos encontramos con dos resoluciones diferentes y alternativas. En el *lieto fine*, Pedro reconoce a María como reina, el padre recobra la razón y se reconcilia con María. En el final alternativo, feliz y trágico al mismo tiempo, Pedro también reconoce su matrimonio previo con María, pero ésta cae exánime de emoción entre el perdón y el llanto de su padre.

Desde febrero de 1841, Gaetano Donizetti se encontraba en París a la espera de formalizar nuevos encargos con la Ópera que por entonces regía el sevillano Alejandro Aguado, Marqués de las Marismas del Guadalquivir<sup>14</sup>. No llegaron a materializarse de momento las relaciones con el principal centro lírico parisino, aunque sí que hubo un acuerdo para una *opéra-comique* en el teatro del mismo nombre y que sería, a la postre *Rita*. En el interim, le llegó desde Milán una oferta de Bartolomeo Merelli, empresario del Teatro alla Scala para una ópera que debería estrenarse el día de San Esteban (26 de diciembre) de ese mismo año. Donizetti firmó el contrato ante la falta de concreción de los proyectos parisinos y quedó a la espera de recibir propuestas para el libreto. Para principios de verano ya se había llegado a un acuerdo con Gaetano Rossi sobre el argumento de *María Padilla* y, como era en Donizetti habitual, se puso con rapidez a componer la nueva ópera. En agosto surgió un imprevisto: la soprano protagonista contratada por Milán, Erminia Frezzolini, estaba embarazada y no podría estar disponible para las fechas del estreno. Pero Donizetti ya había compuesto casi tres cuartas partes de la ópera pensando en su vocalidad y en su tesitura, y ello le obligaba a modificar de arriba a abajo esa parte en función de las características vocales de la nueva María, Sophie Löwe. El maestro completó la partitura, a falta de la orquestación, para principios de noviembre. Un nuevo tropiezo estaba por venir cuando el libreto fue sometido a la censura milanesa, que no dejó pasar el final original, traído de la tragedia de Ancelot, en el que María arrebató la corona de Blanca de manos de Pedro I, se la ciñe a sí misma, se proclama la auténtica reina y se suicida a continuación. El suicidio en escena, y menos el de una cabeza coronada, no estaba permitido en los teatros milaneses, así que hubo que arbitrar un final diferente a la vez que respetuoso relativamente con la realidad histórica: María es reconocida por Pedro como su legítima esposa, pero muere a renglón seguido de la misma emoción. Estaba claro que María debía morir, porque la historia nos dice que nunca fue reconocida como esposa de Pedro I en vida y que murió de muerte natural en Sevilla en julio de 1361 (el mismo año de la muerte de Blanca de Borbón en el Alcázar de Jerez por orden de Pedro I), tras lo cual fue enterrada en el convento de Astudillo (Palencia) que ella misma había fundado. Pero también es cosa sabida que al año siguiente, en 1362, en las Cortes de Sevilla, el monarca dijo haberse casado en secreto con María años atrás y haberlo mantenido oculto por motivos políticos. Pero ahora, con el objetivo de legitimar a la descendencia habida con doña María

---

<sup>14</sup> WEINSTOCK, Herbert: *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*. Pantheon Books, New York, 1963, pp. 166 y ss.

ante la ausencia de otros herederos, la hizo reconocer como auténtica reina y ordenó traer desde Astudillo sus restos mortales y darles solemne sepultura en la Capilla Real de la Catedral de Sevilla<sup>15</sup>.

El día 26 de diciembre tuvo lugar el estreno de la nueva ópera de Donizetti en el templo lírico milanés por excelencia. *María Padilla* alcanzó la importante cifra de veinticuatro representaciones seguidas en aquella temporada. A Sevilla, al Teatro Principal, llegaría el 23 de octubre de 1849. Fue justamente el año siguiente al del estreno en la ciudad de la otra ópera sevillana de Donizetti, esa *La favorita* en la que se nos cuenta una historia paralela, la de los amores ilegítimos entre Alfonso XI y Leonor de Guzmán, madre de quien habría de acabar con la vida de Pedro I. *María Padilla* tuvo cinco representaciones en aquella temporada de 1849, tres en la siguiente, otras dos en 1867 y... nada más<sup>16</sup>.

Pero no acaba aquí la presencia de nuestros personajes en el mundo de la ópera. En la noche del 21 de octubre de 1843, en el Teatro Principal de Sevilla, se ponía en los cartelones el anuncio de una nueva ópera: *Pietro il Crudele, o Don Fadrique. Dramea lirico in tre atti*. Se trataba de la tercera ópera compuesta por el maestro de capilla de la Catedral, Hilarión Eslava, tras *El Solitario* (Teatro Principal de Cádiz, 5 de junio de 1841) y *La tregua di Tolemaide* (mismo teatro, 21 de mayo de 1842). El compositor, bien conocido por su producción de música religiosa y, especialmente, por su serie de *Misereres*, no pudo ni quiso sustraerse al clima de “furor filarmónico” (en acertada expresión de Bretón de los Herreros) que imperaba en la España y la Sevilla de los años cuarenta del siglo XIX. Se ha barajado la hipótesis de que Eslava se adentró en la composición de óperas buscando complementar el congruo salario que recibía de la catedral a raíz de los efectos económicos del proceso desamortizador sobre las finanzas eclesiásticas. Pero tampoco hay que desechar la idea de que el compositor navarro, a pesar de su condición sacerdotal y a pesar de la oposición del propio cabildo hispalense, quisiera medirse en la composición de óperas, el género de mayor aceptación social del momento<sup>17</sup>. La verdad es que las críticas de los canónigos y las amenazas de penas canónicas por parte del cardenal Cienfuegos, unido a los problemas económicos, acabarían empujando a Eslava a solicitar del mitrado un certificado de buena conducta para oponer a la maestría de la Capilla Real de Madrid.

<sup>15</sup> VALDALISO, C., *Pedro I*, op. cit., pág. 202.

<sup>16</sup> Datos extraídos de MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La Ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998.

<sup>17</sup> ANSORENA, José Luis: “Biografía de D. Hilarión Eslava, en VV.AA., *Monografía de Hilarión Eslava*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1978, pág. 65.

Posiblemente el desencadenante de la crisis fuese el estreno en Sevilla de su tercera ópera. Eslava, previendo las reticencias eclesiásticas, había hecho estrenar sus dos anteriores óperas en Cádiz. Pero tratándose de una ópera localizada en Sevilla y que pone en escena a Pedro I y a María Padilla, era forzoso estrenarla en Sevilla. Según reza el libreto impreso, el texto está sacado “de la crónica de Sevilla, del Don Fadrique de Fernández y del capricho de Luis Bertocchi”. Efectivamente, Luis Bertocchi, que ya había escrito el libreto de *La tregua di Tolemaide* el año anterior, es quien firma el texto italiano. En realidad, de donde Bertocchi saca la inspiración para su libreto es del drama en cinco actos *Don Fadrique*, original de José María Fernández Espino, estrenado en el Teatro Principal de Sevilla el 6 de diciembre de 1838 y publicado semanas después por la Imprenta El Sevillano. Espino había nacido en Alanís el 26 de mayo de 1810 y aunque desde 1835 se había recibido como abogado en la Audiencia de Sevilla, no llegó a ejercer como tal llevado de sus inclinaciones literarias, que finalmente le valdrían para ganar en 1841 la cátedra de Literatura e Historia de la Universidad Hispalense. Fue miembro de la Real Academia de Buenas Letras y Secretario de esta regia corporación que hoy me acoge en los años 1874 y 1875, año éste último de su fallecimiento en esta ciudad.

La trama bascula sobre una temática ya antigua y transmitida por los romances desde los mismos tiempos en que el rey Pedro I vivía, el de la relación amorosa entre Blanca de Borbón y el hermanastro del rey como causa de la ruptura del compromiso matrimonial y del asesinato de ambos por orden del monarca<sup>18</sup>. Eso sí, en los romances se carga sobre María Padilla la responsabilidad última de los asesinatos aprovechando su influjo maléfico sobre el rey, pero en esta ópera de Eslava el carácter de la Padilla aparece mucho más dulcificado, hasta el punto de intentar repetidas veces establecer la paz en el reino y entre los hermanos enfrentados.

Desgraciadamente, apenas si se conservan unos pocos fragmentos de esta ópera: la primera escena, que se desarrolla en la verbena de San Juan, un coro del acto tercero y la cavatina “Mi fu guida”, todos en versión para canto y piano, ya que el manuscrito original se ha perdido.

Igual suerte corrió la penúltima de las óperas que recrearon musicalmente a nuestros personajes, *Don Piero o Cruel. Melodrama tra-gi-comico composto pelo Snr. Luis Bertocchi e posto en musica pelo maestro Snr. Antonio Reparaz para representar no Real Theatro de S. João do Porto*.

<sup>18</sup> Sobre estos romances resulta imprescindible el monumental estudio de PIÑERO RAMÍREZ, Pedro y PEDROSA, José Manuel: *El romance del caballero al que la muerte aguardaba en Sevilla*. Historia, memoria y mito. México, Frente de Afirmación Hispanista A. C., 2017.

Estamos, como se ve, ante nueva puesta en música del mismo libreto escrito en su momento por Bertocchi para Eslava, sólo que estrenado catorce años más tarde, el 1 de junio de 1857 en Oporto<sup>19</sup>. El compositor, Antonio Reparaz Aznar, había nacido en Bilbao en 1831 y falleció en Reus en 1886. A los veinticinco años ya dirigía una compañía de zarzuela en Pamplona, méritos por los que consiguió una beca para ampliar estudios en Italia y Francia, donde el empresario del Teatro São João de Oporto lo contrató como director de las representaciones operísticas para la temporada 1856-1857. Aquel empleo le permitió estrenar en Oporto sus óperas *Gonzalo di Cordoba* y *Pietro il Crudele*. Volvería a la ciudad del Douro dos años más tarde y allí estrenó una nueva ópera de ambientación histórica, *Malek-Adhel*. Y, una vez más en Oporto, pero en 1874, presentó su última ópera, *La rinnegata*. Fue también autor de numerosas zarzuelas. No se conserva la partitura de *Pietro il Crudele*, aunque a juzgar por lo expresado en la prensa de Oporto, fue un éxito y fue alabada por la crítica local<sup>20</sup>.

Y llegamos al final de nuestro repaso por las andanzas operísticas del rey don Pedro en el Auditorio de la Merced de la localidad de Almazán, en la provincia de Soria. Allí, el 22 de agosto de 2009 se estrenó la ópera *Pedro el Cruel*, con texto y música de Igor Escudero. La ópera narra los acontecimientos que tuvieron lugar en la propia villa de Almazán, donde el rey Pedro I mantuvo amores con Isabel de Sandoval, con quien hubo dos hijos, Sancho y Diego, que habrían de sufrir triste sino a manos de Enrique II tras la muerte de don Pedro.

Sevilla, que tanto se honra de las múltiples leyendas que hacen del Justiciero y Cruel monarca un sevillano de adopción, que le debe el núcleo más esplendoroso de sus Reales Alcázares y ese aleccionador lema de *Ad utrumque* que campea sobre la Puerta del León, bien debería asumirlo también como parte de su patrimonio inmaterial, como un intangible de alto valor cultural. Si ya está plenamente asumida la vinculación sevillana con la Ópera por medio de personajes como Don Juan (con sesenta óperas) o Fígaro (con cuarenta y cinco), las treinta que hacen del ambivalente rey Pedro su personaje principal bien son merecedoras de subir a ese altar en el que los sevillanos tan dados somos a situar a nuestros referentes icónicos inamovibles y consagrados como parte de nuestra identidad imaginaria. Así como se han diseñado rutas turísticas recorriendo los lugares (siempre inventados, como creados por la imaginación literaria que son) de las andanzas del Tenorio y del Barbero

<sup>19</sup> CASARES RODICIO, Emilio: *La Ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación II. Desde la regencia de María Cristina hasta la restauración alfoncina (1833-1874)*. ICCMU, Madrid, 2018, pág. 367.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pág. 358.



de Sevilla, una ruta similar sobre el Justiciero sería mucho más pertinente por cuanto que se basaría en hechos y lugares reales, constatables y reconocibles. Y, puestos a soñar, nada mejor que programar en el teatro de ópera por excelencia de Sevilla, el Teatro de la Maestranza, la gran ópera de Donizetti que da nombre a la gran pasión de aquel gran rey, María de Padilla.

He dicho.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ RUBIO, M<sup>a</sup> del Rosario: “De héroes y mitos de la Historia de España: Pedro el Cruel en la literatura francesa (ss. XVII-XIX)”, en BRUÑA CUEVAS, Manuel, CABALLOS REJANO, M<sup>a</sup> Gracia, ILLANES ORTEGA, Inmaculada, RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen y RAVENTÓS BARANGÉ, Anna: *La cultura del Otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla, Editorial de la Universidad de Sevilla, 2006, pp. 108-117.

ANSORENA, José Luis: “Biografía de D. Hilarión Eslava, en VV.AA, *Monografía de Hilarión Eslava*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1978.

ASHBROOK, William: *Donizetti and his Operas*. Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

AUGRAS, Monique: “María Padilla, reina de la magia”, *Revista Española de Antropología Americana* 2001, n° 31, pp. 293-319.

BELLINA, Anna Laura: “Filologia fra testo e musica. L'Òpera in Arcadia: *Faramondo e Siface*”, *Lettere italiane* XLV (1993).

BURT, Nathaniel: “Opera in Arcadia”, en *The Musical Quarterly* XLI, n° 2, 1955, pp. 145-170.

CANDIANI, Rosy: *Pietro Metastasio da poeta di teatro a 'virtuoso di poesia'*. Aracne, Roma, 1998.

CASARES RODICIO, Emilio: *La Ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación II. Desde la regencia de María Cristina hasta la restauración alfonsina (1833-1874)*. ICCMU, Madrid, 2018.

FABRI, Paolo: *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*. Il Mulino, Bologna, 1990

GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel (Coord.): *En la Europa medieval. Mujeres con historia, mujeres de leyenda*. Sevilla, Editorial Universidad de Granada-Editorial Universidad de Sevilla, 2019.

LEBLON, Bernard: “María de Padilla aux enfers”, *Bulletin Hispanique*, tome 83, n° 3-4, 1981, pp. 463-465.

MELLACE, Raffaele: “*Viriate, ossia Siface: una negletta esperienza veneziana di Hasse (e Metastasio)*”, in *Il canto di Metastasio*. Atti del Convegno di studi. Venezia, 14-16 Dicembre 1999, I, a cura di M.G. Miggiani, Bologna, Forni, 2004, pp. 247-276.

MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La Ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro y PEDROSA, José Manuel: *El romance del caballero al que la muerte aguardaba en Sevilla. Historia, memoria y mito*. México, Frente de Afirmación Hispanista A. C., 2017.

SÁNCHEZ, Ángel: *La imagen del rey don Pedro en la literatura del Renacimiento y del Barroco*. Guadalajara, Aache Ediciones, 1994.

SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca: “Un viaje por el mito del Rey ‘Cruel’: la Literatura y la Historia después del Romanticismo”, en *Revista de Literatura* LXV, 129 (2003), pp. 59-84.

SERRERA, Ramón M<sup>a</sup> y MORENO MENGÍBAR, Andrés: “La inagotable seducción de Don Juan”, en *Don Giovanni*. Sevilla, Teatro de la Maestranza, 2014.

SERRERA, Ramón M<sup>a</sup> y MORENO MENGÍBAR, Andrés: *Sevilla, ciudad de 150 óperas*, Madrid, Editorial Alymar, 2013.

SITGES, Juan Bautista: *Las mujeres del rey don Pedro I de Castilla*. Madrid, Sucesores de Ribadeneira, 1910.

TUFANO, Lucio: “Itinerari librettistici tra Sei e Settecento. De *La forza della virtù* di Domenico David a *Siface* di Pietro Metastasio”, en SALA DI FELICE, E. y CAIRA LUMENTI, R.: *Il melodramma di Pietro Metastasio. la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana del Settecento*. Aracne, 2001

VALDALISO, Covadonga: *Pedro I de Castilla*. Madrid, Sílex, 2016.

VALDALISO, Covadonga: “La Historicidad y la Historiografía sobre Pedro I de Castilla: Crónicas perdidas y Memorias construidas (siglos XIV a XVI)”, en *La Crónica: a Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures and Cultures*, vol 45, nº 2, Spring 2017, pp. 53-78.

VOSS, Steffen: “Musica di Nicola Porpora al teatro d'opera di Amburgo: *Siface, Didone abbandonata, Gli orti speridi* el alcuni pasticci”, en MACCAVINO, Nicolò (coord.): *Nicola Porpora musicista europeo. Le corti, i teatri, i cantanti, i librettisti*. Laruffa Editore, 2011, pp. 95-120.

WEINSTOCK, Herbert: *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*. Pantheon Books, New York, 1963.

## ***DISCURSO DE CONTESTACIÓN*** ***por D. Juan Ruesga Navarro***

Excmo. Sr. Presidente de esta Real Academia de Santa Isabel de Hungría,  
Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos,  
Autoridades,  
señoras y señores:

Es todo un honor y una satisfacción personal dar la bienvenida al nuevo académico que hoy accede a ella con todo merecimiento, Don Andrés Moreno Mengíbar, como miembro de la Sección de Artes Escénicas y Visuales.

Las actividades de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría relacionadas con las Artes Escénicas y Visuales van ganando presencia en estos últimos tiempos por voluntad expresa de esta institución y como reconocimiento a la importancia que la danza, el teatro, la ópera y el cine han tenido y tienen en Sevilla.

Destacaría la magnífica conferencia que nos ofreció el mes de octubre pasado como inicio del curso académico, la bailarina, historiadora y académica de la de Artes Escénicas de España, doña Laura Hormigón sobre el tema “*Marius Petipa y Sevilla*”, donde analizó en detalle los resultados de su investigación sobre los vínculos del trascendente coreógrafo con España, Andalucía y Sevilla y la influencia de las danzas españolas en los ballets concebidos por Petipa.

En este curso está programada también una conferencia de la revisión contemporánea del teatro de los Hermanos Álvarez Quintero que será dictada por la máxima autoridad en el tema, el profesor y académico don Mariano de Paco de Moya.

Y estamos seguros, que la presencia en esta Academia del Sr. Moreno Mengíbar contribuirá a ampliar esa dedicación por sus investigaciones y am-

plios conocimientos sobre Sevilla, ciudad de la ópera, como acaba de mostrar ampliamente en su discurso de ingreso.

Y como lo muestra en su labor habitual de crítico de los espectáculos operísticos que se exhiben en nuestra ciudad, que facilita a muchos espectadores y aficionados el acercamiento a los mismos, dando siempre muestras de conocimientos y ponderación en sus comentarios.

El nuevo académico es Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad de Sevilla donde leyó su tesis de licenciatura *La sociedad sevillana ante la música escénica en el siglo XVIII. Poder, mentalidad y estética en torno a un espectáculo*, y Doctor en Historia por nuestra universidad con la tesis *La Ópera en Sevilla en el siglo XIX. Evolución, Sociología y Estética*. En ambos trabajos marca una línea clara de interés por esta ciudad y sus artes escénicas y en particular por la música escénica y la ópera.

Desde el curso 2010-2011 es profesor invitado por la Universidad de Sevilla en el Máster de Artes del Espectáculo Vivo, uno de los más prestigiosos de la profesión y en el que compartimos claustro algunos miembros de esta Academia, donde imparte la asignatura “*Sevilla, escenario operístico*”.

Además de numerosos artículos sobre diversos temas de investigación y participaciones en numerosos Congresos hay que señalar su importante labor de publicaciones, como:

*La Ópera en Sevilla (1731-1992)*. Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, Sevilla, 1994.

*La Ópera en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1998.

*Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, en colaboración con Alberto Romero Ferrer. Universidad de Cádiz y Junta de Andalucía, 2006.

*Sevilla, ciudad de 150 óperas*, en colaboración con Ramón María Serrera. Madrid, Editorial Alymar, 2013.

*Los inicios de la zarzuela en Sevilla. Crónicas de la revista La Aurora atribuidas a Gustavo Adolfo Bécquer*. En colaboración con Marta Palenque. Pendiente de publicación.

No voy a extenderme más en repasar su Currículo Vitae, pero lo mencionado aquí deja constancia del absoluto merecimiento para que ocupe un sillón en la sección de artes escénicas y audiovisuales de esta Academia.

Para su discurso de ingreso, el nuevo académico ha elegido un tema tan relacionado con las artes escénicas como con la ciudad en que vivimos y que es el ámbito natural de nuestra Academia, REIVINDICACIÓN DEL REY PE-

DRO I DESDE LA ÓPERA, en el que nos muestra la historia de Sevilla como material artístico en las artes escénicas y de la ópera en particular, más allá de los grandes mitos y temas que identifican a esta ciudad en los escenarios como Fíguro, Carmen o Don Juan.

Hoy, junto a estos personajes de la ficción literaria y dramática, Andrés ha puesto los focos en un personaje de la historia de España y de nuestra ciudad, el rey Pedro I. Tan auténtico que ha pasado a formar parte de nuestras leyendas locales, como la de las calles Candilejo y Cabeza del Rey Don Pedro y a la memoria de personajes que forman parte del imaginario sevillano como Doña Maria de Padilla, el Infante Don Fadrique y doña Blanca.

La Sevilla del siglo XIV, el escenario de nuestros personajes era una ciudad gótica y mudéjar. De calles estrechas y con nuevos conventos y monasterios. Una época convulsa en lo político, con las clásicas disputas entre monarcas y nobles. Una ciudad que intentaba ir consolidando su lugar en los nuevos reinos y en las campañas contra los musulmanes que aún permanecían en la península. La ciudad que un rey de vida agitada y novelesca escoge para erigir un palacio mudéjar que será y es testigo de la obra de un gran monarca, justiciero para unos y cruel para otros.

Un tiempo de epidemias y sucesivas hambrunas que culmina con el malestar de la población empobrecida que asalta la judería tras las soflamas del arcediano Ferrán Martínez. Este es el tapiz en el que se despliega la vida de nuestros personajes, una época de fuertes claroscuros y de reyes que gustan recorrer la ciudad en noches de oscuridades medievales, de amantes con tintes de brujería en los romances populares y como nos dice Andrés en su discurso: “cuando un género como la ópera, tan precisado de la complicidad y de la aprobación del público para su continuidad, se apropia de un personaje y lo viste una y otra vez con palabras y músicas diferentes es porque previamente la literatura tanto la popular como la culta ha creado la imagen del personaje”.

Nos dicen los grandes dramaturgos que las piezas escénicas se construyen alrededor de un conflicto. Y en la historia de Don Pedro, Doña María, Doña Blanca y don Fadrique hay muchos conflictos, que han dado lugar, como se ha mostrado, a múltiples recreaciones de la historia convertida en literatura y de la ficción convertida en historia.

En su discurso nos ha explicado con datos precisos y abundantes, la expansión y triunfo del melodrama, partiendo de Italia, por toda Europa y finalmente por todo el mundo, expansión vinculada a la construcción de un determinado tipo de edificio, el teatro a la italiana, cuyas características arquitectónicas y técnicas lo hicieron posible. Nos ha explicado como, por ejemplo, el estreno

de la ópera *María de Padilla*, de Gaetano Donizetti, tuvo lugar el 23 de octubre de 1849 en el Teatro Principal de Sevilla. Una ciudad que, acabada de inaugurar el Teatro San Fernando, y que buscaba en el derribo de murallas y la llegada del ferrocarril una nueva imagen de ciudad burguesa.

Creo que todos estaremos de acuerdo que incorporar a Andrés Moreno Mengíbar como académico es una manera de reconocer el trabajo riguroso y sistemático en las artes escénicas en general y en particular en Sevilla, porque estudiar y conocer el pasado es obligado para poder trabajar en el futuro. Muchas gracias por este magnífico discurso en el que nos has hecho ver los vínculos entre la historia de Sevilla y el espectáculo lírico y lo acertado de reivindicar que nuestra ciudad asuma como parte de su mejor imagen, la relación con la ópera.

Bienvenido a nuestra Academia donde esperamos de ti grandes contribuciones. Tu discurso de hoy es un ejemplo de ello.

Gracias.