

## *El rol femenino en la construcción de la ópera española: el caso de Padilla o el Asedio de Medina*

### **Resumen**

A mediados del siglo XIX, el tema de la instauración del género lírico nacional preocupaba a los compositores españoles. Entre los aspectos necesarios para conseguir el afianzamiento del género, el más controvertido fue cómo lograr eludir la influencia de la hegemonía lírica italiana a nivel compositivo. En este contexto, Joaquín Espín y Guillén escribió *Padilla o el Asedio de Medina* (1845), considerada por sus contemporáneos como la primera ópera española. La ópera -ambientada en la época de emperador Carlos V- trata sobre el movimiento de los comuneros y presenta como uno de los personajes centrales a María de Pacheco, mujer del héroe Juan de Padilla. En este artículo se estudian las características del rol femenino encarnado por María de Pacheco en relación con el estereotipo femenino romántico (especialmente en aquellas óperas italianas decimonónicas basadas en una temática histórica), y la pertinencia de este rol femenino en la construcción del género lírico nacional.

Palabras clave: ópera, nacional, española, *Padilla*, comuneros, rol femenino.

In the middle of Nineteenth-century, the Spanish composers were concerned about the subject of the establishment of national lyric genre. Among the items to get the consolidation of the genre, the most controversial was how to evade the influence of the Italian opera hegemony at composition level. In this context, Joaquín Espín y Guillén composed *Padilla o el Asedio de Medina* (1845), which was considered as the first Spanish opera by his coetaneous. The opera -based in the Carlos V period- deals about the comuneros movement's and presents María de Pacheco, wife of the hero Juan de Padilla, as a one of the main characters. The features of the female role embodied by María de Pacheco in relation with the female romantic stereotype (specially, in those Italian operas based on historical topic) and the relevant of this female role in the construction of the national lyric genre are studied in this article.

Key words: opera, national, Spanish, *Padilla*, comuneros, female role.

## Introducción

La investigación musicológica desarrollada en torno a la ópera española decimonónica en las últimas décadas ha demostrado que la producción operística española fue notable y constante durante todo el siglo XIX<sup>1</sup>. La preocupación por la instauración del género lírico nacional fue un asunto crucial a lo largo de todo el siglo para nuestros músicos, pues suponía el principal medio para el desarrollo de un romanticismo musical propio. Los compositores se plantearon cuáles eran los pasos necesarios para lograr su consecución, y consideraron que debían conseguir la protección del género por parte del Estado (que se reclamaba en la prensa desde los años treinta), la formación de cantantes que pudiesen interpretar con calidad en lengua española, y la utilización en la composición lírica de un lenguaje musical que eludiese lo máximo posible la influencia de las óperas románticas italianas de Rossini, Donizetti y Bellini.

Joaquín Espín y Guillén (1812-1882) fue el autor de *Padilla o el asedio de Medina* (1845), ópera española en dos actos, estrenada parcialmente en julio de 1845 en el Teatro del Circo. Se implicó completamente en esclarecer a nivel teórico los puntos necesarios para conseguir la instauración del género lírico nacional, especialmente en la década de los años cuarenta. Para ello, utilizó como órgano de expresión *La Iberia Musical y Literaria*, periódico que fundó en 1842 y que dirigió hasta 1846, año en que

---

<sup>1</sup> Para este tema de estudio, son referencia ineludible las aportaciones recogidas en Álvaro Torrente, Emilio Casares (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia: Madrid, 29.XI-3.XII de 1999*, Madrid, ICCMU, 2001; en especial, las investigaciones realizadas por M<sup>a</sup> Encina Cortizo y Ramón Sobrino, incluidas en la selección bibliográfica. De gran interés resulta también el estudio realizado por Emilio Casares Rodicio sobre la recepción de las óperas rossinianas en España. Véase Emilio Casares Rodicio: “Rossini: la recepción de su obra en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10, 2005, pp. 35-70.

desapareció debido a dificultades económicas<sup>2</sup>. Sus planteamientos ideológicos fueron más explícitos que los prácticos, que no llegó a concretar completamente. Señaló las directrices teóricas que, en la praxis, debían seguir los compositores españoles:

a) La utilización de un argumento que resultase interesante y que facilitase el desarrollo de una única acción dramática.

b) La elaboración de un buen libreto, que debía acomodarse a las diferentes situaciones y emplear los metros adecuados, donde debía preverse la alternancia de los diferentes personajes, buscando la variedad y la originalidad<sup>3</sup>.

c) El uso de cantos sencillos y una cuidada instrumentación, evitando las reminiscencias de la ópera italiana del Primer y Segundo Romanticismo<sup>4</sup>.

Como puede apreciarse, las instrucciones señaladas son escuetas, un tanto abstractas y carentes de definición en lo que se refiere al modo en que debía desarrollarse la composición lírica.

### **El tema argumental de *Padilla*: el episodio de los comuneros y su difusión en la primera mitad del s. XIX**

El argumento de *Padilla o el asedio de Medina* se enmarca dentro del gusto romántico al tratar un tema histórico y en este caso, además, perteneciente a nuestra historia

---

<sup>2</sup> Sobre este tema y para profundizar en la trayectoria biográfica de Joaquín Espín, puede consultarse Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo: “Joaquín Espín y Guillén (1812-1882): una vida en torno a la ópera española”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 12, 2006, pp. 63-88.

<sup>3</sup> Tal vez se refería a la necesidad de dejar a un lado la influencia de la tragedia de Alfieri, para acercarse más al melodrama romántico, con su característica ruptura de la unidad de la acción y de la estructura, la evolución de sus personajes, etc. Véase: Víctor García de la Concha (dir.): *Historia de la Literatura española*, Capítulo V, “El teatro (II)” Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1997.

<sup>4</sup> Véase Espín y Guillén: “De la ópera española y su importancia. Art. I”, *La Iberia Musical y Literaria*, 59, 1844, pp. 233-234; “Crítica Musical”, *La Iberia Musical*, 22, 1846, pp. 173-174.

nacional. Con anterioridad, otros compositores españoles habían compuesto óperas sobre libretos de temática semejante. Tomás Genovés lo hizo en su ópera *La battaglia di Lepanto* (1837), e Hilarión Eslava utilizó esta temática historicista en la ópera *Las Treguas de Ptolemaida* (1842), ambientada en la época de las Cruzadas.

Al mismo tiempo, hubo otros asuntos sobre los que desarrollar los argumentos de las óperas escritas en español. Por ejemplo, aquéllos que explotaban lo andaluz como emblema de lo español, una visión que estaba teniendo mucha proyección fuera de nuestras fronteras; éste fue el caso de *El Contrabandista* (1841), de Basilio Basili. Además, existe constancia de óperas ambientadas en la época de la España musulmana y/o de la España de la época de la Reconquista, como fue el caso de *Boabdil, último rey moro de Granada* (1845) o de *Guzmán el Bueno* (1855), ambas de Baltasar Saldoni<sup>5</sup>; la primera tuvo que ser traducida al italiano para poder ser estrenada en los teatros madrileños, y la segunda ni siquiera llegó a ponerse en escena.

Joaquín Espín podía haberle propuesto al autor del libreto de *Padilla*, Gregorio Romero Larrañaga (1815-1872), que abordase algún episodio de la historia de España similar a los ya citados. Sin embargo, decidieron apostar por una orientación argumental diferente que les posibilitaría incidir de una manera más directa en la construcción de una identidad nacional, un tema que les permitiría recuperar la historia colectiva de un pueblo: el tema de los comuneros. No fue elegido al azar: la utilización de un argumento de tema nacional era habitual en las tragedias. Este tema en concreto, estaba de moda al menos desde 1787, cuando se estrenó *Doña María de Pacheco*, tragedia en 3 actos de Ignacio García Malo, cuyo desarrollo estaba enfocado hacia la defensa del absolutismo.

---

<sup>5</sup> Tomás Bretón utilizará este mismo episodio de la historia de España para desarrollar su ópera, que se tituló de igual modo, *Guzmán el Bueno*. Fue estrenada en 1876. Véase Víctor Sánchez: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Madrid, ICCMU, 2002, p. 43 y ss.

Ocho años después, se publicó la *Oda a Juan de Padilla* de Manuel José Quintana, donde se defendían los aspectos revolucionarios del tema de los comuneros<sup>6</sup>. A principios del siglo XIX, comenzaron a publicarse en la prensa fragmentos de las cartas de Juan de Padilla<sup>7</sup> extractados de la *Historia del reinado del Emperador Carlos V* realizada por William Robertson (publicada en 1769)<sup>8</sup>. En 1812, en plena resistencia gaditana ante las tropas francesas y en medio de los debates políticos que tenían lugar en Cádiz, se estrenó en esta ciudad la tragedia en cinco actos *La viuda de Padilla*, de Francisco Martínez de la Rosa<sup>9</sup>. Según Pedro Ojeda<sup>10</sup>, la tragedia se representó en Madrid y otras ciudades antes de que regresase Fernando VII, pero no volvió a ponerse en escena hasta el Trienio Liberal (de hecho, se reeditó en 1820). En este contexto, la tragedia y su temática encajaban a la perfección con los ideales liberales de quienes se pronunciaron, resultando fácil ver algunas analogías entre los sucesos ocurridos en 1521 en Villalar de los Comuneros y los que estaban aconteciendo en aquel momento: los liberales españoles que se habían negado a capitular ante Napoleón se encontraban - como antaño los comuneros- ejerciendo la resistencia ante una dinastía extranjera que establecía un régimen tiránico. Enfocado desde esta perspectiva, fue sencillo entonces ver a los comuneros como unos patriotas luchando por su nación.

---

<sup>6</sup> Sobre estos aspectos, véase María Teresa González Garay: “De la tragedia al drama histórico: dos textos de Martínez de la Rosa”, *Cuadernos de investigación filológica*, 9, 1983, pp. 199-234; María Mercedes Romero Peña: “Nacimiento del teatro político: la lucha en el escenario de serviles y liberales”, María del Carmen García Tejera, Isabel Morales Sánchez, Fátima Coca Ramírez, José A. Hernández Guerrero (eds.): *Lecturas del Pensamiento Filosófico, Estético y Político*. XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. 1750-1850. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2007, pp. 41-52.

<sup>7</sup> “Juan de Padilla. General del pueblo castellano al congreso nacional”, *Diario de Palma*, 9, 1812, pp. 33-35. Véase también *El Duende de los Cafés*, 129, 1813, pp. 561-562.

<sup>8</sup> William Robertson, *The History of the Reign of the Emperor Charles V*, 3, Dublin, W. & W. Smith, 1769.

<sup>9</sup> Se conserva la segunda edición. Véase Francisco Martínez de la Rosa: *La viuda de Padilla. Tragedia original en 5 actos*, Madrid, Impr. De García, 1814.

<sup>10</sup> Pedro Ojeda Escudero: *El justo medio. Neoclasicismo y Romanticismo en la obra dramática de Martínez de la Rosa*. Burgos, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos, 1997.

En estos años entre 1820 y 1823 se sucedieron las representaciones de la tragedia de Martínez de la Rosa en sesiones de tinte patriótico donde también se interpretaba el himno de Riego<sup>11</sup>, se recogieron nuevamente en la prensa fragmentos de las cartas de Padilla con sus últimos pensamientos antes de ser ejecutado<sup>12</sup>, etc. El episodio de los comuneros estaba siendo mitificado, incluso a través de iniciativas institucionales, como la promulgación del Real Decreto de 21 de mayo de 1822, donde Juan de Padilla, Juan Bravo y Francisco Maldonado eran convertidos en héroes nacionales<sup>13</sup>. Pedro Ojeda señala, de hecho, cómo se estaba re-significando un mito ya existente<sup>14</sup>. Se trata de un ejemplo de cómo ese nacionalismo histórico -llevado a cabo por los liberales españoles desde finales del siglo XVIII- se estaba convirtiendo progresivamente en un nacionalismo político, en el cual Juan de Padilla fue convertido en un símbolo que dio lugar a uno de los mitos historicistas que debían de formar parte de esa identidad colectiva nacional.

Tras la década ominosa, el tema de los comuneros vuelve a aparecer con más fuerza, aunque la tragedia *La viuda de Padilla* se había representado con bastante frecuencia desde 1821 hasta 1836. En la década de los años 40, la tragedia de Martínez de la Rosa comenzó a representarse de nuevo<sup>15</sup>. Se publicó entonces la traducción de *El movimiento de España, o sea Historia de la revolución conocida con el nombre de las*

---

<sup>11</sup> “Príncipe”, *El Universal*, 193, 1821, p. 760.

<sup>12</sup> “Política seria. Comuneros”, *El Zurriago*, nº 26, 1822, pp. 1-4.

<sup>13</sup> “Artículo de oficio”, *Gaceta de Madrid*, nº 119, 1822, p. 631. Véase también *Dictamen de la Comisión Especial encargada de informar a las cortes sobre el modo de honrar la memoria de los principales defensores de las libertades de Castilla y de Aragón*, Madrid, Imprenta de la calle de la Greda, a cargo de su regente D. Cosme Martínez 1821; *Extracto del expediente militar instructivo formado para la exhumación de los huesos de los héroes castellanos Padilla, Bravo y Maldonado, y copias de la orden, acta celebrada y Decreto de Aprobación*, Madrid, Imprenta de Don Mateo Repullés, 1821.

<sup>14</sup> Pedro Ojera Escudero: *El justo medio. Neoclasicismo y Romanticismo en la obra dramática de Martínez de la Rosa*. Burgos, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos, 1997, p. 144 y ss.

<sup>15</sup> “Balón”, *El Nuevo Meteoro*, 1845, p. 8.

*Comunidades de Castilla de Juan Maldonado*<sup>16</sup>, y la prensa tomó parte en la difusión de este episodio histórico nacional: anunció la venta de la obra citada de William Robertson (mejorando la traducción existente de 1821)<sup>17</sup>, ofreció al público (por entregas) la obra francesa de Víctor Hamel titulada *Los comuneros de Castilla*<sup>18</sup>, y publicó estudios históricos sobre Juan de Padilla (como el que realizó Julián Sainz Milanés en 1843<sup>19</sup>), etc.

Desde la óptica romántica, el tema de los comuneros contiene elementos que resultaban atractivos, como la existencia de personajes que defienden una idea de nación ante el poder real, convirtiéndose en héroes. Muchos utilizaron el episodio de los comuneros para desarrollar sus obras artísticas desde los años cuarenta hasta finales del siglo XIX<sup>20</sup>, entre ellos, el propio autor del libreto, Gregorio Romero Larrañaga, que lo retomó -en colaboración con Eusebio Asquerino- para el drama *Juan Brabo [sic] el comunero*, publicado en 1849<sup>21</sup>.

---

<sup>16</sup>*El movimiento de España ó sea Historia de la Revolución conocida con el nombre de las Comunidades de Castilla escrita en latín por el presbítero D. Juan Maldonado, y traducida al castellano é ilustrada con algunas notas y documentos por el Presbítero D. José Quevedo, Bibliotecario del Escorial*, Madrid, Imprenta de D. E. Aguado, Bajada de Santa Cruz, 1840.

<sup>17</sup>“Librería de Gelabert, Plaza de Cort”, *El Genio de la Libertad*, nº 33, 1840, p. 3.

<sup>18</sup>Víctor Hamel “Los comuneros de Castilla”, *El Constitucional*, 1198, 1842, p. 4.

<sup>19</sup>Julián Sainz Milanés “Estudios históricos. Juan de Padilla”, *Lecturas agradables e instructivas*, 1843, pp. 223-233.

<sup>20</sup>A partir de los años cuarenta, se pueden localizar varias obras artísticas que toman como punto de partida el tema de la rebelión comunera. Entre ellas, pueden citarse el drama de Juan Asquerino (*Juan de Padilla*, 1846), el drama en cuatro actos de Juan de Balaguer (*Juan de Padilla*, 1847), la novela histórica de Juan de Barrantes (*Juan de Padilla*, 1855-1856), la zarzuela de Joaquín Gaztambide (*Los Comuneros*, 1855), el drama en cinco actos de José Zorrilla (*El alcalde Ronquillo o el diablo en Valladolid*, 1857), la novela histórica de Manuel Fernández González (*El alcalde Ronquillo*, 1867), etc. En el siglo XX se han sucedido obras teatrales, líricas y cinematográficas que han utilizado de diferentes maneras este tema histórico (por ejemplo, el drama en un acto *El comunero*, de Mariano Capdepón, 1901, o las películas *Locura de amor*-de Juan de Orduña, estrenada en 1948 e inspirada en la obra teatral homónima de Manuel Tamayo- o *Juana la loca* -que fue estrenada 2001).

<sup>21</sup>Eusebio Asquerino y Gregorio Romero Larrañaga *Juan Brabo [sic] el comunero*, Madrid, Imprenta de Tomás Fortanet M. Ruano, 1849.

## **El rol de la mujer de Padilla: diferencias entre su papel dramático en la tragedia y en la ópera.**

Sin duda, la difusión de la que disfrutó la tragedia de Francisco Martínez de la Rosa y el parecido del argumento de *Padilla* con *La viuda de Padilla*, conduce a pensar que Joaquín Espín y Guillén y Gregorio Romero Larrañaga debieron inspirarse en esta tragedia para desarrollar su ópera. Además, abordaban así una temática que estaba en boga en la década de los años cuarenta. Por otra parte, Espín era afín al Partido Moderado (del que Martínez de la Rosa era uno de sus miembros más destacados), y por ello los valores ideológicos atribuidos a la tragedia no debieron resultar un inconveniente al tomarla como punto de partida para la elaboración del libreto.

En el desarrollo de la acción dramática, los personajes y la ambientación son bastante parecidos en la tragedia y la ópera, pero existen algunas diferencias. En *La viuda de Padilla* la acción transcurre en Toledo. Se nos presenta a la viuda como una mujer fuerte, independiente, dueña de su destino, continuadora de la labor patriótica de su marido. Tras la muerte de Juan de Padilla, su mujer regresa a dicha ciudad para erigirse en jefa de la resistencia y hacer frente al asedio del ejército de los imperiales, que duraba ya dos años en el momento en que se inicia la tragedia. Como ha señalado Pedro Ojeda, es la viuda de Padilla, y ni siquiera tiene nombre propio<sup>22</sup>; es la esposa de un hombre y cuando éste fallece, ella asume los valores atribuidos a él: el valor, el honor y el fervor patriótico, todos ellos inherentes al estereotipo presentado como ejemplo del hombre español<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup>Pedro Ojera Escudero: *El justo medio. Neoclasicismo y Romanticismo en la obra dramática de Martínez de la Rosa*. Burgos, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos, 1997, p. 175 y ss.

<sup>23</sup> Sobre estas cuestiones, véase José Álvarez Junco: *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Capítulo V, "Las artes y en las ciencias, en apoyo de la nación", Madrid, Taurus Ediciones, 2001.



Se le recrimina falta de feminidad al negarse a adoptar únicamente el papel de madre, y es tachada de cruel, egoísta y vengativa. Sin embargo, ella se mantiene firme en sus ideales y, ante la posibilidad de huir del asedio de Toledo bajo un disfraz, decide afrontar la muerte y se suicida. Es un acto patriótico y, a la vez, un acto de rebeldía contra una sociedad patriarcal que se niega a darle más independencia por el hecho de ser mujer; esto se ejemplifica a través del personaje de Mendoza, quien se niega a matarla aludiendo a sus obligaciones maternas.

Por tanto, el estereotipo de mujer que nos presenta Francisco de la Rosa no encaja con el ideal femenino propio de la sociedad patriarcal que se establecerá definitivamente en la segunda mitad del siglo XIX: la imagen de mujer hogareña y alejada del espacio público, la ternura, la sensibilidad -calidades asociadas tradicionalmente a la mujer- y la maternidad, no son características de la mujer aquí perfilada<sup>24</sup>. Tampoco encaja con el estereotipo de la heroína pasiva y doliente por causas amorosas, que termina por sufrir un acceso de locura y que muere ante unas circunstancias que no puede afrontar, tan característico del mundo literario y, como ha señalado Naomí André<sup>25</sup>, también de la ópera romántica italiana decimonónica. En esta tragedia se presenta un papel novedoso (no olvidemos que fue editada en 1814) y dual. Por una parte, su personaje fue creado para enaltecer el sentimiento patriótico, convirtiendo en símbolo espiritual a la viuda de Padilla, por lo que ésta reúne valores propios del rol masculino. Sin embargo, al mantenerse firme en sus principios morales (tan alejados de aquellos considerados propios de su género), se ve irremediamente destinada a soportar el maltrato verbal y

---

<sup>24</sup> Iker González: “De la romántica a la mujer nueva: La representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX” (2009), *Spanish Language and Literature*. Paper 28. [Http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/28](http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/28). (Último acceso: octubre de 2013)

<sup>25</sup> Véase especialmente el Capítulo V “Voices behind the Romantic Heronine”, en Naomí André: *Voicing Gender*, Bloomington IN (USA), Indiana University Press, 2006.

a sufrir los juicios patriarcales de aquéllos que la rodean. En el ejemplo, algunos de esos improperios proferidos por su suegro, Pedro López de Padilla:

Mujer cruel... tú sola, tú el verdugo / Eres de mi familia; tú al cadalso / Llevaste al hijo, por orgullo ciego / Y por ciega venganza, al nieto amado / Condenas a morir

Tiembla, que impune / No dejarán los cielos sacrosantos / Tan bárbara crueldad: tiembla, que nunca / Los clamores de un padre desdichado / El cielo desoyó... su justa ira / Yo su venganza imploro<sup>26</sup>.

En el caso de la ópera *Padilla o el Asedio de Medina*, el papel asignado a la esposa de Juan de Padilla es menos transgresor pero, sin duda, está inspirado en la tragedia literaria citada. La acción se desarrolla en Medina, en el momento en que ésta se encuentra asediada por los ejércitos imperiales que quieren recuperar el armamento que allí se guarda. Juan de Padilla aún está vivo y, cuando se inicia la acción de la ópera, se encuentra de camino a esta ciudad. Su mujer tiene nombre aquí -no es un personaje sin identidad propia-, se llama María de Pacheco. Ella llega antes que su marido a la ciudad y, con su llegada, las gentes de Medina sienten renacer la esperanza, pues ella encarna parte de los valores patrióticos asignados a su esposo, quien pronto llegará en auxilio de los habitantes de Medina.

#### Coro de mujeres

Señora, tu apareciste / en nuestra noche sombría, / como la estrella que guía / al triste navegador. / Tus ojos nos alumbraron/ como la luz de una aurora / que anuncia un día, Señora, / de menos luto y rigor.

#### Doña María

Si de dolor el cielo nos prepara / largas horas: suframos! / Llorad entre mis brazos que no es cara / la gloria si sufriendo la alcanzamos. / Vine aquí a consolaros decidida, / y a partir

---

<sup>26</sup> Francisco Martínez de la Rosa *La viuda de Padilla*, tragedia en 5 actos, Madrid, Imprenta de García, 1814, Acto II, Escena III, p. 33.

vuestra suerte: / y a comprar nuestro triunfo con la vida, / o la honra y la venganza con la muerte!<sup>27</sup>.

Entre tanto, Fonseca, el general de las fuerzas imperiales, se introduce disfrazado en la ciudad y se presenta ante María, a quien ama, ofreciéndole su salvación si decide acompañarle y quererle. María es fiel a sus principios y se niega. Justo en ese momento llega Padilla y Fonseca trata de escapar, pero es apresado. Padilla, al conocer la verdad sobre su infiltración en la ciudad, lo reta a duelo, anteponiendo su honor personal al de la patria. Será María quien, encarnando los ideales de la nación, les haga ver a ambos la necesidad de luchar por la libertad de la patria y no por el orgullo y el deseo de venganza individual, que tanto ha separado al pueblo español:

D<sup>a</sup> María

Poco noble es el rencor caballeros / Esa sangre que queréis verter con saña / No no es vuestra es de mi España / Quien la vierta es un traidor.

Fonseca y Padilla

Si a mi Patria la consagro / y a mi Cesar y Señor /A tu gloria y a tu honor / Al romper el nuevo día al combate.

D<sup>a</sup> María

Ese es el valor / Vuestra sangre así es fecunda / Que a la patria da esplendor

¡Ah! Yo misma si él sucumbe / armando mis guerreros / defenderé los fueros /con bravo corazón<sup>28</sup>.

La ópera termina con el incendio de la ciudad y la promesa de los conjurados, que juran defender para siempre la libertad y la nación.

---

<sup>27</sup> Gregorio Romero Larrañaga, *Padilla o el asedio de Medina*, Madrid, Imprenta de la Iberia Musical y Literaria, 1845, Escena IV, p. 11.

<sup>28</sup> Joaquín Espín y Guillén: *Padilla o el asedio de Medina*. Parte de estudio de Fonseca. Ar. Personal de Ramón Sobrino y M<sup>a</sup> Encina Cortizo.

El argumento de la ópera está basado en la trama histórica de la rebelión comunera, pero no es fiel a los hechos. La obra de Martínez de la Rosa lo era casi en su totalidad, modificando solamente el final (ya que, según las fuentes, la viuda de Padilla huyó con su hijo hacia Portugal y falleció allí). Sin embargo, en la ópera tan solo el escenario y algunos de sus personajes se ciñen a los hechos históricos; por ejemplo, Padilla llegará con Juan Bravo al día siguiente del incendio de Medina y, por supuesto, su mujer no se encontraba en la ciudad. Sin embargo, esta recreación permitirá la alternancia de personajes y el desarrollo de la composición, y facilitará el seguimiento de los cánones operísticos italianos. La temática de la ópera, aunque es histórica y muy propia del gusto romántico, no es simplemente un pretexto para desplegar los elementos propios del lenguaje belcantista, sino más bien al revés: el conflicto amoroso entre Fonseca y María de Pacheco (tan habitual en la ópera decimonónica italiana) es, en el fondo, un adorno en la trama histórica utilizado para llevar a cabo la exaltación de lo nacional: lo que importa en este caso no es el amor del amante hacia la protagonista, ni el amor de ésta hacia su marido, sino el amor de todos a la patria. Por ello, en *Padilla o el asedio de Medina* no se encuentran elementos característicos de las óperas italianas de la primera mitad del siglo XIX, como las escenas de locura o de muerte (es el caso de *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti), o los complejos embrollos amorosos que incluyen la traición (como sucede en *Norma*, de Bellini).

A partir de las fuentes consultadas se ha podido constatar que el papel de María de Pacheco es menos revolucionario que en la tragedia de Martínez de la Rosa, pues ella aún reúne parte de las cualidades asignadas al rol femenino. En su *Scena ed aria* asume el sufrimiento y la muerte si es necesario como un medio para llegar a la gloria (entendida como la liberación de la patria del opresor), ya que como mujer que es, la

lucha en campo abierto le está vedada, y así lo plantea a las damas (el coro) que la acompañan.

Su personaje no encaja con el estereotipo femenino operístico de finales de siglo determinado por Catherine Clément<sup>29</sup>, ni con los diferentes roles (vocales y dramáticos) que fueron subsumidos en el nuevo papel de heroína romántica decimonónica que apunta Naomi André<sup>30</sup>. Sus características dramáticas no están relacionadas tampoco con aquéllas propias de la “mujer histérica” que menciona David T. Gies<sup>31</sup>, ni con las tres principales imágenes de la mujer que se señalan como arquetipos en literatura<sup>32</sup>. Siguiendo la tipología de Sánchez, no nos encontramos aquí con la mujer objeto de amor (musa romántica), la mujer pasiva sobre la que recae las acciones de los demás (como Lucia, en la ópera *Luciadi Lammermoor* de Donizetti); tampoco se aprecia a la mujer pernicioso (como lo será Carmen, la mujer fatal, en la ópera *Carmen* de Bizet). De las imágenes que propone, el personaje de María de Pacheco se acerca más al estereotipo de “mujer espiritualizada” (o musa mística), si el amor idealizado con el que se asocia esta imagen se sustituye por el amor a la libertad y la patria. El sacrificio en honor de la causa nacional ocupa, de este modo, el lugar del suicidio por amor. Este perfil dramático es aun más claro en el caso de la tragedia de Martínez de la Rosa que en la ópera de Espín y Guillén, donde el sacrificio no llega a constituirse como opción

---

<sup>29</sup> Catherine Clément: *L'opéra ou La défaite des femmes*, Paris, Bernard Grasset, 1995.

<sup>30</sup> Se refiere a los dos caracteres femeninos del Primo Ottocento -*prima donna* y *seconda donna*- y a los *castrati*. Para profundizar sobre el tema, véase especialmente el Capítulo 1 “Sounding Voices: Modeling Voice and the *Period Ear*” y el Capítulo 2 “Haunting legacies: The Castrato in the Nineteenth Century”(especialmente, p. 16 y ss.). Sobre su concepción de heroína romántica, consúltese el Capítulo V, “Women’s Voices in Motion: Voices behind the Romantic Heroine”, en Naomi André: *Voicing Gender. Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*, Bloomington (USA), Indiana University Press, 2006.

<sup>31</sup> David T. Gies: “Romanticismo e histeria en España”, *Anales de Literatura Española*, 18, 2005, pp. 215-225.

<sup>32</sup> Por ejemplo, Raquel Sánchez: “Imágenes de la mujer en el Romanticismo de Espronceda (Sancho Saldaña)”, *EPOS*, XX-XXI, 2004-2005, pp. 69-83. Véase también Iker González: “De la romántica a la mujer nueva: La representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX”, (2009), *SpanishLanguage and Literature*. Paper 28. [Http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/28](http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/28).

real ya que Juan de Padilla, su marido (quien realmente encarna los valores vinculados con el fervor patriótico), aún está vivo. En realidad, ella es una imagen proyectada de su esposo, algo que se aprecia en el dúo de María de Pacheco con Fonseca, cuando exclama al ser consciente de que su marido ya llega a Medina:

“Oh placer! Es Padilla, el valiente: / es el dios que domina la guerra / entra a saco: él defiende esta tierra / y en sus surcos, tu tumba ha de abrir / No ha nacido quien viva, encadene / la que es esposa del grande Padilla / tú serás, y esa grey de Castilla / los que esclavos le habéis de servir!”<sup>33</sup>.

Catherine Clément señaló que los roles asignados a las sopranos en las óperas románticas eran habitualmente perfilados como ambiciosos, egoístas y superficiales. Sin embargo, la figura de María de Pacheco no reúne esas características. Además es activa y determina la acción, tanto en la tragedia como en la ópera, aunque solamente al final de esta última se apropiará de las cualidades que nos la presentan como una mujer independiente y plenamente dueña de su destino. Es ella la que simboliza la madre patria y, tal vez por eso, cuando se presenta por sí misma en el campo donde Fonseca y Padilla están a punto de batirse en duelo, ambos siguen su mandato, tomando sus palabras como si fuera un igual -es decir, un hombre- el que las pronunciasse: “Poco noble es el rencor caballeros / Esa sangre que queréis verter con saña / No, no es vuestra es de mi España / Quien la vierta es un traidor”<sup>34</sup>. Es decir, es María quien les insta a que luchen por la patria, acusándolos además de traidores. Padilla y Fonseca no dudan y cantan al mismo tiempo: “Si a mi Patria la consagro / y a mi César y Señor / A tu gloria

---

<sup>33</sup> Mariano Romero Larrañaga: *Padilla o el Asedio de Medina*, Madrid, Imp. de *La Iberia Musical y Literaria*, 1845.

<sup>34</sup> Joaquín Espín y Guillén: *Parte de estudio de Fonseca L'assedio di Medina*, Archivo Personal de Ramón Sobrino y Encina Cortizo.

y a tu honor”<sup>35</sup>. Y por si existiese alguna duda de que el rol de María se apropia de algunos de los valores que con mayor frecuencia han sido atribuidos a los hombres, exclama: “Ése es el valor / Vuestra sangre así es fecunda / Que a la patria da esplendor / ¡Ah! Yo misma si él sucumbe / armando mis guerreros / defenderé los fueros /con bravo corazón”<sup>36</sup>.

La ópera termina con Fonseca y Padilla deseando que la contienda se resuelva conforme a sus deseos, mientras que María alude a la libertad de la nación y de todos sus individuos: “Y clamaré a los reyes / Dictar iguales leyes / Que libre es mi nación / Sed Padres de los pueblos / Que vuestros hijos son / Sí, la nación”<sup>37</sup>.

En definitiva, el rol femenino de María de Pacheco no es el habitual en el género lírico contemporáneo a la ópera de Espín y Guillén, precisamente porque el interés por lograr exaltar lo nacional motivó una configuración y desarrollo del personaje distinto al asignado habitualmente a la *prima donna*.

### **El perfil vocal de María de Pacheco**

La partitura de *Padilla* no se conserva completa. Se dispone para su estudio de tres números corales y la parte de estudio de Fonseca (el tenor), que incluye algunos

---

<sup>35</sup> J. Espín y Guillén: *Parte de estudio...*

<sup>36</sup> J. Espín y Guillén: *Parte de estudio...*

<sup>37</sup> J. Espín y Guillén: *Parte de estudio...*

números del primer y segundo acto<sup>38</sup>. Los materiales consultados presentan influencia de la ópera italiana: su estructuración en actos divididos a su vez en cuadros, el uso del lenguaje belcantista, coros de introducción que abren los actos (y que todavía no participan de la acción, sino que la comentan, en una influencia de la ópera francesa coetánea asumida por Donizetti y Bellini) y la presentación vocal de los protagonistas bajo la estructura de *Scena ed aria* (recitativo *-acompagnato-* y aria con forma bipartita, *cavatina* -lenta- *cabaletta* -rápida).

Ninguno de los dos tenores tiene en esta ópera el perfil de tenor heroico tan habitual en las óperas italianas de la primera mitad de siglo, aunque sí es cierto que Fonseca encaja en lo literario en el rol común del tenor que ama a una mujer prohibida. En esta ópera, el personaje heroico no está claramente definido, oscila entre María de Pacheco y Juan de Padilla, pues soprano y barítono son los personajes protagonistas. Sin duda, esto es una consecuencia directa de la temática de la ópera y del asunto histórico que se trata en ella, pero también del interés de liberarse de la dependencia del canon operístico italiano. Joaquín Espín estaba buscando una vía alternativa para la composición lírica en español diferente a la zarzuela y alejada de las influencias operísticas externas, pero no logró desarrollarla.

Desde esta perspectiva de la búsqueda de un nuevo enfoque operístico, puede entenderse que concibiese una *scena ed aria* un poco diferente para María de Pacheco. Tras el estreno parcial de la ópera en 1845<sup>39</sup>, la prensa señaló que el aria de la soprano era de difícil ejecución, y que existía un gran contraste “sorprendente y nuevo” entre la

---

<sup>38</sup> Aunque en la parte de estudio del tenor Fonseca se diferencian tres actos, en realidad, se está aludiendo a los tres cuadros que conformaban la ópera.

<sup>39</sup> Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo: “Joaquín Espín y Guillén (1812-1882): una vida en torno a la ópera”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 12, 2006, pp. 74-77.



entre cavatina y “la decidida y varonil *cabaletta*”<sup>40</sup>. Se desconoce a qué se alude musicalmente mediante el adjetivo “varonil”, ya que no se conserva ese fragmento de la partitura. Sin embargo, parece razonable que el estilo musical lo fuera, acorde con el rol femenino cargado de autonomía y decisión que se había asignado al rol de María de Padilla, que se refleja en el contenido de un texto literario que integra elementos propios del estereotipo masculino presentado como ejemplo del hombre español, como la obtención del honor mediante la muerte a través de la lucha con el enemigo.

El estudio de los materiales musicales conservados permite hablar de una extensión vocal de soprano entre do<sup>4</sup> y si<sup>5</sup>, aunque generalmente oscila en un ámbito melódico de octava, entre la<sup>4</sup>-la<sup>5</sup>. La forma en que está elaborada la parte vocal de María de Pacheco no necesita reflejar la evolución psicológica de su personaje (como hará Verdi con Lady Macbeth, unos pocos años después, en *Macbeth*), y su desarrollo recuerda más al carácter de una soprano lírica y no al tipo de línea vocal propia de la mezzosoprano que caracterizará la imagen de las mujeres fuertes e independientes de las óperas de finales de siglo XIX. Siguiendo los estudios de Catherine Clément, el tipo de voz pensada para María de Pacheco encajaría con la idea de una voz espiritual, una heroína que no muere durante el transcurso de la acción (como era habitual en el contexto operístico en el que compuso su obra), y que pocas veces suele aparecer en la ópera ligada a la mujer<sup>41</sup>. En este caso resultaría útil este enfoque, ya que a través de María de Pacheco se simbolizaría la madre patria y el fervor con que el pueblo debería amar su nación.

---

<sup>40</sup>Folletín. Teatro del Circo. Padilla o El Asedio de Medina”, *La Posdata*, 1050, 1845, s. p.

<sup>41</sup> Catherine Clément: “Through voices, History”, *Siren Songs*, Mary Ann Smart (ed.), Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2000, p. 24.

## Reflexiones finales

La ópera de Joaquín Espín y Guillén, con su temática histórica, tocaba de manera consciente uno de los temas que forman parte de nuestra identidad nacional, todavía recordado y celebrado en la actualidad<sup>42</sup>. *Padilla o el asedio de Medina* se estrenó parcialmente en Madrid en 1845, pero nunca fue puesta en escena completa. A pesar de ello, fue aclamada como la primera ópera española, probablemente porque cumplía a nivel ideológico alguno de los requisitos considerados indispensables para iniciar la senda del género lírico nacional: la utilización de la lengua española y un argumento perfectamente imbricado en el proceso de construcción de la identidad nacional. Lo que resulta más llamativo es la elección de un episodio histórico protagonizado por una mujer, en detrimento del héroe Juan de Padilla.

Sin duda, podría haber utilizado estos hechos históricos como fondo para desarrollar la ópera (un aspecto que no era nuevo, ya que la ópera nunca ha sido una fiel representante de la realidad histórica) y trazar un desarrollo argumental donde prevaleciese la trama amorosa. Sin embargo, el papel de heroína que entonces eligieron Espín y Larrañaga para su ópera distaba mucho de la heroína romántica belcantista. Esa imagen femenina de una mujer dueña de su destino, independiente, en la que se reúnen aquellas cualidades propias del hombre patriótico no era habitual en la primera mitad del siglo XIX (y tampoco lo sería durante gran parte de la segunda mitad de este mismo siglo) en el mundo literario, teatral y, mucho menos, musical, donde las protagonistas de las óperas son más afines a la imagen de la mujer heroína sufriente, que se sacrifica y que tiene asignadas unas cualidades tradicionalmente asociadas con el estereotipo femenino.

---

<sup>42</sup> Sobre la elaboración y reelaboración del mito de los comuneros, véase: Enrique Berzal de la Rosa, *Los comuneros. De la realidad al mito*, Madrid, Silex, 2008.

Por ello, se sugiere que la influencia de la tragedia *La viuda de Padilla* de Francisco Martínez de la Rosa fue determinante en la orientación de la trama argumental y de los personajes, especialmente, el de María de Pacheco.

Desarrollada dentro del formato operístico en boga, *Padilla* refleja la búsqueda de un nuevo camino operístico alejado de las convenciones de la ópera romántica italiana: el número de personajes es menor, no existen escenas de enajenación o la locura (utilizado como recurso dramático, como sucede en *La sonnambula* o *I Puritani*, ambas de Bellini); sí se introduce el rol femenino de una mujer fuerte que determina la acción, pero bastante alejado de lo que sucedía en las óperas italianas del momento. Si pensamos en algunas de las óperas italianas más conocidas en Madrid, encontramos que en *L'italiana in Algeri* (de Rossini) se nos presenta a Isabella como una mujer manipuladora, que utiliza sin miedo todas las posibilidades a su alcance para poder liberar a su amante Lindoro<sup>43</sup>. En la *Norma* de Bellini, el papel femenino es determinante en la trama argumental pero en ella es nuevamente el amor es el eje central de toda la ópera (a pesar de los valores relacionados con la autodeterminación tanto individual como colectiva que transmite la ópera). Es más frecuente encontrar un perfil de una mujer dura, que no es madre, como sucede con el rol femenino creado por Verdi para *Macbeth*, donde la ambiciosa y cruel Lady Macbeth guía el destino terrible de su marido y el suyo propio. Como María de Pacheco en la ópera *Padilla*, no tiene obligaciones familiares, y ello le permite enfrentarse libremente a su destino (el que ellas eligen) y, en definitiva, actuar tal y como lo haría un hombre. Sin embargo, el perfil de María de Pacheco se aleja de todos estos roles al convertirse su actuación en la trama en un ejemplo de patriotismo a seguir por todos los individuos.

---

<sup>43</sup> Sara Zamir: "The principle of the eternal-feminine in Rossini's *L'italiana in Algeri*: Isabella as the Italian super-woman", *Anuario Musical*, nº 66, 2011, pp. 165-180.

Hasta finales de siglo no encontraremos un ejemplo de rol femenino capaz de asumir la venganza y adoptar posiciones políticas, y aparecerá inmerso en un contexto sociocultural, político y musical completamente diferente al de mediados de siglo. Estará ligada esa imagen a la voz de mezzosoprano, un tipo de voz que todavía no encontramos en *Padilla* y que tiene más afinidades con el tipo de voz espiritual ya comentado. Aun así, se aprecia cómo a pesar de los intentos por crear algo nuevo, el lenguaje musical todavía no acompaña en este caso el desarrollo compositivo, y habrá que esperar a que vaya transcurriendo el siglo para encontrar otras vías líricas posibles.

La elección de un tema histórico completamente desligado de la imagen estereotipada de la identidad musical española fuera de nuestras fronteras (lo andaluz, que pervivía en la tonadilla dieciochesca), la utilización de un lenguaje musical que no se identificaba con lo pintoresco ni podía relacionarse con la visión orientalista que de España tenían los románticos europeos, y la personalización simbólica de la madre patria mediante la imagen de una heroína cuyo perfil híbrido oscilaba entre la mujer espiritual y un tipo de mujer independiente y autosuficiente que no era habitual en la sociedad decimonónica (y que no se refleja en el perfil vocal de María de Pacheco), no contribuyó a que la ópera de Joaquín Espín funcionase como una posible vía para desarrollar el género lírico nacional, a pesar de haber sido denominada por sus contemporáneos como la primera ópera española.

### **Selección Bibliográfica**

José Álvarez Junco: *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus Ediciones, 2001.

Naomí André: *Voicing Gender*, Bloomington IN (USA), Indiana University Press, 2006.

Enrique Berzal de la Rosa: *Los comuneros. De la realidad al mito*, Silex Ediciones S. L., 2008.

Esperanza Bosch Fiol, Victoria A. Ferrer Pérez: “Fragilidad y debilidad como elementos fundamentales del estereotipo tradicional femenino”, *Feminismo/s*, 2, 2003, pp. 139-152.

Catherine Clément: *L'opéra ou La défaite des femmes*, Paris, Bernard Grasset, 1995.

Catherine Clément: “Through voices, History”, *Siren Songs*, Mary Ann Smart (ed.), Princenton and Osford, Princenton University Press, 2000, pp. 17-28.

María Encina Cortizo Rodríguez: “La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)”, *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia: Madrid, 29.XI-3.XII de 1999*, Álvaro Torrente, Emilio Casares Rodicio (eds.), Vol. 2, 2001, pp. 7-62.

Rachel Cowgill, HylaryPoriss, Hilary (ed.). : *The Arts of the Prima Donna in the long nineteenth century*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

Iker González: “De la romántica a la mujer nueva: La representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX”, (2009), *SpanishLanguage and Literature*. Paper 28. [Http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/28](http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/28).

Joseph Pérez: *Historia de España*, Barcelona, Editorial Crítica S. L., 2003.

Pilar Ramos López: *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Narcea, SA Ediciones, 2003.

Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo: “Joaquín Espín y Guillén (1812-1882): una vida en torno a la ópera”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 12, 2006, pp. 74-77.

Raquel Sánchez: “Imágenes de la mujer en el Romanticismo de Espronceda (Sancho Saldaña)”, *EPOS*, XX-XXI, 2004-2005, pp. 69-83.

Ramón Sobrino Sánchez, “La ópera española entre 1850 y 1874. Bases para una revisión crítica”, *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia: Madrid, 29.XI-3.XII de 1999*, Álvaro Torrente, Emilio Casares Rodicio (eds.), Vol. 2, 2001, pp. 77-142.

Sara Zamir: “The principle of the eternal-feminine in Rossini’s *L’italiana in Algeri*: Isabella as the Italian super-woman”, *Anuario Musical*, nº 66, 2011, pp. 165-180.