Universidad de Huelva

Departamento de Filología Española y sus Didácticas

El Cid en la ópera italiana (siglo XVIII) : génesis y trayectorias

Memoria para optar al grado de doctor
presentada por:

Miguel López Verdejo

Fecha de lectura: 4 de febrero de 2016

Bajo la dirección del doctor:

Valentín Núñez Rivera

Huelva, 2016

UNIVERSIDAD DE HUELVA

FACULTAD DE HUMANIDADES

Departamento de Filología Española y sus Didácticas

EL CID EN LA ÓPERA ITALIANA (SIGLO XVIII)

GÉNESIS Y TRAYECTORIAS

Tesis Doctoral realizada por

MIGUEL LÓPEZ VERDEJO

bajo la dirección del Doctor

Valentín Núñez Rivera

Huelva, diciembre de 2015

Índice

1.	Introducción	4
2.	Ópera: literatura, música y espectáculo	16
	2.1. El libreto de ópera	18
	2.2. El libreto de ópera durante el siglo XVII	29
	2.3. El libreto de ópera durante el siglo XVIII	46
	2. 4. Partes del libreto	57
3.	La ópera del XVIII en su contexto	72
	3.1. Italia en el siglo XVIII	73
	3.2. Literatura y pensamiento en la Italia del S. XVIII	88
4.	El Cid castellano: conformación y evolución	113
	4.1. Las mocedades del Cid en la Literatura Española	113
	4.2. Guillén de Castro y *Las mocedades del Cid*	130
	4.3. Las fuentes de *Las mocedades del Cid*: estado de la cuestión	148
5.	El teatro clásico francés: Corneille y *Le Cid*	158
6.	Proyecciones cidianas en Italia	177
7.	El corpus operístico en torno al Cid	196
8.	Estudio de los libretos	212
	8.1. Primera incursión: *Flavio Cuniberto* de Noris, una influencia soterrada	212
	8.2. Los libretos de Alborghetti	221
	8.3. *Flavio* y la ópera italiana en Londres	257
	8.4. Los libretos de Benedetto Pasqualigo	265
	8.5. Los libretos de Pizzi	274

8.6. Los libretos de Bottarelli 287

9. Otro héroe castellano en la ópera europea: Amadís de Gaula 296

9.1. Amadís: génesis, desarrollo y difusión 297

9.2. El Amadís operístico 311

10. Conclusiones 321

11. Bibliografía 331

11.1. Textos y fuentes 331

11.2. Estudios y bibliografía secundaria 333

12. Anexos 344

12.1. *Flavio* (Noris, 1682) 345

12.2. *Il gran Cid* (Alborghetti, 1715) 371

12.3. *Il gran Cid* (Alborghetti, 1717) 405

12.4. *Il Cid* (Alborghetti, 1727) 433

12.5. *Il Cid* (Alborghetti, 1737) 458

12.6. *Flavio, Re di Longobardi* (Haym, 1723) 478

12.7. *Cimene* (Pasqualigo, 1721) 490

12.8. *Cimene* (Pasqualigo, 1783) 505

12.9. *Il gran Cid* (Pizzi, 1766) 514

12.10. *Il gran Cidde Rodrigo* (Pizzi, 1768) 531

12.11. *Il Cidde* (Pizzi, 1769) 547

12.12. *Il Cidde* (Pizzi, 1773) 565

12.13. *Il Cid* (Bottarelli, 1773) 583

12.14. *Il gran Cid* (Bottarelli, 1775) 593

1. INTRODUCCIÓN

La presente Tesis de Doctorado nace del especial interés del autor por entrecruzar el estudio de las dos disciplinas (la Literatura y la Música) a las que se ha dedicado durante su trayectoria académica y profesional, conforme a su centro de interés predilecto. Se trata de dos ámbitos de dimensiones colosales, que confluyen de diferente modo, dando lugar a diversas manifestaciones artísticas[1]. La canción, por ejemplo, que es una forma musical que engloba obras de múltiple origen, constituye sin duda el mecanismo más eficaz de difusión de la poesía en la actualidad, como del mismo modo eran musicados muchos de los poemas en el Siglo de Oro. Por otro lado, también el "lied" alemán merece un importante lugar dentro de los estudios musicales y literarios, puesto que no es otra cosa que una serie de versos musicados, de autores de la talla de Goethe o Heine en la parte textual y Schubert o Mozart en la musical.

Acercándonos ya a nuestro objeto de estudio, otro punto en el que conectan brillantemente las letras y los sonidos es la ópera. La "Gesamtkunstwerk" u "obra de arte total", en términos de Wagner, constituye una manifestación artística peculiar en todos los sentidos. Heredera del teatro griego, vinculada a círculos elitistas, generadora de mitos y de grandes historias, etc., constituye un producto conocido por todos pero frecuentado por pocos.

Si la reducimos hasta la definición más simple, la ópera no es otra cosa que un drama musical: "dramma per musica" se llamó en un principio. Pero como todo drama, además de una partitura que ejecutan los músicos, necesita de un texto que pueda ser cantado. Y decimos bien; no precisa de un texto que se cante, sino de uno que puede ser interpretado de acuerdo a una serie de normas. Esto nos hace plantearnos, desde un principio, que el libreto operístico es un texto que nace con unas premisas que lo condicionan invariablemente desde su gestación, por lo que cualquier obra dramática, en principio, no será válido para construir una ópera sobre el mismo. Esta idea nos hace plantearnos una segunda cuestión importante,

[1] Licenciatura en *Humanidades* y Diplomatura en *Educación Musical*.

la de que la ópera se crea sobre un libreto. Dicho de otro modo: primero se escribe el libreto y posteriormente se compone la música. Si hemos dicho previamente que el libreto necesita de unas premisas claras antes de ser redactado, ahora vemos que el texto a su vez establece las bases del resto de la obra.

Hacemos toda esta reflexión previa porque, entre otras cosas, la ópera es un fenómeno artístico ampliamente estudiado. En cualquier biblioteca o librería podemos encontrar múltiples títulos sobre el tema, pero casi en su totalidad se trata de análisis establecidos desde un punto de vista musicológico, mientras que el estudio literario de la ópera, el estudio literario de los libretos, presenta una bibliografía escasísima, conformada en su mayor parte por referencias o citas breves.

Esta cuestión ha dificultado mucho la empresa de la presente Tesis, centrada precisamente en el estudio literario de un determinado corpus de óperas italianas, aquellas que recrean la figura del Cid; pero a la vez ha sido un estímulo importante el poder evaluar datos y conclusiones donde nadie o muy pocos han trabajado antes. Seguramente, este sea el mayor valor que pueda aportar este trabajo.

Pero si difícil ha resultado reunir una bibliografía con la que comenzar a estudiar los libretos, más complicado aún ha sido concentrar el número necesario de libretos y textos dramáticos para su análisis, ya que hablamos de obras que en su amplia mayoría no gozaron de mucho éxito y que pertenecen a la Italia de los siglos XVII y XVIII. Es decir, que el trabajo de campo, la identificación y localización en bibliotecas de los determinados textos ha constituido una ardua labor de investigación, absolutamente necesaria sin embargo para la consecución de la Tesis. Para que quede constancia del material identificado, los libretos correspondientes se transcriben en forma de Anexo, de modo que sea más accesible un material disperso y editado en soportes asimismo variados.

Este problema recién mencionado es solo uno de los múltiples escollos que hemos encontrado en el desarrollo de nuestro trabajo. No debemos dejar de lado

que el campo de estudio no era solo amplio, sino también diverso. No podíamos abordar esta Tesis solo desde la filología, ya que la música es un aspecto fundamental en el resultado de la ópera, por lo que un estudio totalmente centrado en un solo ámbito que olvidara el otro parecía inútil. Pero, al mismo tiempo, debíamos tener muy presente que esta Tesis es sobre todo un estudio literario destinado a establecer un acercamiento a la ópera a través de las letras. Este equilibrio entre texto y espectáculo ha sido una constante preocupación en la redacción de los capítulos dedicados al libreto en general y más tarde al estudio de los textos específicos en torno al Cid, núcleo de todo el trabajo.

No podemos obviar tampoco que la citada bibliografía, como podrá verse en el apartado correspondiente, está casi en su totalidad en inglés, francés e italiano. En nuestra lengua, apenas si contamos con una tesis no publicada sobre ópera en Francia, que es el único país europeo en el que no se hacía ópera italiana, y poco más. El resto nos ha obligado a trabajar en otros códigos constantemente,

En este sentido, una gran dificultad estribó asimismo en el descubrimiento, ya en los últimos meses de trabajo, de la existencia de una Tesis defendida en Francia pocos años antes por una investigadora italiana, Elena Tonolo, que trata sobre las óperas de Sacchini sobre el Cid. Tras el varapalo inicial, y una vez tuvimos oportunidad, gracias a la gentileza de la autora, de leer el trabajo, pudimos comprobar que se centraba fundamentalmente en las óperas de este compositor sobre el joven Rodrigo, obviando el origen del material, las leyendas y crónicas que cristalizan en el drama de Guillén de Castro, origen último de todas las óperas cidianas, además de no dedicarse al libreto como ya habíamos hecho nosotros, por lo que la mitad de nuestra labor estaba a salvo de parecer una mera traducción de un estudio previo. Para el resto, citamos oportunamente ese trabajo cuando ha sido necesario; sin embargo, hemos intentamos ampliar nuestro objeto de estudio ya que se trata de todo el corpus de óperas escritas sobre el Cid en Italia durante el s. XVIII, y no solo de un grupo reducido.

No obstante, el tiempo que ha trascurrido desde entonces nos ha permitido ampliar el grupo de textos con el que hemos trabajado finalmente, ya que en su

momento Tonolo no tuvo la oportunidad de recabar tantos testimonios como sí hemos podido hacer en esta ocasión. En cualquier caso, es justo agradecer la colaboración de la doctora italiana con nuestro propósito.

Por lo dicho hasta ahora, es decir, por los cruces entre literatura y música, las adaptaciones de la literatura española a otras lenguas, o el trasvase entre géneros literarios, esta Tesis no puede considerarse como un estudio ubicado únicamente en el área de Literatura española, sino que amplía su espectro hacia disciplinas tales como la Literatura comparada. Ello no quiere decir, por más que el objeto de estudio sea eclectico y plurilingüístico, que la confección de esta tesis haya partido de las metodologías propias de la Teoría de la Literatura o del comparatismo, por lo que no se apoya en bibliografía a ellas relativa.

Yendo ya más a lo particular, desde los conceptos globales de literatura, música, o su concreción material en el libreto (capítulo 2), esta Tesis se centra en el estudio de la repercusión italiana, previo paso por la lengua francesa, de un personaje, el Cid, de ascendencia medieval pero configurado como categoría novelesca sobre todo a manos de Guillén de Castro, autor valenciano del Siglo de Oro, escritor en los primeros compases del s. XVII de una obra titulada *Las mocedades del Cid*, que protagoniza un joven Rodrigo poco parecido al protagonista del célebre cantar épico, piesto que nos traslada a la juventud del héroe castellano y a sus peripecias hasta que se desposa con Jimena (capítulo 4).

Castro no se fija para su obra en el poema, como queda dicho, sino que recoge una gran tradición de la que hablaremos posteriormente. El éxito de la obra llega a tierras francesas, hasta que Pierre Corneille, uno de los autores teatrales más célebres del país vecino, se decide a realizar su versión (que no traducción) sobre el tema, por el que obtiene un éxito sin precedentes en París (capítulo 5).

La obra empieza a ser traducida a otras lenguas europeas, entre ellas a la italiana, lo cual provoca un cierto interés sobre el héroe cuando la ópera está en pleno desarrollo. Los compositores italianos, ávidos de temas con los que componer sus obras, encuentran en el Cid el personaje perfecto: durante el s.

XVIII se escriben numerosas óperas en Italia, en diferentes ciudades y a lo largo de su, por entonces, dividida geografía.

Esto nos conduce nuevamente al libreto operístico. La primera tarea a la hora de estudiar las óperas cidianas era recopilar textos, que en su mayor parte han tenido una difusión muy escasa, escritos en otro país y lógicamente en otra lengua, durante el s. XVIII. Y una vez conformado el corpus objeto de nuestro estudio, los libretos de ópera cidianos escritos en Italia entre 1700 y 1800, establecer un método de estudio para unos textos que no siempre han recibido el interés que merecen.

Prueba de ello es, como se ha comentado antes, la escasa bibliografía sobre el tema. Son textos que dependen de la música; no son plenamente independientes, aunque sabemos (por citar un ejemplo curioso) que en la Francia el s. XVII se leían los libretos de Quinault del mismo modo que las comedias o tragedias de Molière, Racine o el propio Corneille.

Sin embargo, en muchas ocasiones se ha considerado que poseen un escaso valor literario, en gran medida por la citada dependencia de la música. En muchos casos se han escrito, como otras obras literarias, con una finalidad política clara, como puede ser la de enaltecer la monarquía o algún personaje concreto. Otras veces, los libretos, y las óperas, en consecuencia, han adquirido esta dimensión de una manera inconsciente, como es el caso de *Nabucco* de Verdi, en cuyo famoso coro *Va pensiero* se vio el propio pueblo italiano, plenamente identificado con el hebreo, que se lamenta por su "patria sì bella e perduta".

Antes de continuar, hemos de incidir en el siguiente dato: cuando nos referimos a una ópera, como acabamos de hacer con *Nabucco*, nos limitamos a citar el título y el compositor (*Orfeo*, de Monteverdi; *Die Zauberflöte* o *La flauta mágica* de Mozart) pero nunca o casi nunca reparamos en el autor del libreto. Si hemos establecido que, para componer la ópera, no solo es imprescindible contar con un libreto, sino que debe ser lo primero con lo que ha de contarse, parece justo citar, como propone Delgado Cabrera, "no a *La Bohème*, de Puccini, sino a

La Bohème de Puccini, Giacosa e Illica; o mejor aún: *La Bohème* de Giacosa e Illica, música de Puccini"[2]. De este modo, seremos más precisos y justos con el origen literario de la mayoría de los libretos, al que nos referiremos a continuación, ya que precisamente las óperas que estudiará esta tesis tienen un claro referente en el teatro español, en primer lugar y francés en segundo.

En nuestro caso, se trata como se ha dicho, de textos de origen medieval, en forma de romances y crónicas. Obviamente, hemos de pensar que una de las limitaciones que tiene el libreto es la extensión, puesto que no se puede acometer una obra teatral u operística que exceda ciertos límites (y veremos el protagonismo que adquieren las tres unidades), por lo que el libretista deberá renunciar a ciertos pasajes y se centrará en otros para que la historia tenga sentido y se perciba de manera clara y sencilla, tal y como sería del agrado de Horacio o Aristóteles.

El libreto tiene unas características muy determinadas, que le son propias y a las que se les dedica el capítulo 2 de esta Tesis. Podemos encajarlo dentro del género dramático, puesto que son textos, como queda dicho, realizados expresamente para ser representados. Pero precisamente la cualidad con la que nacen, que sean susceptibles de ser cantados y no solo eso, sino también entendidos, los hace muy especiales. Esto ha complicado ciertamente nuestra labor puesto que no existe ningún marco teórico establecido para trabajarlos. No hay una "poética" del libreto de ópera. Ya se ha indicado que uno de los retos de esta tesis es, precisamente, establecer un modo de abordar el estudio de estos textos particulares.

En cuanto a la selección cronológica del corpus, limitada al siglo XVIII, hay que señalar que si analizamos todas las óperas que se han compuesto sobre el Cid, no solo en Europa, sino en cualquier teatro del planeta, observamos que durante este período el número de obras se multiplica, y además de esto, todas se

[2] Delgado Cabrera, Arturo, *Libretos de ópera franceses del Siglo XIX: una escritura olvidada,* p. 2. Tesis de Doctorado no publicada.

estrenan en Italia o están íntimamente relacionadas con aquellas. Este hecho por sí solo nos parece más que suficiente para preguntarnos la razón.

Hasta ahora hemos nombrado varias veces a Italia como tal, pero si queremos ser precisos y cuidadosos, hemos de tener en cuenta que el estado actual italiano nace en 1861, de modo que durante el s. XVIII no existe en la península un solo país como actualmente, sino un número cambiante de pequeños estados independientes, que hasta la siguiente centuria permanecen separados. Esto es solo una muestra de cómo el análisis del complejo contexto político italiano en el XVIII debía ocupar un apartado dentro de nuestro trabajo (capítulo 3). No hemos de olvidar tampoco que, musicológicamente, las óperas que se componen en Nápoles, por citar algún ejemplo, se encuadran en una escuela distinta a las que se componen en Venecia. Esta diversidad condicionará indubitablmente la naturaleza de las obras

Hablando de ópera como estamos, y precisamente en Italia, nos parecía igualmente pertinente realizar un breve recorrido sobre el fenómeno operístico, ya que trabajaremos sobre el país (usando el nombre de la situación actual) en el que nació. En el capítulo 3 de la presente Tesis contextualizarmos el objeto de estudio, tanto desde un punto de vista político como cultural y musical, aunque teniendo siempre presente que nuestro trabajo parte del punto de vista filológico y no musical.

Ya se ha indicado que esta Tesis entraña la dificultad de combinar dos aspectos, el literario y el musical, que conocen sus propios métodos de estudio para una aproximación a sus realidades. La música y la palabra protagonizan una relación dilatada en el tiempo que nos ha regalado a lo largo de la Historia momentos más que brillantes. Sin embargo, este encuentro se produce es un pasado muy remoto: parece evidente que los primeros cruces se dieron ya en la Prehistoria, cuando el ser humano acompañaba con el canto diferentes danzas de tipo ritual o mágico con las que, por ejemplo, se daba gracias a los dioses por las buenas cosechas. En Grecia, este encuentro alcanzó uno de sus clímax cuando Platón comenzó a teorizar sobre la relación entre la palabra y la música en *La*

república, donde manifestaba su rechazo a la "nueva" música, que desestabilizan al ser humano y lo apartan, con las emociones que despiertan en el hombre, de su equilibro emocional[3].

Tampoco escapa a nadie el importante papel que desempeñaba la música en la tragedia griega, aunque, como veremos más adelante, no del modo que pensaban en la "Camerata Fiorentina" y que, al parecer, malinterpretaron. También Aristóteles en su *Poética* nos hablaba de la "natural predisposición a la melodía y el ritmo"[4]. Esto puede llevarnos a la pregunta de cuál es el elemento más importante dentro de la ópera.

Si aceptamos que en su origen la ópera italiana intenta imitar la tragedia griega, podemos deducir que colocaban en primer lugar a la Literatura. Conservamos algunos textos de estas tragedias, pero muy poco sabemos de su música. Sin embargo, parece evidente que en los siglos sucesivos (XVII y XVIII) la Música toma el testigo. Un dato que indirectamente confirma este hecho es que durante estos años los temas se repiten con gran frecuencia, de manera que el libreto es casi un mero pretexto para crear sobre el mismo un gran espectáculo. Una simple ojeada a los títulos de entonces nos revela que abundan los temas mitológicos, y en un gran número los "orfeos y dafnes", que se utilizaban por los autores para alabar al monarca o duque de turno.

Otra dificultad que nos encontramos a medida que íbamos trabajando es que en el siglo que sobre el que radica nuestro estudio tiene lugar una reforma de la ópera que afectará también al libreto. Esto provocará que nos explayemos con autores como Gluck o Mozart, artífices de este cambio, y por supuesto de Pietro Metastasio, el gran libretista italiano que protagonizará con sus textos grandísimos éxitos hasta que la mencionada reforma de implantase. Se trata de reflexiones

[3] Platón, *La república o el Estado*, Madrid, Espasa, 1999.
[4] Aristóteles, *Poética* (ed. López Eire, Antonio), Madrid, Istmo, 2002, p. 39.

musicológicas que no pueden explicarse sin el imprescindible estudio literario: ya el mismo Gluck explica la necesidad de someter la música a la poesía[5].

Pero a pesar de sus intenciones, la ópera ha tenido siempre un problema importante en la audición del texto. El "bel canto" ha dificultado tradicionalmente que el público escuche correctamente qué querían contarle, lo cual provocaba que entre los libretistas existieran algunos trucos como la correcta inclusión de algunas "palabras clave", perfectamente audibles, que no representaban sin embargo sino una pequeña parte del resultado final. Hasta Wagner o Debussy no se solucionó este problema, y en el caso del alemán, a quien ya hemos citado en esta introducción, nos parece pertinente relatar un dato que ofrece algo de luz sobre la relación entre la música y las palabras y sobre la importancia que los compositores otorgaban a los textos. Wagner, quien fue a la vez su propio libretista, constituyendo así una feliz excepción, no entendía que sus óperas triunfaran fueran de Alemania, puesto que, bajo su opinión, es imposible disfrutarlas o entenderlas en su plenitud sin conocer el alemán.

Esta relación entre libretistas y compositores debía de ser, como es lógico pensar, muy estrecha para que el resultado final satisficiese tanto a autores como a público. Da Ponte y Mozart fueron un ejemplo en este sentido, con el agravante (relacionando con el ejemplo anterior) del lenguaje. Mozart brilló en sus óperas en italiano, lo cual nos dice que al mismo tiempo que destacaba en la composición musical, también tuvo en cuenta qué decían esas palabras a las que ponía música.

Los siglos más recientes, de menor calidad en lo que a libretos se refiere, también aportan algún ejemplo, como es el caso de Strauss y Hugo Von Hofmannsthal. Es fácil deducir entonces que en este trabajo en común (o en "equipo", usando términos más actuales), ninguno de los dos debía mostrar la intención de prevalecer sobre el otro, puesto que la calidad del resultado final se resentiría. Las palabras deben ser las justas, y la música, con su gran dosis de ambigüedad y patetismo, debe completar aquello que la palabra no termina de

[5] Delgado Cabrera, Arturo, *Libretos de ópera franceses del Siglo XIX: una escritura olvidada,* cit., p. 19.

decir o sencillamente no dice. Esta suma perfecta otorga al texto una gran emotividad.

Como hemos visto, la ópera se crea sobre un precedente literario, al principio la mitología, después literatura más reciente, procedimiento que se ha mantenido y hoy en día sigue siendo así: mientras se redacta esta tesis hemos tenido noticias de que Marco Frisina, actual maestro de capilla de la catedral de Roma, está componiendo una ópera sobre un libreto de Gianmario Pagano, cuyo título remite a la obra de la que proviene: la *Divina Comedia* de Dante.

Una simple ojeada a los repertorios operísticos pone de manifiesto que, en esa inspiración literaria de la que hablamos, el escritor más adaptado es sin duda William Shakespeare, tanto en Italia como en otros países. Incluso tenemos ejemplos de una adaptación directa de algún drama del inglés, como por ejemplo *Macbeth* (texto de Francesco Maria Piave y Andrea Maffei con música de Giuseppe Verdi), y versiones elaboradas de un modo más indirecto, como es el caso de *Les troyens*, con libreto y música de Berlioz, en el que se narra la historia de Eneas con la forma de un drama shakesperiano.

Los románticos alemanes también han sido una fuente de inspiración para los compositores germanos, y en este caso resulta ineludible citar a Goethe. Y acercándonos algo más al objeto de estudio de esta tesis, existen también en Italia numerosas óperas basadas en temas literarios franceses, debido en gran parte al prestigio de las letras francesas o a la importancia de París en el teatro europeo.

Recapitulemos. Tras el análisis formal y la tipología del libreto operístico y su evolución, más la murada amplia a los contextos históricos, filosóficos y artísticos, muy particularmente en el plano musical y en especial en el ámbito de las academias, de la Italia del siglo XVIII, lo cual constituye una primera sección de este trabajo (capítulos 2 y 3), otra segunda parte se centra en la génesis del mito del Cid y su posterior evolución literaria, hasta ser acogido por Guillén de Castro para fraguar un personaje que servirá como estereotipo posterior (cap. 4). De tal modo, llega a manos de Corneille, cuyo *Cid* se convierte no solo en un

éxito de público, sino en la piedra de toque para la polémica entre los partidarios de un teatro reglado y los *modernos* que se afanan por la innovación (cap. 5). Desde el teatro el Cid joven pasó a la ópera francesa y en un proceso continuadode trasvases se instaló en el drama musical italiano.

En efecto, una tercera sección de la Tesis, la más amplia y detallada, analiza primero todas aquellas obras de teatro que recrean en Italia el Cid de origen francés (capítulos 6 a 8) para pasar luego más propiamente al corpus de las óperas cidianas. Este corpus, tras la eliminación de algunas obras no pertinenetes y el añadido de otras sí significativas, se organiza y estudia desde diferentes raseros, ya sea cronológico, por autores, según su genealogía, etc., para llegar a establecer finalmente un haz de interesantes relaciones y variaciones múltiples sobre un motivo de largo recorrido, debidas a innumerables causas. Precisamente ese sería el eje central de investigación en el presente trabajo: observar cómo una materia inicialmente histórica va pasando por el tamiz de la leyenda primero, y de la impronta artística de diversos autores después, para ir adaptándose a medios distintos, culturas divergentes e incluso plegándose a código artísticos diversos, cuando participa del texto escrito y la música. Tal como se ha dicho, cada uno de los textos va reproducido en un Anexo final, con el propósito de que se pueda calibrar su contenido y naturaleza al completo y no solo las citas elegidas en su caso.

En fin, no quesíamos dejar la oportunidad de emplazar en una cuarta sección (cap. 9) los resultados de una investigación previa que en muchos sentidos constituye el embrión de este trabajo, atendiendo además a los parámetros de la nueva normativa de Doctorado que exige resultados investigadores ya publicados. En su momento, nuestro Trabajo de fin de Máster versó sobre la irrupción en las tablas operísticas francesas del héroe de caballerías Amadís de Gaula, otro campeón español en la música europea. Es digno de señalarse el parecido recorrido cultural efectuado por la trama amadisíaca, que conoce igualmente diversos estadios inetermedios antes de ser musicada por algunos de los más importantes compositores del momento. Valga, pues, la

confrontación del héroe épico, pero novelizado progresivamente, con el caballero andante, el primero de sesgo original en la Literatura española, para comprobar cómo sus dramas y novelas surtieron durante los siglos XVI al XVIII de modelos, personajes y motivos a la literatura europea.

No sería justo terminar estas líneas sin agradecer de un modo muy especial a aquellas personas que con su apoyo incondicional han permitido que este trabajo pueda ser concluido, pues no han sido pocos los contratiempos. En primer lugar, y siendo muy breve, al tutor del mismo, el Dr. Núñez Rivera, quien despertó en mí la inquietud de los estudios literarios y musicales. Otros profesores han dejado una huella tan importante que sería difícil nombrarlos a todos, pero, entre ellos, debo destacar al Dr. Luis Martínez, quien supo enseñarme que la Literatura es una manera más que noble de ocupar el tiempo.

En el plano familiar, habré de agradecer siempre a mi madre, que vio comenzar esta tesis pero no la ha visto terminada, y, cómo no, a Macarena, mi esposa, que con paciencia infinita me ha tomado prestado parte del tiempo que ahora debo devolverle a nuestro hijo Miguel.

2. LA ÓPERA: LITERATURA, MÚSICA Y ESPECTÁCULO

Acercarse a la ópera desde una perspectiva estrictamente literaria no es nada sencillo. Por otro lado, es posible que también sea un esfuerzo inútil, puesto que podemos plantearnos si la ópera es un espectáculo formado por diferentes piezas "separables" unas de otras, de tal modo que funcionen independientemente de las demás con total autonomía. Dicho de otro modo: ¿se pueden estudiar los libretos solo como textos sin tener en cuenta su función musical?

La respuesta lógica es que no; y he aquí el primer problema de nuestra tesis: muchos de los textos, por no decir la gran mayoría, han llegado a nuestros días sin la música que los acompañaba. Esto debe darnos la sensación de que estudiamos una obra de arte incompleta, a la que le falta el remate. Desde luego, un detalle decisivo en la recepción de la ópera como tal.

Una cuestión importante que veremos en este capítulo es la combinación entre literatura y música con la función evidente de conmover al espectador, crear un vehículo para la comunicación de las emociones. Partiendo de esta base, la cuestión que nos planteábamos al principio de estas líneas queda resuelta: por supuesto que no podemos pensar en el libreto como un texto plenamente independiente de la música, como puede ser una obra de teatro. El libreto se escribe para ser musicado, y este detalle lo determina totalmente. La ópera, por tanto, y a modo de planteamiento inicial, "no es una obra teatral *con* música, sino una obra teatral en música."[6]

Si todo acto comunicativo es tal gracias a su contexto, la música completa igualmente el significado de la palabra multiplicando su resultado. Dicho de otro modo: si un simple gesto con la mano o un guiño pueden cambiar totalmente el signo nuestras palabras, ¿cuántos matices emocionales podrá aportar una melodía con su acompañamiento armónico a lo que nos cuenta un personaje?

[6] Lang, Paul Henry, *La experiencia de la ópera*, Madrid, Alianza, 1983, p. 12.

Quizá sea este detalle el que ha provocado que existan tan pocos estudios filológicos sobre los libretos, ya que estudiar un fenómeno como la ópera dejando de lado algo tan central en la misma como es la música puede provocar cierto respeto. Por otro lado, veremos en el siguiente apartado cómo muchos estudiosos han otorgado a los libretos una consideración muy discreta dentro de los géneros literarios, hasta el punto de no ponerse de acuerdo sobre cómo clasificarlos. Este problema queda evidente, por ejemplo, si realizamos el experimento de pedirle a alguien cercano que nos tararee la melodía de algún aria conocida de Verdi o Puccini. Esto es sencillo, pero si le preguntamos por el texto, comienzan los problemas.

Sin embargo, algo parecido puede ocurrir con la canción, sin duda la forma musical más extendida y popular en la actualidad. Existe cierta facilidad para apropiarse de las melodías, pero no tanto de los textos. Es posible que a quien se acerca a la música le baste con ella misma, y otorgue un papel secundario al texto. Hay personas capaces de llorar cuando escuchan determinadas canciones, puesto que su audición provoca la salida de sentimientos que pueden tener muy poco o nada que ver con el contenido de las mismas.

Nuestra tesis estudia libretos de óperas italianas del s. XVIII. Veremos en este capítulo que, aproximadamente hasta la llegada de Mozart, el texto ocupa en la ópera un lugar tan importante como el de la música. Pero el desarrollo del aria provoca que, poco a poco, el texto se haga casi inaudible, al contrario de lo que ocurre con el recitativo, en el que sí podemos escuchar aquello que los personajes quieren contar.

Como mencionaremos en nuestro relato del nacimiento de la ópera, los miembros de la *Camerata Fiorentina* cayeron en el error de pensar que las tragedias griegas eran textos cantados, de manera que dieron un gran realce al texto en los comienzos del género, naciendo así el recitativo. Durante el Barroco, al compositor no le interesa ya el texto en su plenitud, sino que

> le interesaba solamente la principal manifestación afectiva de las palabras, y, puesto que sus ideas musicales necesitaban mucho más espacio del que

> proporcionaba el texto, volvía a las principales palabras afectivas y las repetía frecuentemente una docena de veces o más[7].

En los capítulos siguientes estudiaremos el libreto desde, como apuntamos, una perspectiva eminentemente filológica, lo cual hace inevitables algunas referencias musicales. No podemos ser muy estrictos en nuestra mirada desde ese punto de vista, puesto que el libreto, como tal, necesita del complemento musical para que el resultado sea pleno.

2. 1. EL LIBRETO DE ÓPERA

La ópera constituye un fenómeno que ha despertado enorme interés desde sus inicios. Sin embargo, este interés no se ha centrado del mismo modo en todos los aspectos que aglutina el espectáculo, sino que, de un modo especial, la música ha destacado sobre los demás. Esto ha provocado que el libreto operístico, como texto literario, no haya recibido mucha atención desde el ámbito académico. Incluso se ha convertido en un subgénero menor, que no goza del prestigio de otros textos dramáticos como la tragedia o la comedia, por ejemplo.

En este capítulo, vamos a tratar de definir qué es un libreto de ópera, cuáles son sus características, y cómo es el lenguaje que los autores italianos empleaban en su desarrollo. Para este propósito, hemos de confesar que no nos hemos encontrado con una bibliografía extensa ni demasiado precisa, por lo que la dificultad de la empresa ha sido aún mayor. Sí existen muchos estudios sobre la ópera pero que se centran en el aspecto estrictamente musical. Sobre los textos, sin embargo, parece que solo un reducido número de investigadores contemporáneos se ha dedicado con exhaustividad a analizar los mismos desde una perspectiva filológica, ya que tradicionalmente los libretos nunca han aparecido en las historias de la literatura al ser considerados de poco valor, una especie de subgénero menor, o subliteratura[8]. Más recientemente, con el

[7] Lang, Paul Henry, *La experiencia de la ópera,* cit., p. 14.
[8] Delgado Cabrera, Arturo, *Libretos de ópera franceses del Siglo XIX: una escritura olvidada,* cit., p. 3. Tesis de Doctorado no publicada.

Estructuralismo, se adopta una postura menos "clasista" y cualquier texto literario se justifica en sí mismo y puede interesar al crítico.

Aunque parezca algo evidente, sin embargo debemos comenzar definiendo qué es un libreto y por qué se llama así. El *New Grove* afirma que se trata de "un libro impreso que contiene el texto de una ópera, oratorio u otra obra vocal dialogada".[9] Esta definición extiende el término a otras obras musicales, pero que quedan fuera de nuestro estudio, de modo que podemos establecer un recorrido claro del libreto de ópera puesto que, como veremos en el siguiente capítulo, estamos trabajando sobre un género cuyo comienzo conocemos con relativa seguridad. Existe libreto de ópera desde que existe la propia ópera, y esto ocurre (según la teoría más aceptada por musicólogos e historiadores, aunque no la única) en Florencia a finales del s. XVI con la *Camerata* del Conde Bardi[10].

Para el profesor Delgado Cabrera,

> los libretos de ópera han de ser considerados como tales, de una manera general, en cuanto que usan la palabra como medio de expresión, y de una manera más específica en cuanto que no hacen un uso puramente informativo de la lengua, sino expresivo y estético; es decir, que se trata de textos donde la función poética está presente[11].

En esta definición se hace referencia a la mencionada justificación de los libretos y a su principal peculiaridad: el empleo de la función poética que servirá de puente entre el texto espectacular y el resultado musical de la obra. Es precisamente esta función, la de ser un texto musicable, la que coarta la acción del autor literario, ya que los libretos operísticos deben adaptarse a unas convenciones muy concretas de tipo técnico. Esto puede deberse a que el libreto debe ser, además de bello, eficaz: necesita cumplir una serie de exigencias técnicas. Esta puede ser la causa del fracaso de algunos escritores que se han acercado a la confección de libretos, pero sin éxito.

---

[9] Dent, Edward J., Smith, Patrick J., *The new Grove* (vol. XX), Londres, ed. Stanley Sadie, 1980, p. 821.
[10] Esta afirmación es una simple reducción de lo que desarrollaremos en el cap. 2. 3.
[11] Delgado Cabrera, Arturo, *Libretos de ópera franceses del Siglo XIX: una escritura olvidada*, cit., pp. 3-4.

En un principio, las representaciones se reducían a la corte o a entornos estrictamente aristocráticos, en los que se representaba cada obra una única vez o en el mejor de los casos alguna más. Para ello, se imprimía el texto de la ópera a expensas del noble a quien estuviese dedicado el drama en un volumen de unos veinte centímetros de largo. Cuando el espectáculo se convirtió en público, en Venecia, el tamaño de este libro se redujo a unos catorce centímetros, lo que provocó el diminutivo de su nombre, que pasó de "*libro*" a "*libretto*".

Cada libreto, tras la página con el título de la obra, incluía una dedicatoria al príncipe, duque o noble del lugar. También solía incluir unas palabras al lector, que precedían al *argomento*, en el que el autor resumía en algo más de una página la obra. Este simple preámbulo fue aumentando con los años y ganando en complejidad. También se incluía una lista con los personajes del drama, que se acompañaba del nombre de los actores que interpretaban cada papel. Y para concluir toda la información, se añadía una breve descripción de los decorados, danzas, en incluso de los efectos de las máquinas. En algunos casos, se completaba toda esta información previa a la obra con una "protesta", en la que el escritor se reafirmaba en su fe católica para evitar suspicacias debido a las constantes referencias a los dioses, sobre todo en aquellos libretos de inspiración mitológica[12].

La gran mayoría de libretos antiguos que se conserva pertenece a los siglos XVII y XVIII, cuando se imprimían los textos para cada representación y nunca después. Lo habitual era acompañar la contemplación del espectáculo con la ayuda del texto para entender así mejor el argumento de la obra y todos sus matices, ya que se partía de la base de que determinados pasajes resultaban inaudibles por el acompañamiento musical. Prueba de ello son las manchas de cera que se aprecian en algunos de estos libretos antiguos, provocadas por las lámparas que existían en los teatros.

[12] Analizamos todas las partes del libreto con detalle en el cap. 2.5.

Ya hemos mencionado que los libretos no gozaron siempre de buena consideración como obras literarias. En efecto, algunos autores recibieron críticas por el simple hecho de dedicarse a esta labor. Otra prueba de la poca estima que recibían los escritores radica en que los textos eran continuamente enmendados según la representación, ciudad, etc. Era habitual que parte del trabajo fuera suprimido, lo cual se indicaba con el uso de comas. Esto provocó que estos versos recibieran el nombre de "versi virgolati".

También es cierto que, si los libretos no han ocupado un lugar de importancia dentro del conjunto operístico, es porque muchos de ellos no han contado con la calidad literaria mínima que se le podría exigir a un texto de estas características. Sin embargo, incluso los textos menos afortunados deben tener su consideración puesto que no solo ofrecen información literaria, sino que también aportan muchos detalles sobre las representaciones, por ejemplo, la dirección de escena, los cambios de decorado, la lista de personajes e incluso el nombre de los cantantes que realizaba cada papel. También indican dónde se realizó la representación y quién compuso la parte musical.

El estudio de un grupo de libretos puede ofrecernos también información sobre las compañías, trayectoria de un determinado cantante, las costumbres locales o la actividad de un censor concreto. Muchos libretos son el único testimonio de que una vez se representó cierta ópera, puesto que es habitual que la música se haya perdido. Esto se debe a que las partituras no se imprimían, de manera que no han llegado a nuestros días. La música, excepto los primeros trabajos italianos (Monteverdi, por ejemplo) y los de los franceses de la corte (Lully, Rameau), existía solo en manuscrito durante los siglos XVII y XVIII.

Los libretos dejan de imprimirse con regularidad en torno a 1800, principalmente por tres motivos[13]: el primero de ellos es la introducción de la luz de gas en los teatros, lo que permitió que se pudiera oscurecer más las zonas de butacas y palcos que antes, con las velas, permanecían siempre iluminadas. De

[13] Dent y Smith, *The new Grove* (vol. XX), cit., p. 823.

este modo apenas sí podía leerse un texto dentro del teatro. En segundo lugar, dejan de eliminarse pasajes de cada texto, lo cual indica indirectamente que el prestigio de los autores crece en cierto modo ya que su trabajo se respeta de forma íntegra. Finalmente, se extendió en Italia la costumbre de publicar volúmenes que incluían partituras con fragmentos vocales, de manera que el valor de un libreto individual bajó respecto al de estas nuevas ediciones de óperas y oratorios más económicas.

Debemos considerar el libreto como un subgénero literario, dentro de los textos dramáticos, pero diferente al resto de categorías (tragedia, comedia...) puesto que tiene características propias que lo distinguen de los demás. No se crean con la única intención de ser leídos, sino que necesitan la música para desarrollar plenamente su función[14]. Con la música, los libretos alcanzan sus mayores cotas de expresividad, incluso aceptando que no todo el texto se entiende por parte del público.

No podemos obviar, dicho lo anterior, que la música ostenta un lugar preponderante dentro del resultado final operístico. El texto es, de este modo, subsidiario de aquella. La relación entre la palabra y la música tiene un recorrido casi tan largo como el de la propia cultura occidental. No es objeto de este estudio detenernos en este detalle, pero sí nos parece necesario incidir en que se trata de un binomio que surge con las teorías de Platón. La música en la antigua Grecia estaba "concebida como un ámbito que se relacionaba estrechamente con el lenguaje, pues precisamente se basó en la longitud y entonación de las sílabas". [15]

Podemos, a continuación, citar algunas de las características que poseen los libretos de ópera[16]. En primer lugar, hemos de tener en cuenta que el libreto no es un fin en sí mismo, sino que se escribe para un espectáculo final del cual solo forma una parte. Esto provoca que el libretista tenga que plantearse ciertos límites

[14] Con la excepción de las tragedias líricas del francés Quinault que se leían en Francia del mismo modo que las obras de Molière, Corneille o Racine, durante el s. XVIII.
[15] Molina Jiménez, Belén, *Literatura y música en el Siglo de Oro español*, 2005, p. 15. Tesis de Doctorado no publicada.
[16] Delgado Cabrera, Arturo, *Libretos de ópera franceses del Siglo XIX: una escritura olvidada*, cit., pp. 39-51.

desde el inicio de su trabajo. Uno de ellos, por ejemplo, es el límite temporal, el cual obliga al escritor a concentrar el desarrollo de la obra de un modo similar al de un autor teatral.

En el caso de una adaptación de una novela, es lógico pensar que muchos pasajes (e incluso personajes) debían ser omitidos. Además, en el caso de la ópera, el texto debe dejar espacio a la música sin que la duración final sea excesiva. En este momento, el buen entendimiento entre libretista y músico procurará que la música complete la intensidad de determinados pasajes prioritarios. Este recorte puede provocar al mismo tiempo que una obra pierda intensidad, por lo que corre el riesgo de ser considerada mediocre. El espacio será el otro límite que se marcará el autor, ya que la ópera debe representarse en un escenario. Sí puede tener en cuenta la aparición de efectos visuales, como el uso de máquinas.

Hemos mencionado que el libretista debe tener muy en cuenta que su texto se recitará como si fuese una obra de teatro, sino que se cantará. Esta diferencia hará que muchos pasajes de la obra resulten inaudibles para el espectador, que perderá así el hilo argumental en más de una ocasión. Para solucionar este problema, muchos libretistas emplearán una serie de "palabras clave", que, colocadas cuidadosamente, permiten al público seguir la obra con mayor facilidad. Sin embargo, el abuso de este recurso ha provocado que una lectura fría del libreto, al margen de esta idea y de todo contexto musical, nos lleve a la conclusión de que un mal escritor ha compuesto el texto. En Italia, este problema se agrava hasta la aparición de Metastasio, como veremos en breve, ya que el abuso de adornos y virtuosismos vocales provoca que la palabra quede totalmente desvirtuada.

Pero a pesar de esto, hemos de tener la conciencia de que la ópera es un "espectáculo de acción, no de palabras", de manera que el lenguaje pierde en cierta medida su carga poética en beneficio de la claridad de la situación. Afirma

Delgado que "la lengua ha de ser sencilla, la sintaxis poco complicada y el vocabulario debe limitarse a ciertas palabras básicas".[17]

Un aspecto importante dentro del estudio de los libretos corresponde a las fuentes literarias, tema totalmente relacionado con nuestro trabajo. Desde un principio, y debido al origen mismo del género operístico como intento de recuperación de la tragedia clásica, las óperas tratan sobre tema mitológico, lo cual explica la gran cantidad de obras de esta temática que podemos encontrar en cualquier repertorio. Del mismo modo que la propia tragedia griega no gustaba de improvisar temas, sino que recurría a los conocidísimos mitos de siempre, la ópera no destaca desde un principio por poner en la escena temas nuevos, sino que sus libretistas toman obras o motivos anteriores, casi siempre de temática amorosa y con una visión claramente conservadora desde el punto de vista social, lo que se explica por el patrocinio de la nobleza y de la iglesia.

A medida que pasan los siglos, a los temas mitológicos se han de añadir otros que surgen a su vez de la propia literatura. Podemos distinguir en ellos las adaptaciones de obras de teatro, como por ejemplo el que ocupa nuestra Tesis, *Las mocedades del Cid,* y las adaptaciones de novelas. El primer grupo es obviamente el más numeroso, puesto que la afinidad entre el libreto y el texto teatral es evidente. El autor parte de un principio con limitaciones muy similares a las del libretista, por lo que parte del trabajo ya está hecho antes de comenzar.

Dentro de este amplio grupo de óperas de origen teatral es digno de mención el caso de Shakespeare, cuyas tragedias han sido adaptadas en innumerables ocasiones con algunos ejemplos especialmente brillantes. Por ejemplo, hay que subrayar la obra de Verdi con la aportación en los libretos de Francesco Maria Piave, Arrigo Boito o Andrea Maffei.

En todo caso, resulta menos cuantioso, aunque igualmente importante, el número de óperas escritas bajo la inspiración de alguna novela. En este caso,

[17] Delgado Cabrera, Arturo, *Libretos de ópera franceses del Siglo XIX: una escritura olvidada*, cit., p 41.

sorprende cómo destacan las fuentes literarias francesas, incluso dentro de la ópera italiana, debido al prestigio de la Literatura gala y a que París fue la referencia teatral durante el XIX. En este punto, valga como ejemplo significativo *La dame aux camélias*, de Alexandre Dumas (hijo), que inspiró a Piave y a Verdi la célebre ópera *La traviata.*

Siguiendo con las características del libreto, observamos que las óperas suelen mostrar una gran continuidad en los temas y esquemas que presentan, como por ejemplo el familiar. También el público que asiste a estos espectáculos es desde un principio bastante conservador y conformista, con lo que no ve con buenos ojos las innovaciones en estos ámbitos. Basta con observar las óperas que se representan desde los siglos XIX y XX, donde se apreciarán pocos cambios en los programas.

Nuestro estudio se centra en óperas del s. XVIII, por lo que, de una manera más explícita, vamos a ocuparnos en este capítulo de los libretos de este período. Como es de esperar, en este espacio de tiempo no existe total homogeneidad entre los textos, de modo que intentaremos extraer las características que nos permitan diferenciar los posibles modelos.

Respecto a la divisón interna del siglo XVIII desde el punto de vista operístico, existen diversos criterios historiográficos. Por un lado, algunos autores[18] se decantan por establecer dos momentos bien diferenciados: la primera mitad del siglo (modelo "de Metastasio") y una segunda ("de Gluck"). Otros[19] afirman que a las dos partes anteriores hay que sumar una tercera de transición al siglo XIX. Sin embargo, la que goza de mayor aceptación es la Heartz[20], quien sostiene que durante el setecientos italiano resulta factible encontrar tres

[18] Rosen, Charles, *The Classical Style*, Nueva York, Norton, 1972; Basso, Alberto, *La época de Bach y Haendel*, Madrid, Turner, 1986; Pestelli, Giorgio, *La época de Mozart y Beethoven*, Madrid, Turner, 1986; Downs, Philip, *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Akal, 1998; Kunze, Stefan, *Las óperas de Mozart*, Madrid, Alianza (Alianza Música, 48), 1990.

[19] Della Corte, A.-Pannain, G., *Historia de la música*, Barcelona, Labor, 1965 (3 vol.); Parker, Roger, *Historia ilustrada de la ópera*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

[20] Heartz, Daniel, *Ópera seria del s. XVIII*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980, pp. 555-558.

generaciones de compositores y otros tantos modelos de libretos. Estos tres modelos se organizan del siguiente modo: 1720-1740 (modelo metastasiano), 1740-1770/75 (influenciado por la tragedia lírica francesa), y 1770/75-1800/20 (vinculado a la ópera cómica italiana).

Para demostrar la validez de esta división, que por ejemplo es la que utiliza el *New Grove*, resulta muy sencilla e interesante la metodología aportada por Pogolotti en un trabajo reciente[21], puesto que la mencionada enciclopedia no aporta ninguna descripción detallada de las diferencias entre los textos de cada momento.

En esta metodología, destaca el trabajo realizado en el análisis estructural de libretos, que consiste entre otros aspectos en el recuento de actos, escenas, la propia organización interna de cada escena (especificaciones de las didascalias, cambios de escena y aparición de obras instrumentales) y los modos de versificación, todo ello una vez han sido recopilados una gran cantidad de libretos del s. XVIII.

Resulta muy importante el asunto de la versificación, puesto que "determina el modo en que se musicalizará el texto"[22]. De este modo, aquellos pasajes escritos en verso libre darán lugar a recitativos ("secos" o "acompañados") y los que presenten verso estrófico se convertirán en arias, coro o conjuntos (dúos o cuartetos). También adquieren gran importancia las didascalias, que son los textos breves que aparecen al principio de cada escena e indican su desarrollo dramático o escénico. En algunos casos informan de la necesidad de alguna pieza instrumental que acompañe algún acontecimiento que se desarrolla en escena, como puede ser la muerte de algún personaje.

[21] Pogolotti, Leonor, "Hacia una historicidad de los modelos de libreto de ópera italiana: convenciones estructurales de los libretos de Ópera Seria del siglo XVIII", Ponencia de la VII Semana de la Música y la Musicología: Jornadas interdisciplinarias de investigación: La ópera: palabra y música, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, 2010. [Fecha de consulta: 30-enero-2014]

[22] Pogolotti, Leonor, "Hacia una historicidad de los modelos de libreto de ópera italiana", cit., p. 77.

En las interesantes conclusiones de Pogolotti observamos, en líneas generales, que el número de actos casi se mantiene (3 en los dos primeros modelos y 2 en el tercero) y que el número de actos por escena comienza entre 14 y 20 al principio, baja a 5-12 en el segundo y recupera en el tercero (nuevamente 14-20). En cuanto al número de arias, se comprueba que decrece a medida que avanza el siglo, puesto que pasa de unas 25-30 a entre 15 y 20 cuando concluye el siglo.

Respecto al lenguaje que se usa en los libretos, hemos de tener muy en cuenta las peculiaridades de la península italiana en este sentido. En el capítulo 3.1 veremos cómo durante el siglo XVIII Italia no es aún un país unificado como lo es en la actualidad. De esta manera, los diferentes estados que formaban parte de la península tenían sus diferentes lenguas, distinciones que originan lo que actualmente llaman "dialetti", y al mismo tiempo, durante este período tienen lugar numerosas discusiones sobre el uso del lenguaje, en las que participarán diferentes intelectuales.

Además, la hegemonía del francés como "lengua de cultura" en Europa durante el s. XVIII, que provocó la llamada "gallomania settecentesca", complica aún más la situación. Por ello, debemos detenernos un momento y analizar qué sucede en la península italiana en el ámbito lingüístico durante el siglo XVIII para terminar comprendiendo el lenguaje que llega a los teatros de ópera. Concretamente en relación a las representaciones de ópera seria que alcanzaron su esplendor en la primera parte del siglo gracias a la influencia de Metastasio, mientras que en la segunda comienza a despuntar una reforma en el lenguaje basada en las nuevas obras cómicas de Goldoni y otra tendencia protagonizada por la ópera bufa.

La lengua deja de ser patrimonio de los gramáticos y comienza a entrar en el debate (bastante arduo, por cierto) de los filósofos del momento, quienes se apoyan en diferentes teorías racionalistas y sensistas. Desde la Academia de la Arcadia, se animan a realizar una renovación de la lengua literaria que se basa en simplificar la sintaxis, evitando de este modo las complicadas subordinaciones

que heredan de la tradición poética, de manera que los nuevos enunciados crezcan sobre la base de un orden lógico propio del pensamiento racionalista[23].

De este modo, se toma de la lengua francesa el esquema sujeto-verbo-complemento, al estar más en sintonía con el pensamiento ilustrado y su afán didáctico. Sin embargo, no tardaron en aparecer detractores de estos postulados, como Melchiorre Cesarotti, quien publicó en 1785 *Saggio sulla filosofia delle lingue,* en el que desarrolla todas las controversias del momento. Desechaba la autoridad de la Crusca pero tampoco aceptaba el modelo francés, basándose en teorías sensistas que conocía gracias a las lecturas de De Brosses y Batteaux. Estos pensadores opinaban que la lengua de los pueblos primitivos estaba más cerca del latín que del francés, por lo que veían lógica la alteración del orden en la oración.

De este modo, el sensismo sirvió para contrarrestar en la segunda mitad del XVIII los excesos que en la primera parte del siglo experimentó el cartesianismo. En el melodrama se optó por mantener la inversión, puesto que pensaban que así se expresaba mejor los sentimientos de los personajes, además de lograr una mejor adaptación del libreto a la música.

Metastasio protagonizó y dio esplendor a este lenguaje poético, simplificando las estructuras y favoreciendo la comprensión del texto, especialmente los pasajes del recitativo, de manera que renovó un género que comenzaba a mostrar una crisis importante a finales del XVII, tal como afirma Martín López:

> Metastasio, aparte de simplificar la sintaxis, codifica el lenguaje melodramático siguiendo los cánones arcádicos haciendo uso de términos áulicos (*empio, augello, alma, doglia, veggo, deggio*...) perífrasis, rimas de formas arcaicas no diptongadas propias de la escuela siciliana (*cor, movo, bono, fori*...) y antítesis (*amaro e dolce, piango e rido, m'agghiaccia e mi riscalda*...). Emplea asimismo el condicional siciliano en *-ia*, el imperativo trágico que antepone el pronombre

[23] Martín López, Carolina, *El italiano del melodrama. Estudio lingüístico-musical de la trilogía Da Ponte-Mozart,* Sevilla, Univesidad de Sevilla, 2000, p. 26.

> al verbo, así como apócopes, anáforas, locuciones dubitativas e hipérboles del tipo *che cento volte e cento*.[24]

Veremos en los siguientes capítulos, pues, cómo el libreto, desde el origen mismo de la práctica operística, evoluciona hasta llegar al siglo en el cual se detiene nuestra Tesis, para ver así de qué manera plantean los poetas sus textos para ser musicados.

2.2 EL LIBRETO DE ÓPERA DURANTE EL SIGLO XVII

Se evidencia un fenómeno cuyo origen es relativamente accesible. Sin embargo, es importante distinguir entre cuándo comienza la ópera como tal y cuáles son sus orígenes, que precisamente es lo primero en lo que vamos a detenernos. También en esta cuestión veremos cómo la presencia de la Literatura condiciona el desarrollo de las diferentes formas que vamos a citar.

Hablar de estos antecedentes no es tan sencillo, como veremos. En muchos lugares se constata, poco más o menos, que la ópera surge de la tragedia griega en Florencia, lo cual es inexacto. Existe en medio de ambos fenómenos un conjunto de manifestaciones artísticas que sirven de nexo real entre ambas, sin las cuales no se entendería que, en la capital toscana a finales del *seicento*, se les ocurriera crear un nuevo espectáculo a los miembros de la *Camerata Fiorentina*.

Algunos estudios[25] parten de los dramas litúrgicos medievales. Se trata de obras de temática religiosa, en latín, sobre diferentes momentos de la vida de Cristo. Se representan entre los siglos XI y XVI, y son textos anónimos musicados con canto llano o gregoriano. Como muchas manifestaciones artísticas medievales, tenían un fin didáctico, lo cual explica que con el paso del tiempo se alejaran de la erudición para acercarse a formas más populares. Hoy se conservan

[24] Martín López, *El italiano del melodrama. Estudio lingüístico-musical de la trilogía Da Ponte-Mozart*, cit., p. 29.
[25] Datos extraídos de Trujillo Sevilla, Jesús, *Breve Historia de la Ópera*, Madrid, Alianza, 2007, pp. 15-22.

copias de aquellos primeros dramas, en algunos de los cuales se han transmitido indicaciones sobre la puesta en escena: vestuario, escenografía...[26]

Es de cita obligada en este género uno de los primeros ejemplos de drama musical occidental, *Le jeu de Robin et de Marion*, escrito por Adam de la Halle[27], que es precisamente quien rompe esta tradición de música y poesía religiosa. Esta obra, que inaugura el nuevo teatro secular francés, escrita en torno a 1225, trata sobre el encuentro de una pastora, Marion, y un caballero que la corteja. Su estructura es muy sencilla, pues se compone de un diálogo en el que se intercalan melodías populares. Constituye una gran innovación en el momento en el que surge, ya que aúna poesía, teatro y música, en una obra que en cierto modo representará un precedente determinante.

El argumento no es original del trovador, ya que otros autores lo utilizaron. De hecho, algunos críticos apuntan que ciertos pasajes de la obra provienen directamente de alguna "chanson" previa, como es el caso de la que abre la pieza[28]:

> Robins m'aime, Robins m'a,
> Robins m'a demandee, si m'ara.
> Robins m'acata cotele
> De burel et bonne et bele,
>
> A leur i va.
> Robins m'aime, Robins m'a,
> Robins m'a demandee, si m'ara[29].

Otro texto imprescindible en este contexto inicial es el *Ludus Danielis*, que sí tiene una temática religiosa, ya que se basa en el *Libro de Daniel*, perteneciente *Antiguo Testamento*. Se atribuyen a un grupo de monjes jóvenes vinculados a la Catedral de Beauvais, entre 1227 y 1234. La obra, en la que se incluye el texto

[26] González Lapuente, Alberto, *Diccionario de la Música*, Madrid, Alianza, 2007, p. 174. Hiley, David y Lingas, Alex, *Diccionario enciclopédico de la Música*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 486-487.
[27] Adam de la Halle (1240 - 1285), trovador que escribía sus piezas en el Norte de Francia en lengua provenzal (*Oil*).
[28] Jeu de Robin et Marion: Bibliothèque Méjanes, Ms. 166 (Rés Ms 14), f. 1.
[29] "Robin me ama, Robin me tiene/Robin preguntó por mí, me tendrá/Me compró una cartera/y un monedero de seda/¡Hurra!/Robin me ama, Robin me tiene/Robin preguntó por mí, me tendrá".

y la música que debían interpretar los diferentes clérigos en las funciones de Navidad, relata tres pasajes del citado libro: en el primero, el profeta Daniel interpreta la escritura que aparece en la pared durante el festín de Baltasar; en la segunda, se salva de los leones a los que fue entregado por Ciro; y, finalmente, en la tercera anuncia la llegada del Mesías. Este último relato explica que se representase en aquellas fechas, aunque también es probable que se desplazase hasta el día de año nuevo, en el que se les permitía cierta relajación a los subdiáconos, como por ejemplo alguna representación teatral con escenas cómicas y motivos populares.

Su lectura es muy interesante, ya que los manuscritos que han llegado a nuestros días incluyen varias acotaciones en tinta roja en las que se informa sobre lo que los personajes hacen, del estilo a la que sigue: "Dum venerit rex Balthasar, principes sui cantabunt ante eum hanc prosam."[30]

El siguiente género que se puede citar en esta lista de antecedentes operísticos es el melodrama italiano del **s.** XV. Trujillo[31] lo define como "otra forma más de teatro con simple acompañamiento musical, y esta vez de carácter estrictamente profano, que se prodigó durante las últimas décadas del *Quatrocento*". Vignal[32], por su parte, afirma que el melodrama es "una forma de espectáculo de la que el canto estaba excluido: exactamente, una obra que unía un texto declamado y un acompañamiento musical".

El ejemplo más citado de estos melodramas, que casi se funden ya con los *intermezzi*, de los que hablaremos a continuación, y con los propios trabajos de la C*amerata*, es *Orfeo*, escrito entre 1447 y 1480 por el poeta florentino Agnolo Poliziano y musicado por Fermi. Una simple ojeada a otros títulos representativos (*Daphne*, del también florentino Gian Pietro della Viola en 1486; *Favola di Cefalo*, escrita en 1487 por Niccolò di Correggio; o *Le nozze di Psiche e*

[30] Mientras entra el Rey Baltasar, sus nobles cantan esta prosa ante él.
[31] Trujillo Sevilla, Jesús, *Breve Historia de la Ópera*, cit., p. 17.
[32] Vignal, Marc (dir.), *Diccionario de la Música*, Madrid, Aljibe, 2001, p. 197.

Cupidine, *frottola*[33] de Galeotto del Carretto, estrenada en 1502 con música de Bartolomeo Tromboncino) indica que la mitología gana terreno en cuanto a los temas, coincidiendo con el avance en los estudios humanísticos y el redescubrimiento de gran cantidad de autores de la Antigüedad Clásica.

Todas estas obras comparten una serie de características (que también se pueden aplicar a los primeros libretos operísticos), tal como sus temas extraídos de Ovidio, su gran brevedad, la simplicidad de sus argumentos, el uso del verso en un contexto dramático y, en algunos casos, la confusa designación de "favola"[34].

El melodrama se encontró desde un principio con una fuerte oposición de los miembros de la "Arcadia"[35], quienes consideraron este género como un híbrido, que aparecía como una síntesis de las peores características del mal gusto barroco.[36] Esto se debe a que, a finales del barroco, el equilibrio entre texto y música en el "melodramma" florentino se había roto, totalmente subordinado ante el predominio aplastante de la música y, en general, del espectáculo.

No podemos olvidar una de las fuentes de las que bebieron sin duda las primeras óperas: las obras pastoriles, de las que aquellas parecen heredar sus finales felices ("lieto fine"), la presencia de personajes cómicos o de clase social más baja (en contra del nivel más elevado de las tragedias clásicas) y tiernas pasiones relatadas con diálogos elevados y textos cantados[37].

En diferentes estudios sobre el nacimiento de la ópera, se otorga quizá una importancia excesiva al humanismo y a la "Camerata Fiorentina", de manera que la aportación de los dramas pastoriles queda relegada a un papel muy discreto. Sin embargo, una de las aportaciones más importantes de estas obras es el lenguaje ampuloso que contienen, denominado "stilo gonfiato". Hemos de tener en cuenta

[33] *Frottola*: Composición a cuatro voces popular en la Italia del *Cinquecento,* cercana al madrigal.
[34] Tomlinson, Gary, *Pastoral and musical magic in the birth of the opera*, en Bauman, Thomas y Petzoldt, Marita (eds.), *Opera and the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 p. 12.
[35] *Vid*. cap. 3.2.
[36] Binni, Walter, *Il settecento letterario*, en Sapegno, Natalino y Cecchi, Emilio (ed.), *Storia della Letteratura Italiana. Il Settecento,* Milán, Garzanti, 2001, p. 471.
[37] Heartz, Daniel, *The new Grove* (vol. XIII), Londres, MacMillan Publishers, 1980, p. 550.

también que, en la Italia del XVII, gran parte de la Literatura que se consumía consistía en las "novelle" de la época, cuyos argumentos en gran medida procedían de España. De nuestro país llegaron un número incalculable de obras teatrales (no olvidemos lo lazos políticos entre ambas penínsulas[38]), además de recopilaciones de otros países europeos, como la que publicó en 1611 Flaminio Scala, en la que aparecían obras pastoriles repletas de elementos y efectos mágicos durante la representación[39].

Dos ejemplos ineludibles de estas obras pastoriles son el *Aminta* (de 1573, con texto de Torquato Tasso) e *Il pastor fido* (1581-1590, escrito por Battista Guarini), dos obras en las que se atisban muestras de lo que posteriormente denominaremos *aria*. *Aminta* es superior en calidad literaria, pero curiosamente *Il pastor fido* será la pieza que ejerza una influencia mayor en los libretistas italianos posteriores.

Dentro también del Renacimiento, se identifican unas obras que podemos incluir en nuestro recorrido: los "intermezzi", citados previamente, que eran pequeñas obras cómicas que mezclaban el teatro y la música. Se representaban en fiestas cortesanas para el disfrute de los nobles. Trujillo cita *La pellegrina* como la más famosa de estas obras, escrita con ocasión de la boda de Fernando de Medici en 1589. Son un total de seis "intermezzi", que toman el nombre de la comedia a la que acompañaban, escrita por Girolamo Bargagli. Están compuestos, entre otros, porJacopo Peri, Giovanni Bardi y Giulio Caccini, cuyos nombres volverán a aflorar más tarde, puesto que formaban parte de la "Camerata Fiorentina".

Los "intermezzi" que se intercalan en *La pellegrina* continúan con los argumentos mitológicos: los personajes son trasuntos de las musas, Apolo, el cielo, etc., y tratan sobre el poder de la música en los hombres. El segundo de estos intermedios, con texto de Ottavio Rinuccini y música de Luca Marenzio,

[38] *Vid*. cap. 3.1.
[39] Smith, Patrick J., *The Tenth Muse, A Historical Study of the Opera Libretto*, Londres, Victor Gollianz, 1971, p. 10.

relata el duelo musical entre las musas y las piérides, hijas del Rey Piero, que tras ser vencidas son convertidas en urracas.

Acercándonos ya al surgimiento de la ópera como tal, podemos citar también a modo de textos progenitores las comedias madrigalescas. Eran un conjunto de canciones y madrigales[40] enlazados que cantaban los personajes de la "commedia dell´arte"[41]. No sabemos mucho hoy acerca de cómo se representaban estas comedias, en las que parece que la música era lo que tenía más sentido dentro de una representación carente de dirección teatral, significado y buen gusto.

Llegando casi a comienzos del XVII, se crea en Italia otro género que avanza aún más en el camino que conduce al nacimiento de la ópera. Son las "rappresentazioni", que al ser de temática religiosa, bien pueden conducir igualmente a otro fenómeno sensiblemente diferente: el oratorio. En esencia, hablamos de una obra con mezcla de teatro y música, la cual tiene cada vez mayor presencia. De estas "rappresentazioni", podemos citar la que se considera más antigua (al menos de entre las que se conservan), que es la *Rappresentazione de la creazione del mondo et incarnazione del figlio di Dio*, que puede aparecer también con la denominación de *Atto della Pinta*, con texto de Teofilo Folengo y música de mauro Chiaula, estrenada en Palermo en 1581.

Esta obra es obviamente de gran importancia, aunque se considera crucial por varios motivos otra posterior, la *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, con música y letra de Emilio de'Cavalieri y Agostino Manni, respectivamente. Se

[40] Forma musical profana del Renacimiento. Monteverdi, quien después se convirtió en el primer gran autor de óperas, fue un destacado compositor de madrigales.

[41] La "Commedia dell´arte" queda definida así en un diccionario técnico: "Tipo de representación teatral desarrollada en la Italia del s. XVI por compañías de actores ambulantes. Las representaciones eran en gran parte improvisadas sobre un repertorio de personajes y situaciones cómicas: un tutor o figura análoga (Pantaleone/Pantalón), un profesional, un bravucón (generalmente, un soldado), criados pícaros (Arlecchino/Arlequín, Pulcinella/Polichinela) y jóvenes amantes (Columbine/Colombina). Shakespeare, Ben Jonson, Molière, Lope de Vega, Goldoni, Gozzi, Benavente, Valle Inclán, Grau, Lorca y muchos otros han utilizado estos tipos y métodos; la pantomima inglesa del s. XIX y el teatro popular vienés también derivan de ellos." (Thorlby, Anthony (ed.), *Diccionario de Literatura Penguin/Alianza vol. 2. Literaturas europeas*, Madrid, Alianza, 1987, p. 174)

estrenó en Roma en el año 1600, y en esta partitura es donde aparece por vez primera el uso del bajo continuo[42], de vital importancia en la música barroca y por supuesto también en la ópera de este período.

A pesar de su innegable parentesco con el posterior oratorio, como se ha dicho, esta obra se estrena teatralmente, con vestuario y coreografía para la ocasión, lo que supone un hito en la Historia[43]. Este texto, que consta de una sola escena, recuerda a los autos sacramentales de autores españoles como Calderón, ya que en el mismo los personajes representan el alma, el cuerpo, el mundo, el tiempo, la vida mundana... y su objetivo es claramente moralizante desde una perspectiva cristiana.

Por último, entendemos que resulta imprescindible citar en nuestro recorrido a Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa (1566-1513) y compositor que, debido a su parentesco con miembros notables de la Iglesia[44], se permitió componer sin seguir ninguna referencia previa, de manera que consiguió elaborar una polifonía extraña para la época y realmente expresiva. Es dentro de sus madrigales donde Gesualdo pone en práctica estas novedades, basadas fundamentalmente en el uso del cromatismo y la disonancia, algo totalmente impensable en la época, lo cual le hace un verdadero adelantado a su tiempo. En otros ejemplos plantea la ruptura de ciertas palabras en sílabas, proponiendo así un "efecto dramático visionario y perturbador"[45].

Todo este conjunto de obras y propuestas nos conduce de lleno en el s. XVII. Llegado este momento, ya se reúnen en Florencia desde hace un par de décadas una serie de intelectuales y artistas en el palacio del Conde de Vernio, Giovanni Bardi (1534-1612), figura capital en el nacimiento de la ópera en su

[42] Bajo continuo, o bajo cifrado, "fue un recurso característico del Barroco. Un instrumento bajo, por ejemplo la *viola da gamba* o el violonchelo, tocaba solamente la línea de bajo u otro instrumento de cuerda pulsada tocaba las armonías completas indicadas en el cifrado" (Partridge, Richard, *Diccionario enciclopédico de la Música*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 140).
[43] Trujillo Sevilla, Jesús, *Breve Historia de la Ópera*, cit., p. 18.
[44] Era sobrino del arzobispo de Nápoles Alfonso Gesualdo y de san Carlos Borromeo. Al mismo tiempo, también era sobrino nieto del Papa Pío IV.
[45] Trujillo Sevilla, Jesús, *Breve Historia de la Ópera*, cit., p. 20.

forma cabal. Este grupo, denominado *Camerata Fiorentina*, discutía sobre nuevas formas de expresión musical. Entre los que allí se reunían, podemos citar al ya mencionado Emilio de'Cavalieri y su amante, la poetisa Laura Guidiccioni, el poeta Ottavio Rinuccini, los músicos Jacopo Peri y Giulio Caccini, el compositor y laudista Vincenzo Galilei, padre del conocido astrónomo, y (aunque no residía en Florencia) el filólogo e historiador Girolamo Mei.

A todos les unía un interés muy especial por la tragedia griega, que estudiaron coincidiendo con el interés surgido durante el Renacimiento por estos textos. Sin embargo, en su reconstrucción, cometieron el error de pensar que los griegos cantaban la totalidad del texto en lugar de recitarlo[46], de manera que al plantear el nuevo género, dotaron de música a la obra completa.

Mei (1519-1594) llegó a esta conclusión en su obra *De modis musicis antiquorum*, publicada entre 1563 y 1573, en la que se situaba en contra de los postulados renacentistas que sostenían que en las tragedias griegas solo existía una parte musical a cargo de los coros. Mediante sus traducciones e investigaciones, determinó que los actores interpretaban como solistas en determinados momentos, por lo que la tragedia era cantada y acompañada por el aulos[47]. También rechazaba que los griegos conocieran la polifonía, decantándose por el uso de la monodia.

El drama fue entendido desde entonces como una obra que debía ser musicalizada, de manera que el madrigal se les quedaba corto en sus nuevas necesidades expresivas. Debían buscar entonces una nueva forma que colmara sus inquietudes. Se conservan numerosos ejemplos de la correspondencia que mantuvo desde Roma con Vincenzo Galilei, en la que disertaba sobre la tragedia griega y el poder que, según él, tenía para influir en las emociones humanas.

[46] Smith, *The tenth muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, cit. p. 4.
[47] Aulos se define como: "Instrumento griego de caña. Fue el instrumento más importante de la Grecia Antigua; su nombre es a menudo mal traducido como "flauta" en fuentes modernas" (Mc Kinnon, *The new Grove* (vol. I), cit., p. 699). La definición destaca el error porque su aspecto es de una flauta doble.

A raíz del texto de Mei y de estas conversaciones epistolares, Galilei escribe en su *Dialogo della Musica antica e della moderna*, donde critica la polifonía debido a que, en su opinión, la multiplicidad de voces oscurecía el texto. Además, pensaba que con la manera que tenían de hacer música en la Antigüedad, conseguían efectos sorprendentes e incluso maravillosos en las personas, tales como curar la sordera o resucitar a los muertos. También otorgaba virtudes morales como volver castos a aquellos más lujuriosos, tranquilizar a los coléricos o amansar a los feroces[48].

Tampoco escaparon de sus encendidas críticas los avances polifónicos del madrigal, ya que

> una única línea melódica, con alturas y ritmos apropiados, podía expresar un verso dado. Argumentaba que si varias voces cantaban diferentes melodías y palabras, en ritmos y registros diferentes (en alusión al madrigal del siglo XVI), la música jamás podría plasmar el mensaje emocional del texto debido al caos que producía, solo bueno para mostrar el ingenio del compositor.[49]

Galilei consideraba que la música debía reflejar la cotidianeidad del lenguaje y su función comunicativa. Las discusiones posteriores del resto de miembros de la "camerata" sobre este asunto trajo la creación de una nueva fórmula que denominaron "stilo rappresentativo" o "recitativo". Con él, no pretendían otra cosa que volver a la música de la Grecia Clásica. Al principio, el grupo de Bardi se limitó a poner en práctica estos avances en forma de ejemplos sueltos y aislados como piezas monódicas sueltas.

Algunos años después se produjo el primer ejemplo de obra completa en la que podemos observar estas teorías. Se trata, como se ha dicho, de un intento por reconstruir lo que ellos pensaban que era la tragedia griega. En 1594, Jacopo Corsi y Jacopo Peri pusieron música a la *Dafne* de Ottavio Rinuccini, en lo que se

---

[48] Cfr. Beatriz Cotello, *Metamorfosis de Dafne en la historia de la ópera*, [en línea]. Dirección URL:http://66.102.7.104/search?q=cache:MwqpYo8FDOAJ:www.operayre.com.ar/novedades/dafne/dafne.htm+Girolamo+Mei&hl=es&lr=lang_es>. [Consulta: 10-agosto-2005]

[49] Molina Jiménez, Belén, *Literatura y música en el Siglo de Oro español*, 2005, p. 20. Tesis de Doctorado no publicada.

considera la primera ópera en sentido estricto de la Historia, que en un principio recibe la etiqueta de "favola drammatica". De esta obra, compuesta de prólogo y seis escenas[50], se conservan algunos fragmentos en los que se ven ejemplos de este nuevo "stilo recitativo", donde destacan una cierta flexibilidad melódica y rítmica sobre un bajo estático. El resultado era una monodia acompañada que contenía en sí misma grandes posibilidades para la expresión de los sentimientos de los personajes.

Esta obra no constaba solo de recitativos, ya que también incluye una forma musical llamada "aria", que con los años se convertirá en central, dentro del género operístico. Ya en el s. XV, se evidencia en una carta firmada por Niccolò Tedesco y dirigida al marqués de Mantua (1460) referencias al "aria veneziana", que designaba la manera "moderna", según las palabras de entonces, de cantar al estilo de las canciones venecianas. En torno a 1530, el término se emplea para referirse a la interpretación de sencillos poemas. Se identifica la designación "area napoletana" o "villanella"[51].

Dentro de este mismo estilo nuevo, contamos con *Euridice* (texto de Rinuccini y música de Peri y Caccini), también con un prólogo y seis escenas¸ que es la primera ópera que sí se conserva en su totalidad. Existen dos versiones: una primera que se estrena con motivo de la boda de María de Medici con Enrique IV en el Palacio Pitti de Florencia (1600) y otra posterior revisada por Caccini y dirigida por Cavalieri, en la que daba más libertad a los actores.

Dafne y *Euridice* son, como vemos, el producto de la evolución o, si se quiere, de la superación de varias formas en las que se une música y literatura. Es evidente que en ellas permanecen todavía muestras de este proceso, de tal manera que debemos considerarlas deudoras de aquellas que hemos repasado en este capítulo. Se trata de textos compuestos con la intención de que acompañen a la representación, lo cual hace que sus autores sientan este condicionamiento desde

[50] Curiosamente coinciden en número con las partes de los "intermezzi" de *La pellegrina*, en los que participan también estos autores de la "camerata".
[51] Westrup, Jack y Walker, Thomas, *The new Grove* (vol. I), cit., p. 573.

la gestación de los mismos. Por ello, los conciben con pasajes apropiados para los recitativos, arias, madrigales, piezas instrumentales, etc.

Estas primeras obras[52], que constituyen un incalculable valor para filólogos y musicólogos, cierran todo el recorrido previo y abren al mismo tiempo la historia de un género nuevo. Pero si el honor de iniciar este camino pertenece a los mencionados Peri y Caccini, quien verdaderamente recoge el testigo y perfecciona todos estos nuevos postulados es sin duda Claudio Monteverdi.

Natural de Cremona, vivió entre los años 1567 y 1643. Partiendo de la polifonía renacentista que trabajaron autores como Giovanni Pierluigi da Palestrina, las innovadoras y extrañas aportaciones de Gesualdo y los todavía escasos trabajos de los componentes de la "Camerata Fiorentina", supo crear todo un género: la ópera barroca. Desde 1590 trabajaba para la corte de Mantua, gobernada por el duque Vincenzo Gonzaga I.

Este noble fue invitado por los Medici, corte rival, a la boda y pertinentes celebraciones de María de Medici, por lo que Monteverdi pudo asistir personalmente a las representaciones de *Euridice* de Peri. No es de extrañar que Gonzaga, deseoso de tomar el testigo de su contrincante, encargara una obra similar a quien desde 1602 era su maestro de capilla. Fruto de este propósito, Monteverdi compone la *Favola d´Orfeo*. Esta primera ópera de Monteverdi, *Orfeo*¸ con texto de Alessandro Striggio, se basa en el mismo mito que la anterior *Euridice*, con la que mantiene ciertos paralelismos (ambos argumentos se toman de las *Metamorfosis* de Ovidio), aunque la segunda es algo más larga y concluye de distinto modo[53].

[52] Salta a la vista que los temas de las primeras óperas son obviamente mitológicos, cosa que no extraña a la luz de los intereses de los componentes de la "camerata". Sin embargo, eligen para su redacción el italiano, en lugar de experimentar con alguna lengua clásica. Esto da lugar a cierta diversidad en el lenguaje de los libretos, a medida que los años pasan y el número de centros operísticos italianos crece, habida cuenta de los diferentes dialectos que existían ya dentro de la península.

[53] En principio, su final era fiel al mito, pero en la segunda versión de 1609, Orfeo asciende a los cielos junto a Apolo en busca de su inmortalidad. Este cambio se atribuye a las sugerencias del propio Monteverdi, quien prefiere la inclusión del *deus ex machina* final consiguiendo así el *lieto fine* deseado. (Smith, *The tenth muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, cit. p. 8).

La obra, estrenada en la corte de Mantua en 1607, es todo un avance en el desarrollo del nuevo "stilo rappresentativo", y su lenguaje también constituye una novedad: el texto de Striggio se encamina claramente a la expresión de los afectos[54] y, en general, de los sentimientos de los personajes. Baste como ejemplo el lamento final de Orfeo con el que acaba la versión primera (de 1607, como se ha dicho), que fue posteriormente ampliada en 1609. En este fragmento, el protagonista queda desolado tras la pérdida de Eurídice, y se rebela contra el Eco que solo le responde con las últimas palabras que el poeta pronuncia:

S' hai del mio mal pietade
io ti ringrazio di tua benignitate.
Ma mentr' io mi querelo
deh, perché mi rispondi
sol con gl' ultimi accenti ?
Rendimi tutti integri
i miei lamenti.
Ma tu anima mia se mai ritorna
la tua fredd'ombra
a queste amiche piagge,
prendi hor da me
queste tue lodi estreme,
ch' hor a te sacro
la mia cetra e 'l canto.
Come a te già sopra
l'altar del core
lo spirto acceso
in sacrifizio offersi.
Tu bella fusti e saggia,
e in te ripose tutte le grazie
sue cortese il Cielo,

[54] Los afectos y pasiones eran considerados en épocas anteriores debilidades humanas que debían ser reprimidas. A partir del Renacimiento, las emociones constituirán una parte importante de la vida anímica. Este proceso culmina en el s. XVII, cuando el racionalismo barroco "otorgue un lugar específico dentro de la estructura coherente de la subjetividad". Descartes, en *Las pasiones del alma* (1649), tratado que tuvo una importante acogida entre los teóricos musicales, afirma que las pasiones son buenas por naturaleza. En estos años se realizan muchas investigaciones sobre las relaciones entre el sistema armónico que se desarrolla en el Barroco y su plasmación, en primer lugar, en el madrigal y, finalmente, en la monodia operística. Estos estudios se recogen en la "teoría de los afectos". Tras Descartes, Athanasius Kircher publica en Roma *Musurgia universalis* en 1650. En ella, afina aún más estas ideas: clasifica los estilos musicales ("·stylus expressus") de la época. De esta manera, asocia el estilo "madrigalesco" con la obra de Lasso, Monteverdi y Gesualdo, adecuados para la representación de "afectos amorosos y dolorosos"; mientras que el "hyporchematicus", propio de la música para danza, favorece el "regocijo, el alborozo, la lascivia y la disolución". (Carreres, Vicente, *Música y lenguaje en la estética barroca*, en Aullón de Haro, Pedro (ed.), *Barroco*, Madrid, Verbum, 2013, pp. 949-950).

mentre ad ogni
altra de suoi don fu scarso.
D'ogni lingua ogni
lode à te conviensi ch' albergasti
in bel corpo alma più bella,
fastosa men
quanto d'honor più degna.
Hor l'altre Donne
son superbe e perfide
ver chi le adora,
dispietate instabili,
prive di senno
e d' ogni pensier nobile,
onde a ragion opra di
lor non lodansi,
quinci non fia giamai
che per vil femina
Amor con aureo stral
il cor trafiggami.[55]

Monteverdi busca y logra un equilibro entre el poder de la música y la palabra[56] en el nacimiento mismo de la ópera. Por un lado, observamos en los ejemplos anteriores un acercamiento mayor a la psicología de cada personaje, y, por otro, en la parte estrictamente musical se aprecian también avances significativos, ya que aparecen por primera vez indicados qué instrumentos deben realizar cada línea melódica, consiguiendo un resultado más variado y efectista que, por ejemplo, *Euridice*. Además, de este modo parece intuirse el embrión de lo que posteriormente sería el acompañamiento orquestal en las óperas barrocas, aunque, como es lógico, aún se adviertan paralelismos con la música que acompañaba los *intermezzi.*

[55] Acto V. "Si tú tienes piedad/de mi sufrimiento,/te agradeceré tu benevolencia./Pero mientras yo/me lamento,/por favor, ¿por qué no me respondes/más que con las últimas palabras?/Respóndeme enteras mis plegarias./Pero tú, mi amada,/si jamás volverá tu sombra fría/a estas alegres orillas,/recibe de mí/este último himno de alabanza,/pues yo te consagro/mi lira y mi canto./Como otras veces,/sobre el altar de tu corazón,/te ofrezco en sacrificio/mi alma inflamada./Fuiste bella y sabia,/el cielo amable te había colmado/de todas las gracias,/mientras que con otros/fue avaro en sus dones./Es justo que todos pronuncien/tus alabanzas,/pues tú abrigabas,/en tu bello cuerpo,/un alma todavía más bella./Las otras mujeres/son altivas y pérfidas/ para con sus adoradores,/no tienen piedad, inconstantes,/privadas del noble sentido/y de nobles pensamientos,/en justo título no se les alaba/sus acciones;/es por lo que jamás/ningún otro Amor/me horadará el corazón/con su flecha de oro. Traducción tomada de http://www.kareol.es/obras/lafavoladorfeo/actos.htm (fecha de consulta: 21-julio-2014)

[56] Heartz, Daniel, *The new Grove* (vol. XIII), cit. p. 551.

La segunda ópera de Monteverdi para Mantua sigue y evoluciona aún más el camino que marca la anterior. *L´Arianna*, de 1608 con texto de Rinuccini, se basa en el mito de Ariadna abandonada por Teseo en la isla de Naxos. De ella conservamos el texto y la música que acompaña a la famosa parte en la que Ariadna se lamenta al verse sola en la isla:

> Lasciatemi morire,
> lasciatemi moriré.
> E che volete voi, che mi conforte
> in così dura sorte,
> in così gran martire?
> Lasciatemi morire[57].

Tenemos constancia de la música de este fragmento gracias a que Monteverdi lo editó en 1623 como pieza individual. Por este afortunado motivo, podemos afirmar que, con *L´Arianna*, la ópera se reafirma como

> vehículo de emociones y de expresiones por medio de unos recursos técnicos nuevos (mayor libertad en las frases del texto) y la diferente utilización de los ya existentes (disonancia)[58].

La obra continúa de este modo con la llamada "seconda prattica" o "stilo nuovo", que se diferencia cada vez más de la "prima prattica" renacentista. Este estilo monódico, capaz ya de conmover a todo un público, se convirtió en modelo para las próximas décadas del XVII.

Hay constancia de que Monteverdi compuso un total de nueve óperas, de las que solo conservamos las dos últimas: *Il ritorno d´Ulisse in patria* (con libreto de Giacomo Badoaro, estrenada en Venecia en 1641) y *L´incoronazione di Poppea* (escrita por Giovanni Francesco Busenello[59], y representada por primera vez también en la *Serenissima* al siguiente año), además del mencionado lamento de Ariadna de 1608.

---

[57] Escena VII. "Dejadme morir/dejadme morir./¿Y vosotros, qué queréis, que me resigne/con tan duro destino, con un martirio tan grande?/Dejadme morir". Es muy probable que este fragmento influyese en otros libretistas, puesto que el lamento alcanzó gran popularidad a principios del s. XVII. (Smith, *The tenth muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, cit. p. 7)

[58] Molina Jiménez, Belén, *Literatura y música en el Siglo de Oro español,* cit., p. 21.

[59] Giovanni Francesco Busenello (Venecia, 1598-Padua, 1659). Libretista, poeta y abogado. Considerado el mejor autor de textos operísticos de este momento inicial de la ópera, escribió varios libretos extraordinarios en la opinión de diferentes críticos, especialmente *L'incoronazione di Poppea*, que musicó Monteverdi en 1642, creando así la ópera barroca cumbre.

Ante la pregunta de cómo eran estos primeros libretos operísticos, surgidos en la órbita veneciana, se ha de señalar que en su primera página se indicaban algunos datos muy generales sobre la primera representación (en muchos casos única), tales como el título, el autor del texto, el lugar y la fecha de esta puesta escena. A continuación, el libretista (autodenominado "poeta") desarrollaba un prefacio, con toda la pompa posible, en el que mostraba su especial gratitud al noble que patrocina la obra. En un siguiente apartado, se dirigía a los lectores ("ai lettori", "a chi legge"), para explicarles brevemente alguna consideración que el lector debiera tener en cuenta, como por ejemplo si se tomaba el tema de autores anteriores o reafirmarse en la fe católica, a pesar de que en su obra se viera "obligado" a dar vida a personajes mitológicos u otros seres. Le seguían unas líneas con el "argomento" de la obra, o también una suerte de relato histórico que detallaba las acciones precedentes al argumento mismo del drama. No faltaba el detalle de los artistas que participan en la representación ("personaggi") y, en muchos casos, una breve información sobre los cambios de escena, los ballets que aparecen en los cambios de escena o las máquinas necesarias y otros efectos, además del nombre del autor de los mismos[60].

En los inicios del XVII, se distinguen dos tipos de libretos impresos. Por un lado, aquellos editados para ser leídos durante la representación en la sala, denominados "cereni". Para estos libretos, que solían contener numerosas erratas, se utilizaba un papel relativamente barato y podían ser adquiridos en el teatro. Un segundo tipo de textos impresos pertenece a las ediciones que en forma de libros para coleccionar editaban de ciertos libretistas. Se trata de publicaciones mucho más cuidadas que las anteriores.

A medida que la ópera italiana se desarrolla, esta comienza también a expandirse fuera de las fronteras peninsulares. En primer lugar, debido a la proximidad geográfica y a los vínculos políticos, alemanes y austríacos fueron los

[60] En algunos casos, los escritores añaden una *protesta* en la que reafirmaban su fe católica. Hay que tener en cuenta que muchos de estos textos tenían una temática mitológica que no siempre era del agrado de la jerarquía eclesiástica, sobre todo en lugares como Roma y otras ciudades de dominio papal, en las que se necesitaba de un "imprimatur" para publicar un texto.

primeros en beneficiarse del nuevo género, ya que contaban con plantillas estables de músicos y escritores italianos desde antes, con el consiguiente flujo artístico entre los diferentes centros. Del mismo modo, otras ciudades europeas contaban ya con maestros de capilla italianos, como Dresde, Hanover o Munich.

Pero la floreciente ópera no solo salía de la península, sino que empezaba también a recibir la influencia que venía desde Francia, donde la "tragedie lyrique" de Lully[61] empezaba a tener un gran éxito. Lo más destacable de esta atención a la nueva tragedia en música gala es la importancia que los libretos otorgan a los principios aristotélicos, puestos de nuevo en boga por los tratadistas franceses del XVII.

A finales de siglo, los libretos se empezarán a articular en cinco actos, a la manera de los textos franceses que escribían los libretistas más notables, como Houdart de La Motte o Phillipe Quinault. Los italianos Frigimelica, Domenico David y Apostolo Zeno (todos estos en Venecia), Silvio Stampiglia (en Roma y Nápoles) y Antonio Salvi (en Florencia, casi en el umbral del cambio de siglo) son los protagonistas de este primer cambio. Algunos de estos autores eran miembros de la "Accademia letteraria dell´Arcadia", grupo de literatos y pensadores que se reunía en Roma.

En estas obras, el número de personajes ya es menor (en 1691, el libretista napolitano Giuseppe Gaetano Salvadori[62] recomienda entre cuatro y siete), y el número de arias, poco a poco, se estandariza al final de cada escena. El lenguaje, siguiendo los preceptos de la Arcadia, también se simplifica, y los elementos cómicos se van eliminando progresivamente de los libretos[63]. Sin embargo, todavía no podemos hablar de una diferencia clara entre ópera seria y cómica, algo que llegará cuando concluya el s. XVIII.

---

[61] Jean-Baptiste Lully (Florencia, 1632-París, 1687). Compositor francés, de origen italiano, que llegó a París en 1646 y terminó ganándose el favor de Luis XIV hasta el punto de controlar el monopolio operístico en la capital francesa. Fue compositor de la Corte desde 1653, y allí compuso numerosos *ballets* en los que el propio Rey Sol solía interpretar importantes papeles.

[62] *Vid*. Salvadori, Giuseppe Gaetano, *La poetica toscana all'uso*, en *Opera & Libretto*, Florencia, Olschki, 1990.

[63] Heartz, Daniel, *The new Grove* (vol. XIII), cit. pp. 554-555.

En torno a 1690, todas las arias tenían ya la forma "da capo". Estas arias eran acompañadas por la orquesta de cuerda, que fue sustituyendo el bajo continuo poco menos que obligatorio desde el principio. Su estructura era casi siempre la misma: dos estrofas de entre tres y seis versos cada una. La tercera estrofa no solía aparecer en las partituras, y para su ejecución bastaba con una simple indicación del compositor para que se repitiese la primera estrofa. En esta vuelta al principio, el cantante debía esmerarse con toda suerte de adornos para su propio lucimiento.

La ópera nace como hemos visto en Florencia y se desarrolla inicialmente en Venecia, de manera que resulta factible hablar en un principio de la escuela veneciana. Las obras de Monteverdi se estrenan allí y los primeros sucesores del cremonés también se mueven en la órbita veneciana: Francesco Cavalli, segundo organista de la Catedral de San Marcos, Pietro Antonio Cesti o Giovanni Legrenzi[64], que llegó a ser vicemaestro de capilla en la misma sede. Pero esta centralidad no se mantendría durante todo el XVII, ya que en la segunda mitad se observa cómo Nápoles toma el testigo como capital operística.

Se considera a Francesco Provenzale (1624-1704) el fundador de la escuela napolitana, pero quien verdaderamente sentó las bases de una nueva ópera en el Sur de Italia fue sin duda Alessandro Scarlatti (1660-1725), quien, tras ocupar la plaza de maestro de capilla de la reina Cristina de Suecia, se instala en Nápoles en 1683. Fue sin duda el autor de referencia en el paso del XVII al XVIII, y entre sus aportaciones destacan la forma definitiva que otorgó a la obertura en tres secciones ("allegro", "adagio", "allegro") y su redefinición del "aria da capo", a la que separó definitivamente del recitativo y añadió un acompañamiento instrumental. Estas novedades se cuelan ya en el siglo siguiente, del que este capítulo no se ocupa.

A pesar de contar con estos dos focos de producción durante el siglo, podemos afirmar de manera general que los libretos del XVII constan de un

[64] Legrenzi (1626-1690) avanzó en la forma del aria, añadiéndole una breve introducción instrumental y modificando su estructura hasta acercarse al *aria da capo*.

argumento amoroso en el que se incluyen situaciones, escenas y personajes estereotipados que aparecen en diferentes obras. Algunos de estos personajes se toman, como queda dicho, de la "Commedia dell´arte". El protagonista o héroe, tras sufrir diferentes reveses, gana el perdón o la admiración del villano en un final triunfal donde suelen aparecen figuras alegóricas. Con este esquema, queda garantizado el "lieto fine". O dicho de otro modo: un argumento coherente, situaciones dramáticas intensas y un gran número de oportunidades para la representación de las emociones humanas[65].

En este final apoteósico se necesitaban máquinas que simulasen el vuelo de los personajes u otros efectos mágicos. Durante gran parte del siglo, el "deus ex machina" es un recurso casi obligado, pero cuando se atisba el final del mismo, el uso de las tramoyas decrece. Estos artilugios, cuyo detalle exhaustivo merece con seguridad un estudio en exclusividad, no eran simples en absoluto, sino una parte muy importante del drama, que necesitaba de una preparación y de un trabajo previo digno de mención. No en vano, han trascendido hasta nuestros días los nombres de algunos de estos artistas, cuya relevancia en la representación era evidentemente notable.

Con estas premisas termina el siglo XVII. La aparición de la Academia de la Arcadia comenzará, poco a poco, a cambiar el rostro literario de la ópera, y, dentro de este grupo, irrumpirá con fuerza un nombre, Pietro Metastasio, tras el cual el género operístico no volverá a ser el mismo.

2.3 El libreto de ópera durante el siglo XVIII

Siguiendo con las divisiones hechas en la ópera del XVIII, haremos a continuación un breve repaso de cómo evoluciona el género, sobre todo en Italia, durante el siglo, deteniéndonos en los autores que constituyeron una referencia de

[65] Smith, *The tenth muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, cit., pp. 19 y 27.

los mismos. Smith[66] se refiere a este momento como "la primera reforma italiana" del libreto, puesto que como acabamos de ver la situación a finales del XVII es de cierta saturación debido a varios factores, entre los que destacan el hartazgo del público ante el empleo de las máquinas y otros efectos escénicos, además de las extravagancias barrocas en la interpretación, expresión, etc.[67]

Los críticos franceses se cebaron especialmente con esta ópera que, según ellos, se alejaba de los planteamientos iniciales de la "Camerata Fiorentina", además de producir una brusca ruptura con la tragedia clásica francesa de Corneille, Racine, etc. Según estos teóricos, las obras galas del XVII enlazaban de forma perfecta lo que Smith llama el "Greek Ideal" con la ópera, por encima de la simple representación pastoril que planteaba la "Camerata".

La Academia de la Arcadia comienza esta labor a finales del XVII, eliminando los elementos cómicos que prevalecían y otorgando a los textos una estructura más regular y equilibrada. Para ello, retoman con entusiasmo las tres reglas aristotélicas[68] e intentan "adaptar" el libreto al género trágico, lo cual solo consiguen en parte, ya que algunos elementos como los cambios constantes de escena están demasiado arraigados ya en la ópera.

Otro concepto clave en esta reforma viene de la mano del abogado y miembro activo de la Arcadia Giovanni Vincenzo Gravina: la "semplicità", que como su nombre indica, procura que los argumentos sean lo más sencillos posible de manera que el espectador capte totalmente el desarrollo que el espectáculo le propone. El éxito de estos postulados, no tan rígidos en la academia como en la tragedia francesa, devino en una enorme popularidad de la ópera seria, lo que a su vez también trajo la fama a la Arcadia. La ópera trágica del XVII fue renovada (simplificada en gran medida) y denominada ópera seria.

---

[66] Smith, Patrick J., *The Tenth Muse, A Historical Study of the Opera Libretto*, Londres, Victor Gollianz, 1971, p. 63.
[67] Heartz, Daniel, *The new Grove* (vol. XIII), Londres, MacMillan Publishers, 1980, p. 555.
[68] En la "Camerata", las tres reglas de Aristóteles eran algo natural, pero el éxito y posterior desarrollo de la ópera hicieron que estas normas cayesen en el olvido. Cuando la tragedia francesa del XVII alcanza gran repercusión, su apego a las reglas se contagia nuevamente a la ópera italiana.

Esta renovación fue, en conclusión, una reforma aristocrática[69] (puesto que parte de un círculo de clase social alta; bien posicionado económica y culturalmente) que se basa en la mencionada "semplicità" y en la influencia de la tragedia francesa que se manifiesta en una observancia más rígida de los postulados aristotélicos.

Cuando a finales del XVII triunfa el teatro clásico francés, con sus ideales de purismo y nobleza, los miembros de la Arcadia encuentran el camino: las clases sociales ya no se mezclan, salvo el caso del confidente, que suele ser un sirviente, se abandonan los milagros para resolver conflictos y dejan de mezclarse elementos cómicos y trágicos. A partir de entonces, solo se tratan grandes temas y nobles pasiones, con el lenguaje adecuado.

Lo dicho queda patente en una de las primeras óperas "reformadas", *La forza della virtù*, con libreto de Domenico David y música de Carlo Francesco Pollarollo, estrenada en Venecia en 1693. Su título pone de manifiesto que la virtud se convierte en uno de los valores que los nuevos libretistas quieren resaltar. Silvio Stampiglia (1664-1725), poeta cesáreo antes que Zeno en Viena, participó también en esta renovación redactando libretos más cortos y coherentes, pero manteniendo el amor como gran motor de sus historias. Sin embargo, no podemos hablar de este proceso sin citar la figura de Apostolo Zeno (1668- 1750). De origen noble, pasó gran parte de su vida en su Venecia natal. Siguió los preceptos de la Arcadia a la hora de redactar sus libretos con el objetivo de equilibrar la balanza ante el prestigio de los escritores franceses. Durante algunos años (1710-1719) fue editor del *Giornale de´letterati*, lo cual le dio una visión muy certera del momento artístico por el que pasaba la península durante esa década.

Sus libretos (el primero, *Gli inganni felici*, data de 1695) fueron compuestos totalmente al margen de la música, con la intención de ser leídos más que musicados, lo cual les confiere una cierta sensación de frialdad. Sin embargo,

[69] Smith, Patrick J., *The tenth muse. A Historical Study of the Opera Libretto,* cit., p. 67.

estos textos poseen grandes dosis de viabilidad dramática[70], como demuestran las representaciones que sobre ellos se hicieron posteriormente.

En 1730, Metastasio sucede a Zeno en Viena y este regresa a Venecia. En este momento, Zeno había establecido una forma estable de la ópera seria que, posteriormente, Metastasio remataría y haría más rígida aún: el número de personajes se reduce a seis (pueden alcanzar un máximo de ocho) relacionados en tramas amorosas. Existía un tema principal y otro secundario de tipo amoroso. El número de actos queda fijado entre tres y cinco (Metastasio lo deja en tres), y los personajes se enfrentan hasta un clímax que termina con un desenlace y escena triunfal[71]. Excepto el villano, los personajes presentan actitudes nobles y éticas. Los sentimientos y emociones adquieren una presencia importante, al tiempo que los milagros desaparecen como remedio para los conflictos.

Un fenómeno curioso resulta ser cómo se descontextualizan las acciones de los personajes: las tramas no se desarrollan donde y cuando debieran[72], al tiempo que ciertas expresiones se alejan también de la condición o posibilidades de los caracteres. Ni que decir tiene que estos adulan continuamente a la clase dirigente, que es la que con más asiduidad asistía a estas representaciones.

Los libretos, al ser editados para acompañar la obra con su lectura, comenzaron a incluir un resumen del argumento en el que citaban las fuentes, que en el caso de las clásicas solían responder a Herodoto, Tucídides o Plutarco; y en el caso de las modernas a los dramaturgos franceses Corneille, Racine o La Motte. También recurrían a otros textos como libros de viajes o memorias.

---

[70] Smith, *The tenth muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, cit., pp. 68-69.

[71] Ese mismo año, 1730, se estrena en varios lugares a la vez *Artaserse*, escrita por Metastasio y con música, entre otros, de Vinci y Hasse. En ella vemos cómo se respeta esta nueva disposición de la que hablamos, ya que cuenta con seis personajes, tres actos, una trama principal (política) y otra secundaria (amorosa) que se desarrollan en paralelo y se produce un enfrentamiento entre los personajes que alcanza una tensión máxima al final de la tercera escena para terminar con una escena triunfal en la que Artaserse exilia a su rival, Artabano, y el coro afirma cómo Persia adora a un rey tan justo.

[72] Esto ocurre, sin ir más lejos, en *Le Cid* de Corneille, que desarrolla su acción en Sevilla con la idea de acortar el desarrollo en beneficio de la aristotélica unidad de tiempo.

Durante el s. XVIII, cuando todavía la palabra dominaba a la música y los libretos se leían como textos independientes, Zeno sometía su texto en determinados momentos del drama. Aun así, las directrices del veneciano se mantuvieron hasta que Metastasio impone su estilo. Hoy se considera a Zeno inferior al poeta romano, cuya poesía se puede definir como impasible, cortante en momentos, y en las arias finales abundante en diminutivos y palabras cliché propias de finales del XVII. Escribía sus libretos en poco tiempo (unos ocho días), y sus historias solían resultar algo complejas[73].

En su favor hay que decir que suavizó la hinchazón de los escritores anteriores. Sus diálogos eran rápidos y emocionalmente construidos. Sin embargo, puede que no alcanzara el refinamiento que Metastasio sí supo introducir cuando irrumpe en la escena italiana. Esta irrupción de Metastasio[74] (su primer libreto es *Didone abbandonata*, de 1724) supone el fin de las extravagancias propias del XVII en cuanto a argumentos y lenguaje. No hay que olvidar que fue educado en el entorno de la Arcadia y que tenía bien asimiladas las ideas clásicas de claridad, dignidad y pureza de estilo. Además, sus libretos manifestaban su visión optimista y conservadora de la jerarquía social.

En cuanto a los temas, suelen primar aquellos que hacen referencia a los intereses humanos, el patriotismo, las nobles acciones, etc. No es de extrañar en que en el s. XIX sigamos encontrando estos temas entre las óperas románticas. Pero la idea de Metastasio no se limitaba a recrear sobre las tablas los mitos y fábulas del mundo antiguo, sino que a estos relatos les añadía intrigas galantes y dilemas morales. Tras superar toda una suerte de dificultades, los personajes emergían finalmente triunfantes y purificados.

En cuanto a la estructura dramática, Metastasio mostró el ingenio suficiente para partir de la situación que se encontró: la ópera se había convertido en un espectáculo en el que los cantantes demostraban su virtuosismo, lo que animó a libretistas y compositores a centrarse en las arias. El poeta romano,

[73] Smith, *The tenth muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, cit., p. 71.
[74] Heartz, Daniel, *The new Grove* (vol. XIII), cit., p. 555.

siguiendo el planteamiento de Zeno de años anteriores, las ubica al final de cada escena, con un claro espíritu de culminación triunfante, cuando el personaje la concluye y abandona el escenario. Respecto a los coros, si no los eliminaba, los situaba al final de cada acto, logrando así un efecto triunfal de cierre. Con esta disposición, el drama se basa en la alternancia de recitativos ("versi sciolti", sin rima, de siete y once sílabas) para el argumento y las acciones, y arias en estrofas para poner de manifiesto las reacciones de los personajes, sus reflexiones y síntesis.

En cuanto a los personajes, su número se limita a seis o siete, divididos en dos grupos: uno principal, formado por el "primo uomo" (un "castrato"), la "prima donna" y el tenor, que, como protagonistas que son, poseen las mejores arias; y uno secundario en el que encontramos al "secondo uomo" ("castrato" también), la "seconda donna" y el resto de voces necesarias para el desarrollo del drama. Es evidente que este segundo grupo de cantantes no poseía las habilidades vocales del primero, de manera que no recibía los mismos honorarios ni el mismo peso dramático.

Correspondía al poeta distribuir con sumo tacto las arias de cada cantante, cuatro o cinco en las partes principales. También era muy importante que dos actores no tuvieran arias del mismo estilo. En la nueva estructura dramática de Metastasio, el aria "da capo" se convirtió en un elemento imprescindible de la ópera seria. En ella, la sección principal se repite tras otra en la que los cantantes pueden incluir una pequeña ornamentación. Finalmente, concluye con una gran cadencia.

Su lenguaje era rico y sencillo al mismo tiempo: trataba de reducir las tramas al mínimo usando una poesía que no resultara recargada. Sin embargo, podemos encontrar numerosas metáforas. Alcanzaba un gran pulso narrativo con los pasajes de preguntas y respuestas o la "stichomithia"[75], en clara referencia a la

[75] *Stichomithia*: Del griego *sthykos*, versos, y *mythos*, relato. Intercambio verbal muy rápido entre dos personajes (algunos versos o frases, un solo verso, incluso dos o tres palabras), casi siempre en

tradición griega que heredan por línea francesa. La violencia, como contraste, sí podía aparecer de manera explícita, aunque todavía no se mostraban en escena espadas ni duelos, como ocurrirá más adelante. De este modo, los gestos y movimientos de los personajes recibirán una mayor atención.

El amor es el tema más presente en los libretos de Metastasio. Habitualmente se mostraban dos parejas: héroe y amada por un lado, con otro dúo secundario al que añadía escenas cómicas. El momento culmen de la obra o clímax llega cuando se produce algún acto de extrema nobleza o valor por parte del protagonista, o algún tipo de revelación o acto de misericordia que realiza el tirano. El drama se cierra en ocasiones, como se ha referido, con el coro de manera triunfal, conformando así el "lieto fine" (final feliz) tan característico.

El aria con la que sale el personaje de la escena cobra gran relevancia: es un momento de reflexión, afecto y emoción que apunta hacia el fondo de los personajes, en claro contraste con los intercambios y relaciones entre ellos durante el resto de la escena. Con el recitativo, la acción avanza; con el aria, los personajes se detienen y analizan qué ocurre. La forma del aria de salida se estandariza con Metastasio: dos partes, conectadas como símiles, contrarios, silogismos... Usaba a menudo imágenes de la naturaleza, en ocho versos (7-7-7-6 / 7-7-7--6), cuya segunda mitad podía contener alguna sentencia de tipo moralista[76].

Este modelo estético influyó en las siguientes generaciones de libretistas. Se trataba de un esquema dotado de cierta rigidez, lo cual reproducía en cierta manera los textos del teatro clásico francés. Los críticos del XVIII valoraban muy positivamente basarse en este rigor como camino para alcanzar la perfección formal. El trabajo de Metastasio tuvo una repercusión notable en el género operístico, ya que, hasta entonces, gran parte del público apenas prestaba atención a los argumentos. Tras sus nuevos planteamientos, los asistentes muestran más interés por las escenas afectuosas o por las arias de sus cantantes favoritos.

---

un momento particularmente dramático de la acción (Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 431).

[76] Smith, *The tenth muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, cit., p. 80.

Con estas premisas y herencias del siglo anterior, comienza el XVIII en lo que a ópera y libreto se refiere. Para seguir con el estudio del segundo, continuamos con la división del siglo que hemos establecido en nuestro trabajo a partir de Heartz y Pogolotti[77].

El primer apartado corresponde a las dos décadas que separan 1720 de 1740. En estos años la ópera adquiere su forma literaria y dramática cabal, aunque muchas de sus características ya aparecieron antes. Scarlatti[78], por su parte, desarrolló las arias mediante la simplificación de los acompañamientos y poniendo un mayor énfasis en la línea melódica, de manera que fuese más inteligible[79].

A partir de este momento, el acompañamiento típico de las arias sería el bajo continuo, con pocos cambios armónicos, de manera que poco a poco quedan atrás en rápidos cambios. En este intervalo se suceden nombres tan importantes en la historia de la música como el de Händel, aunque al desempeñar su trabajo en Londres la mayor parte de su vida apenar tiene influencia en los italianos del momento. Sí tuvieron mayor repercusión otros compositores como Porpora, Vinci, Hasse o Pergolesi, y uno más que estudiaremos en este trabajo por sus aportaciones al corpus operístico del Cid, Leonardo Leo, quien compuso *Il Cid* (libreto de Alborghetti), estrenado en Roma en 1727.

Muchos de estos compositores crearon sus óperas partiendo de los libretos de Metastasio, como por ejemplo Vinci, uno de los más decisivos en la creación del nuevo estilo. Algarotti, el aristócrata veneciano y tratadista de ópera y otras artes, se refirió al último acto de *Didone abbandonata* (Roma, 1726)[80] como digno de imitación en los recitativos y lamento final. Hasse, que trabajó en Venecia en la década de los 30, introdujo el uso de "ritornelli", mientras que

[77] Ob. cit.
[78] Alessandro Scarlatti (Palermo, 1660-Nápoles, 1725). Viene a colación en nuestro trabajo puesto que su labor no solo se limitó al apartado musical, sino que contribuyó a la renovación del lenguaje de los libretos.
[79] Heartz, Daniel, *The new Grove* (vol. XIII), cit., p. 556.
[80] Como curiosidad, más de setenta compositores crearon óperas sobre este libreto de Metastasio.

L'Olimpiade de Pergolesi, estrenada en 1735 en Roma es considerada la ópera que mejor reúne los preceptos de la Arcadia.

El segundo intervalo de nuestro recorrido comprende los años 1740 a 1770. Los autores más representativos son el propio Hasse, Jommelli, Galuppi, Traetta, di Majo, Pérez, Tarradellas y J. C. Bach, muchos de ellos napolitanos. Fuera de las fronteras de la península italiana, Gluck trabaja en paralelo a ellos. Muchos de estos compositores componen en el extranjero, lo que contribuye a que la ópera seria se extienda por Europa.

En cuanto a los elementos musicale, el recitativo que emplean con más asiduidad es el "obbligato" en lugar del "secco"[81]. La extensión de las arias crece, y la instrumentación y contrastes de dinámica se vuelven más complejos, hasta el punto de existir constancia de una protesta del propio Metastasio a Jommelli debido al excesivo ornato de la representación.

Algunas de las características de este período fueron introducidas por el propio Jommelli: aparecen elementos declamatorios en las arias, los contrastes de dinámica siguen adquiriendo protagonismo, y la orquesta gana en sonoridad. El número de arias comienza a decaer, ya que algunos compositores las reducían cuando tenían ocasión.

Traetta tomó el testigo a mediados de siglo y destacó en las cortes europeas de influencia gala (incluso en las italianas, como Parma o Turín), y junto a Jommelli, incorporaron rasgos de la tragedia lírica francesa. Otros compositores, como Calzabigi y Gluck, utilizaron también influencia francesa en su reforma (coros, conjuntos, danza…), hasta el punto de que no podamos considerar su trabajo ópera seria metastasiana. El aria "da capo" pierde peso según el lugar, como es el caso de las óperas napolitanas de Hasse en su *Ruggiero* (1771, con

[81] Recitativo *obbligato*: Tipo de recitativo *accompagnato* en el que la orquesta no solo sirve de sostén armónico, sino que presenta un material motívico o melódico prominente, estableciéndose una especie de diálogo entre la línea vocal y el acompañamiento. Recitativo *secco*: El dotado de una textura poco densa y un acompañamiento con ritmo armónico lento a cargo de los instrumentos del continuo. Dramáticamente pretende una exposición clara de la narración haciendo avanzar la acción […] (González Lapuente, Alberto, *Diccionario de la Música*, Madrid, Alianza, 2007, p. 407).

libreto de Metastasio), en la que solo seis de las dieciséis arias que tiene en total eran "da capo". El número de arias disminuye ya que su duración es cada vez mayor (el doble desde las óperas de Vinci o Pergolesi).

Con todo esto llegamos al tercer y último período en el que clasificamos la ópera del XVIII: el que comienza en 1770 y termina con el final del siglo. Destacan en estos años los músicos italianos Piccini, Sarti, Sacchini, Salieri, Paisiello y Cimarossa y, fuera de la península, encontramos nombres de la talla de Naumann y, muy especialmente, Haydn y Mozart.

Los efectos corales y orquestales toman cierto protagonismo, al tiempo que las melodías se simplifican sutilmente con la intención de agradar aún más al público. Los libretos de Metastasio se mantuvieron, aunque sufrieron para ello pequeñas adaptaciones. Una de ellas era la inclusión de conjuntos y coros, buscando una mayor espectacularidad. Quizá por esto, las arias perdieron algo de "espíritu"[82] o cierto sentido, debido a las abundantes repeticiones. Por otro lado, la influencia de la ópera francesa crece al tiempo que se mezclan elementos de la ópera cómica ("buffa") en la seria. Jomelli y Traetta adaptaron sus trabajos fuera de Italia a estos preceptos galos, al igual que Salieri en Viena. Su *Armida* consta de solo cuatro personajes y un total de diez piezas que pueden ser consideradas arias, algunas de ellas con sus acompañamientos corales.

La frontera entre el recitativo y el aria se hace cada vez más difusa, como puede apreciarse en algunos trabajos de Niccolò Piccini. La danza, siguiendo esta corriente francesa, goza de una presencia mayor durante la representación, no como en Italia que queda aún relegada a los entreactos.

Los autores italianos, cuando escriben para su público, siguen de un modo más fiel los preceptos metastasianos, como es el caso de *Giulio Sabino*, de Sarti (estrenada en Venecia en 1781), ópera que alcanzó en su momento gran éxito. No hay coros; los conjuntos están limitados a un dúo al final del primer acto, un trío al final del segundo y el clásico coro de solistas al final de la obra; y muchos de

[82] Heartz, Daniel, *The new Grove* (vol. XIII), cit., p. 557.

los diálogos se quedan en simples recitativos. Sarti distribuyó eficazmente las arias: cada personaje tenía la suya completa en el primer acto y otra en el segundo.

La ópera seria mantuvo su presencia hasta finales del siglo, e incluso algo más allá, pero el dominio de Metastasio fue perdiendo poder, al tiempo que la influencia francesa[83] ganaba espacio, incluso en Nápoles, de tendencia más conservadora debido a su localización geográfica, pues cuanto más al Sur, más lejos se estaba de las innovaciones que llegaban por el Norte desde Europa.

En la descripción del contexto histórico correspondiente se verá con más detalle que el final del s. XVIII se ve marcado por una serie de cambios en diversos órdenes, aunque fundamentalmente sociales, que alcanzan su clímax en la Revolución Francesa de 1789. Como es evidente, no se trata de un hecho aislado que surja de un día para otro, sino que diferentes corrientes afloran en Francia y salen de sus fronteras con fuerza. Posteriormente, Napoleón contribuye con gran firmeza a remover los cimientos de los estados vecinos a través de sus conquistas.

Italia, es sus estados del Norte, se ve invadida por estas tropas y mentalidades, lo cual acelera el proceso de perder la referencia metastasiana como motor de una ópera propia. Con el paso de los años en los que termina el siglo, los autores que fueron referencia se van perdiendo, bien por causas naturales, bien por viajes, y llega el XIX con otros nombres y preceptos. La ópera italiana comenzaba una nueva era.

2.4. PARTES DEL LIBRETO

[83] Hemos visto que en Italia se abandonan las máquinas y otros efectos similares para la resolución de conflictos. Al mismo tiempo, en la "tragédie lyrique" francesa habían calado los temas mitológicos y legendarios de tal manera, que se hizo necesario recurrir a estos elementos para justificar determinadas escenas. Estas acciones y personajes (lo "merveilleux", o maravilloso) restan como es obvio verosimilitud a la representación, aunque esta gana en espectáculo y vistosidad.

Antes de concluir el presente capítulo, nos parece oportuno añadir ejemplos de libretos de la época con la idea de que puedan identificarse mejor algunas de las características apuntada hasta aquí. Para ello, asumiremos la premisa de las partes que hemos mencionado en el apartado 2.1 e incluiremos imágenes de las mismas, tomadas de diferentes libretos del s. XVII. No hemos querido utilizar por ahora ninguna ópera de temática cidiana, sino que se incluyen algunos de los títulos más célebres del siglo.

Todos los libretos contaban con una portada o frontispicio en la que se detallan los datos más generales de la obra.

L' ORFEO
FAVOLA IN MVSICA
DA CLAVDIO MONTEVERDI
RAPPRESENTATA IN MANTOVA
l'Anno 1607. & nouamente data in luce.
AL SERENISSIMO SIGNOR
D. FRANCESCO GONZAGA
Prencipe di Mantoua, & di Monferato, &c.

In Venetia Appresso Ricciardo Amadino.
M D C I X.

En la que se muestra, del *Orfeo* de Monteverdi[84], ópera de la que nos ocupamos en el apartado 2.2, observamos un texto rodeado de una sencilla orla el nombre de la obra y el del autor de la música, obviando al libretista Alessandro Striggio. Ocupa un espacio destacado también la dedicatoria de la obra, que como puede verse se realiza a Francesco Gonzaga, hijo del por entonces duque de Mantua Vincenzo, en cuya corte figuraba el compositor cremonense. La obra se estrena febrero de 1607, y el texto que recogemos se imprime en Venecia dos años más tarde ("novamente data in luce") en la imprenta de Ricciardo Amadino.

No se trata pues de la primera edición de Mantua que contaba con el primer final, ya que esta cuenta ya con el final en el que Orfeo es ascendido a los cielos tras la intervención de Apolo.

Tras la portada se suele disponer una dedicatoria en la que el libretista se deshace en elogios hacia el patrocinador de la edición. Como ejemplo de esta sección se incluye la que Oratio Persiani dedica a Antonio Conte da Rabatta en la edición para el estreno de *Le nozze di Teti e Peleo*, con música de Francesco Cavalli, y estrenada en el teatro San Cassiano Venecia en 1639. Este recinto, inaugurado dos años antes y derribado en 1812, fue el primero en el que se cobró una entrada para asistir a un espectáculo de estas características. El propio Cavalli lo dirigió durante un período de verdadero esplendor en el que Venecia era el referente de la música lírica.

El texto de la dedicatoria es el siguiente[85]:

Illustrissimo et Eccelentissimo Signor, e Padron mio colendissimo.

Molte e strane antipatie si notano nella natura, mà la meno reconciliabile è quella, che regna trá l´accortezza, e l´ignoranza, trà la discretezza, e la prosonzione. É giunta la virtú à sì fatto segno di miseria, che non si trova agguato sì artificioso, che i maledici non impieghino per esterminarla. L´arti più meccaniche son tratate con più decoro. Chi l´ignora, non si mescola à giudicarne, ma in materia di stampe, il più ignorante e il più ardito Censore; qui l´invidia de´ critici è crudele, qui l´ingiustizia de´giudici insopportabile; Proferisce impensatamente ogni lettore la

[84] Monteverdi, Claudio, *Orfeo*, Venecia, Ricciardo Amadino, 1609.
[85] Persiani, Oratio, *Le nozze di Teti e Peleo,* Venecia, Giacomo Sarzina, 1639, pp. 5-8.

propia opinione, condanna, approva, schernisce, & ammira, non il migliore, ma quel che trova più confacevole alla debolezza del suo parere, ò alla stravaganza del suo gusto. Non si puonno evitare incontri così sinistri, che co´l patrocinio de´ Grandi. L´Idre, e i Pitoni paventano gli strali de gli Ercoli, e di gli Apollini; Chi tenta oltre ciò salire, debbe cercar d´appoggio, per non cadere; noi dovemo riverir gli Eroi, perche semo ricchi, ò poveri felici, ò suentirati, come lor piace; non si pregierebbe Minerva, se non havesse Gione per Padre; Quanto la forte ne vuol donare, tutto ce´l manda per man de´Prencipi, onde converrebbe, che havesse una melenfaggine assai propinqua alla Brutalità, chi non si procaciasse a lor protezzione. Il punto è lo scieglere chi sia dotato di prerogative non inferiore a Natali, e che dia lume alla stirpe, non lo riceva da lei. Hora se il senso commune afferma in Vostra Eccelenza un'integrità incomparabile, una sofficienza indicibile, un merito, & un grado conforme al sangue. E come, e dove poss'io promettermi frà l'insidie de gl'Emuli più aggiustato ricovero? A lei dunque riverente mi volgo, per ottener dalla sua bontà una favorevol ricevuta di picciola composizione, ch'il mio devoto ossequio mi porge ardire di presentarle; Sò, ch'all'innata cortesia di Vostra Eccellenza non adiviene come alle macchine più gravi, che non si volgono senza numero infinito d´ordigni; mà ch´ella si muove tanto naturalmente da se medesima, ch´io l'offenderei à sollecitarla con troppa cura; ma che? Se quante volte io sono stato ammesso alla sua presenza, Altrettante hà Vostra Eccellenza raccolto me con volto così benigno, debb´io dubitare, ch´ella sia per compartir minor gratia alle cose mie. La supplico dunque à continuarmi i suoi favor, e l´inchino.

Di Venetia, lì 24 Genaro 1639

Di Vostra Eccellenza Illustriss.

Humiliss. e divotiss. Servitore

Oratio Persiani.

ILLVSTRISSIMO, ET ECCELLENTISSIMO Signor, E PADRON MIO COLENDISSIMO.

MOLTE, e ſtrane antipatie ſi notano nella natura, mà la meno reconciliabile è quella, che regna trà l'accortezza, e l'ignoranza, trà la diſcretezza, e la proſontione. E' giunta la virtù à sì fatto ſegno di miſeria, che non ſi troua agguato sì artificioſo, che i maledici non impieghino per eſter-

minarla. L'arti più mecchaniche ſon trattate con più decoro. Chi l'ignora, non ſi meſcola à giudicarne, ma in materia di ſtampe, il più ignorante, e il più ardito Cenſore; qui l'inuidia de' Critici è crudele, quì l'ingiuſtitia de' giudicij inſopportabile; Proferiſce impenſatamente ogni lettore la propria opinione, condanna, approua, ſcherniſce, & ammira, non il migliore, ma quel che troua più confaceuole alla debolezza del ſuo parere, ò alla ſtrauaganza del ſuo guſto. Non ſi puonno euitare incontri così ſiniſtri, che co'l patrocinio de' Grandi. L'Idre, e i Pitoni pauentano gli ſtrali de gli Ercoli, e de gli Apollini; Chi tenta oltre ciò ſalire, debbe cercar d'appoggio, per non cadere; noi douemo riuerir gli Eroi, perche ſemo ricchi, ò poueri felici, ò ſuenturati, come lor piace; Non ſi pregierebbe Minerua, ſe non haueſſe Gioue per Padre; Quanto la ſorte ne vuol donare, tutto ce'l manda per man de' Prencipi, onde conuerrebbe, che haueſſe vna melenſaggine aſſai propinqua alla Brutalità, chi non ſi procac-

ciaſſe la lor protettione. Il punto è lo ſcieglier chi ſia dotato di prerogatiue non inferiori à Natali, e che dia lume alla ſtirpe, non lo riceua da lei. Hora ſe il ſenſo commune afferma in Voſtra Eccellenza vn' integrità incomparabile, vna ſofficienza indicibile, vn merito, & vn grado conforme al ſangue. E come, e doue poſs' io promettermi frà l'inſidie de gl' Emuli più aggiuſtato ricouero? A lei dunque riuerente mi volgo, per ottener dalla ſua bontà vna fauoreuol riceuuta di picciola compoſitione, ch' il mio diuoto oſſequio mi porge ardire di preſentarle; Sò, ch'all' innata corteſia di Voſtra Eccellenza non aduiene come alle macchine più graui, che non ſi volgono ſenza numero infinito d' ordigni; mà ch' ella ſi muoue tanto naturalmente da ſe medeſima, ch'io l'offenderei à ſollecitarla con troppa cura; ma che? Se quante volte io ſono ſtato ammeſſo alla ſua preſenza, Altrettante hà Voſtra Eccellenza raccolto me con volto così benigno, debb' io dubitare, ch' ella ſia per compartir minor gratia alle co-

ſe mie. La ſupplico dunque à continuarmi i ſuoi fauori, e l'inchino.

Di Venetia, li 24. Genaro. 1639.

Di Voſtra Eccellenza Illuſtriſs.

Humiliſs. e diuotiſs. Seruitore

El texto traducido dice así.

Ilustrísimo y Excelentísimo Señor, y Patrón mío Honorabilísimo:

Muchas y extrañas antipatías se hacen sentir en la naturaleza, pero la menos reconciliable es aquella que reina entre la prudencia y la ignorancia, entre la discreción y la presunción. Y para colmo, la virtud se ha convertido en signo de miseria (no repentina, sino artificial), que los necios no emplearían para eliminarla. Las artes más mecánicas son tratadas con mayor decoro. Quien lo ignora, no se atreve a juzgar, pero en materia de imprenta, el mayor ignorante es el censor más audaz. Aquí, la envidia de los críticos es cruel; la injusticia de los jueces, insoportable. Que cada lector manifieste su opinión sin pensamiento alguno condena, aprueba, hace burla y admira no al mejor, sino al que encuentra más conveniente según la debilidad de su parecer o la extravagancia de su gusto. Solo se puede evitar que encuentre cosas siniestras con el patrocinio de los Grandes. Las hidras y pitones temen las flechas de Hércules y Apolo. Quien intenta ascender, debe buscar apoyo para no caer. Debemos reverenciar a los héroes, porque somos ricos o pobres, felices o censurados como les parezca. No se le rezaría a Minerva si no tuviera a Júpiter por padre. Cuando la suerte quiere dar, lo hace por mano de los príncipes, a fin de que convendría, a quien no procurara su protección, que hubiera cierta pereza para acercarse a la brutalidad. La clave consiste en elegir a quien esté dotado de privilegios no inferiores a sus orígenes y que den lumbre a la estirpe, no que la reciban. Ahora bien, si el sentido común afirma en Vuestra Excelencia una integridad incomparable, una suficiencia inefable, un mérito y una capacidad conforme al linaje, ¿cómo y dónde puedo comprometerme entre las insidias de los imitadores? A Usted, reverente, me vuelvo, para obtener de su bondad la favorable recepción de una pequeña composición, que mi devoto obsequio me permite atreverme a presentarle. Sé que la innata cortesía de Vuestra Excelencia no llega como las máquinas más relevantes, que no se vuelven sin un número infinito de mecanismos, pero que se mueve naturalmente por sí misma y que yo la ofendería al solicitarla con tantas atenciones… ¿Pero, cómo? Si cuantas veces he sido admitido ante su presencia, del mismo modo me ha admitido Vuestra Excelencia con rostro tan benigno, debo dudar que sea para compartir menor gracia a mis propósitos. Le suplico que tenga a bien continuar brindándome sus favores, y me inclino ante usted.

En Venecia, a 24 de enero de 1639

De Vuestra Excelencia Ilustrísima,

Humildísimo y devotísimo servidor

Oratio Persiani.

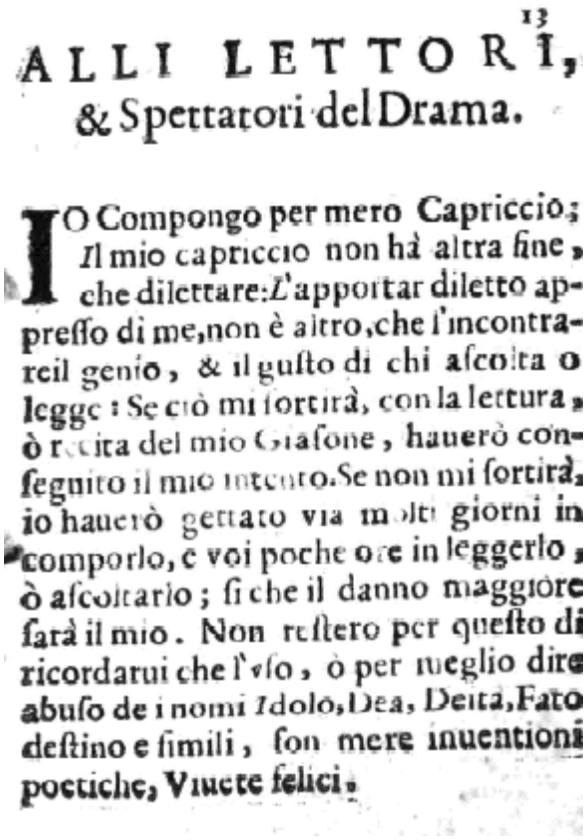
En un estilo verdaderamente ampuloso y buscando en todo momento el favor de quien le patrocina, Persini afirma algo tan curioso como que se necesita gozar del favor de la nobleza para obtener reconocimiento, dando a entender que si no es así no se alcanza el éxito, con independencia de la calidad del trabajo. Para ello, recurre a una simple metáfora en la que cita a Minerva y a Júpiter.En contraste a lo dicho, critica las voces de aquellos que cuestionan su trabajo sin la formación necesaria para emitir un juicio de estas características. Utiliza para ello otra metáfora mitológica en la que identifica a estos críticos con serpientes e hidras y a los nobles protectores con Hércules o Apolo.

La siguiente sección que podemos distinguir en los libretos está formada por unas líneas en las que el poeta se dirige a los lectores para diversos fines. En muchos casos, sobre todo en textos de temática mitológica o mágica, se utiliza para afirmarse públicamente en la fe católica y evitar así problemas con la censura. Sin embargo, no es el único fin, como podemos comprobar en la advertencia que redacta Giacinto Andrea Cicognini en su libreto de *Jasón*, estrenada también en el Teatro San Cassiano de Venecia en 1649 con música de Cavalli. El texto se reproduce a continuación[86]:

Alli lettori & Spettatori del Drama.

Io compongo per mero capriccio; il mio capriccio non ha altra fine che dilettare: L´apportar diletto appresso di me, non è altro, che l´incontrare il genio, & il gusto di chi ascolta o legge: Se ciò mi sortirà, con la lettura ò recita del mio Giasone, haverò conseguito il mio intento. Se non me sortirà, io haverò gettato via molte giorni in componerlo, e voi poche ore in leggerlo o ascoltarlo; si che il danno maggiore sarà il mio. Non restero per questo di ricordarui che l´uso, o per meglio dire abuso dei nomi Idolo, Dea, Deità, Fato destino e simili, son mere invenzioni poetiche, Vivete felici.

[86] Cicognini, Hiacinto Andrea, *Giasone*, Venecia, Giacomo Batti, 1649, p. 13.



ALLI LETTORI, 13
& Spettatori del Drama.

IO Compongo per mero Capriccio; Il mio capriccio non hà altra fine, che dilettare: L'apportar diletto appresso di me, non è altro, che l'incontrar il genio, & il gusto di chi ascolta o legge: Se ciò mi fortirà, con la lettura, ò recita del mio Giasone, haverò conseguito il mio intento. Se non mi fortirà, io haverò gettato via molti giorni in comporlo, e voi poche ore in leggerlo, ò ascoltarlo; si che il danno maggiore sarà il mio. Non restero per questo di ricordarui che l'vso, ò per meglio dire abuso de i nomi Idolo, Dea, Deità, Fato destino e simili, son mere inuentioni poetiche, Viuete felici.

Y la traducción correspondiente sería:

A los lectores y espectadores del drama:

Compongo por mero capricho, y mi capricho no tiene otro fin que deleitar. Producir este placer cerca de mí no es otra cosa que confluir el talento y el gusto de quien escucha o lee. Si esto se produce con la lectura o interpretación de mi *Jasón*, habré logrado mi propósito. Si no se consigue, habré malgastado muchos días en componerlo, y ustedes pocas horas en leerlo o escucharlo, por lo que el mayor perjuicio será el mío. No me queda más que recordarles que el uso, o mejor dicho, el abuso de los nombres de ídolos, diosas y demás deidades, hados y similares son meras invenciones poéticas. Vivan felices.

La siguiente parte del libreto, y quizá la más extensa, es la que detalla el argumento de la ópera. No hay que olvidar que el espectáculo era prácticamente inaudible en muchos momentos y el público necesitaba tener constancia del desarrollo, aunque, realmente, el *argomento* no trata sobre a ópera en sí misma,

sino que relata los antecedentes de la historia. Para seguir la misma, los espectadores tenían el propio texto de la ópera. En el ejemplo que sigue, se reproduce el argumento de *Ormindo,* extraído del libreto de Giovanni Faustino estrenado en Venecia (San Cassiano) en 1644. Se trata de una de las óperas más célebres de Cavalli. Dice así[87]:

ARGOMENTO

Dell´Attioni alla Favola precedenti.

Da gl´amori secreti d´Hariadeno, Prencipe d´ambe le Mauritanie, & di Nearbe sorella de la moglie del Rè di Tunisi, nacque Ormindo: I suoi natali apportarono il féretro all´infelice Nearbe, quale spirò l´anima invocando l´amato nome del suo Hariadeno, che apronato d´acuti stimoli di gloria s´era celatamente partito di Tunisi, per seguire l´aventure dell´Africa.

Cedige la Reina, consapevole de gl´amori della sorella, havea in quel punto medesimo con disuguale sciagura partorita estinta la prole, onde fattosi di nascosto arrecare il pargoletto Ormindo, diede à credere al Rè suo marito d´haverlo prodotto: Crebbe Ormindo, e disciplinato nell´arti regie divenne il più bravo guerriero dell´Asia.

Hariadeno, dopò haver scorse le regioni Africane, & immortalata la sua memoria con attioni illustri, e valorose, fù richiamato da fudditi per la morte del Rè suo Padre alle Corone di Marocco, e di Fessa: iun giunto hebbe i lugubri avisi della perdita della sua cara Nearbe, con la quale sperava di vivere di vivere una vita beata, trà le grandezze dell´hereditato Impero; la pianse amaramente, & addolorato passò gl´anni più verdi della sua età giovanile, senza gustare le dolcezze d´alti Connubii, fin che il tempo gli sparse di neve il crime, & amore di fiamme il core. Fatto vecchio s´innamorò d´Erisbe giovane la più bella di quelle parti, figlia d´Afane Rè del picciolo Regno di Dara, e la prese per moglie.

Intanto l´Hibero cupido di foggettare al suo Trono i Mauritani Diademi cominciò ad infestare le Città maritime di Fessa, onde Hariadeno per rintuzzar l´orgoglio all´offentore nemico, radunò una grossissima armata in Anfa, città posta sopra l´Oceano: Duo regni più potente dell´Africa, che dalle radici dell´Atlante s´estendono sopra le rive del mare mediterraneo, come ad una guerra commune, e quali sacra incuarono soccorso all´amico Hariadeno; Mahamete Rè di Tremisene mandò Amida Prencipe suo figliuolo, & Cedige, che por la morte del Rè suo consorte reggeva lo scettro di Tunisi, Ormindo, accompagnati di molte, Navi; con il quale aiuto affrontare

[87] Faustini, Giovanni, *Ormindo,* Venecia, Francesco Micoloio, 1644, pp. 7-10.

Hariadeno l´armata hostile, la ruppere costrinse l´Hibero ad accettare da lui dure condizione di pace; Così vittorioso ritornato in Ansa, e disarmate le Navi, e ripostele nell´Arsenale, attese a festeggiare i Prencipi amici, ch´innamorati l´uno di nascosto dell´altro, d´Erisbe sua moglie ritardavano la loro partita. Erisbe giovane, e bella, infastidita de´freddi talami, e de gl´insipidi allettamenti del canuto Consorte, ferita di doppia piaga amorosa ardeva in gemina fiamma per Ormindo, & per Amida; quali con secrete accoglienze ella separatamente nutrita di dolei speranze.

Sicle, a cui Amida prima ch´amasse Erisbe haveva dato il possesso del core, e la fede d´eseer suo, attendendo un vano un lustro intero la sua venuta, agitata dalle furle d´Amore, e di gelosia, si pose con due Dame sue confidenti in habito Egittio, e sintasi insieme con loro di quelle termine, che si vantano di presagire dalle linee della mano la sorte de gl´huomini, passò le asprezze del Monte Chiaro, detto dagl´Antichi Atlante, e giunta in Tremisene, intese guerreggiare Amida à favore d´Hariadeno, Capitano dell´armi paterne: Per il che preso il camino delle Mauritanie, peruenne un Ansa, apunto all´hora ch´Hariadeno débellate l´Armate Spagnuole, attendeva à delitiare per la vittoria con li Principi guerrieri; Ne gl´amori de quali comincia la Favola.

7

ARGOMENTO
Dell'Attioni alla Fauola precedenti.

DA gl'amori ſecreti d' Hariadeno, Prencipe d'ambe le Mauritanie, & di Nearbe ſorella della moglie del Rè di Tunifi, nacque Ormindo: I ſuoi natali apportarono il feretro all'infelice Nearbe, quale ſpirò l'anima inuocando l'amato nome del ſuo Hariadeno, che ſpronato d'acuti ſtimoli di gloria s'era celatamente partito di Tunifi, per ſeguire l'auenture dell'Africa.

Cedige la Reina, conſapeuole de gl'amori della ſorella, hauea in quel punto medeſimo con diſuguale ſciagura partorita eſtinta la prole, onde fattoſi di naſcoſto arrecare il pargoletto Ormindo, diede à credere al Rè ſuo marito d'hauerlo prodotto: Crebbe Ormindo, e diſciplinato nell'arti regie diuenne il più bráuo guerriero dell'Aſia.

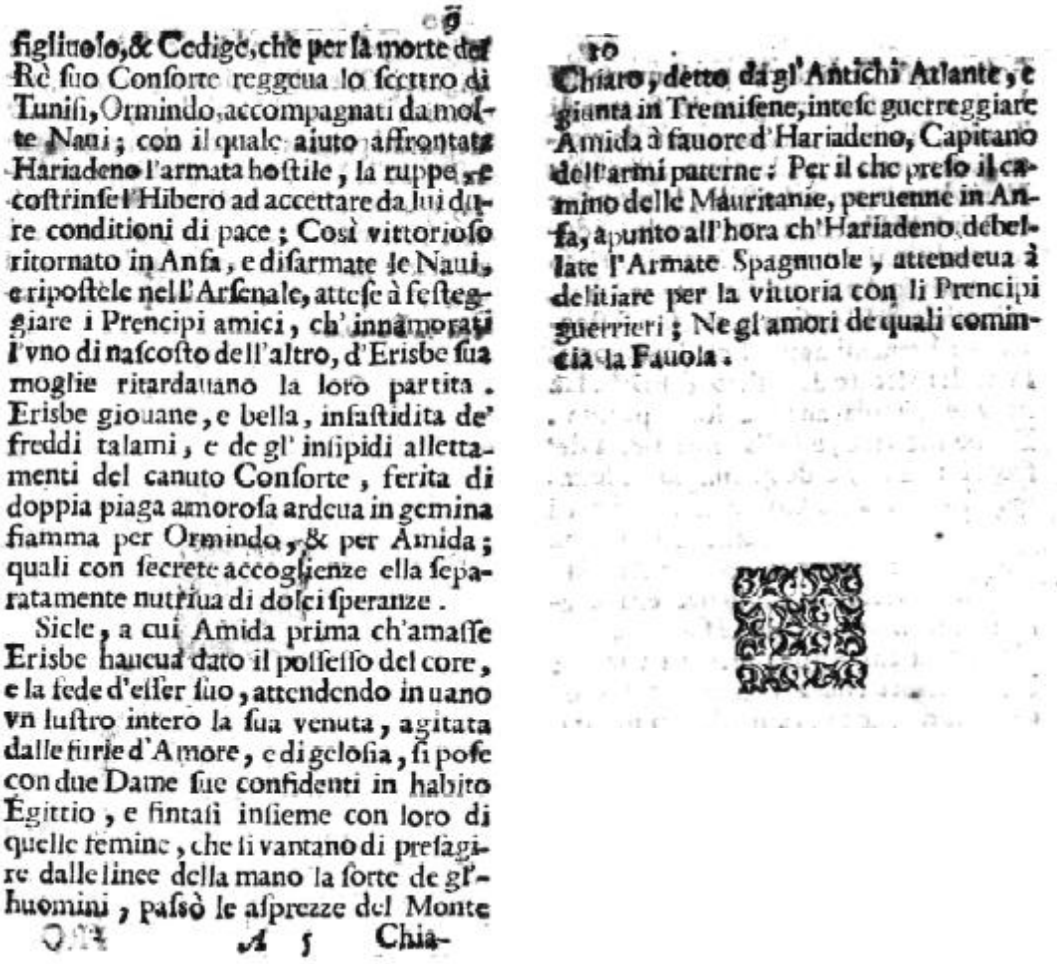
Hariadeno dopò hauer ſcorſe le regioni Africane, & immortalata la ſua me-

A 4 moria

8

moria con attioni illuſtri, e valoroſe, fù richiamato da ſidditi per la morte del Rè ſuo Padre alle Corone di Marocco, e di Feſſa: iui giunto hebbe i lugubri auiſi della perdita della ſua cara Nearbe, con la quale ſperaua di viuere vna vita beata, trà le grandezze dell' hereditato Impero; la pianſe amaramente, & addolorato paſsò gl'anni più verdi della ſua età giouanile, ſenza guſtare le dolcezze d'alti Connubij, fin che il tempo gli ſparſe di neue il crine, & amore di fiamme il core. Fatto vecchio s'innamorò d'Erisbe giouane la più bella di quelle parti, figlia d'Aſane Rè del picciolo Regno di Dara, e la preſe per moglie.

Intanto l'Hibero cupido di ſoggettare al ſuo Trono i Mauritani Diademi cominciò ad infeſtare le Città maritime di Feſſa, onde Hariadeno per rintuzzar l'orgoglio all'offenſore nemico, radunò vna groſſiſſima armata in Anſa, Città poſta ſopra l'Oceano: Duo regni più potenti dell'Africa, che dalle radici dell'Atlante s'eſtendono ſopra le riue del mare mediterraneo, come ad vna guerra commune, e quali ſacra inuiarono ſoccorſo all'amico Hariadeno; Mahamette Rè di Tremiſene mandò Amida Prencipe ſuo figli-



figliuolo,& Cedige,che per la morte del Rè ſuo Conſorte reggeua lo ſcettro di Tuniſi, Ormindo accompagnati da molte Naui; con il quale aiuto affrontata Hariadeno l'armata hoſtile, la ruppe, e coſtrinſe l'Hibero ad accettare da lui dure conditioni di pace; Così vittorioſo ritornato in Anfa, e diſarmate le Naui, e ripoſtele nell'Arſenale, atteſe à feſteggiare i Prencipi amici, ch' innamorati l'vno di naſcoſto dell'altro, d'Erisbe ſua moglie ritardauano la loro partita. Erisbe giouane, e bella, inſaſtidita de' freddi talami, e de gl' inſipidi allettamenti del canuto Conſorte, ferita di doppia piaga amoroſa ardeua in gemina fiamma per Ormindo, & per Amida; quali con ſecrete accoglienze ella ſeparatamente nutriua di dolci ſperanze.

Sicle, a cui Amida prima ch'amaſſe Erisbe haueua dato il poſſeſſo del core, e la fede d'eſſer ſuo, attendendo in uano vn luſtro intero la ſua venuta, agitata dalle furie d'Amore, e di geloſia, ſi poſe con due Dame ſue confidenti in habito Egittio, e fintaſi inſieme con loro di quelle femine, che ſi vantano di preſagire dalle linee della mano la ſorte de gl'huomini, paſsò le aſprezze del Monte

Chia-

Chiaro, detto da gl'Antichi Atlante, e gigante in Tremiſene, inteſe guerreggiare Amida à fauore d'Hariadeno, Capitano dell'armi paterne: Per il che preſo il camino delle Mauritanie, peruenne in Anfa, apunto all'hora ch'Hariadeno debellate l'Armate Spagnuole, attendeua à delitiare per la vittoria con li Prencipi guerrieri; Ne gl'amori de quali comincia la Fauola.

Una traducción del argumento podría ser la siguiente:

ARGUMENTO

Sobre los acontecimientos de las fábulas precedentes:

De los amores secretos de Hariadeno, príncipe de las Mauritanias, y de Nearbe, hermana de la mujer del rey de los tunecinos, nació Ormindo. Su natalicio trajo la muerte a la infeliz Nearbe, la cual expiró su alma invocando el amado nombre de su Hariadeno, que espoleado por agudos estímulos de gloria había partido secretamente de Túnez para correr aventuras en África.

Cedige, la reina, consciente de los amores de su hermana, tenía en aquel mismo momento con desigual desgracia extinta la descencia, por lo que se hizo a escondidas con el recién nacido Ormindo, y haciendo creer al rey, su marido, haberlo parido. Crecería Ormindo, disciplinado en las artes regias, hasta convertirse en el más bravo guerrero de Asia.

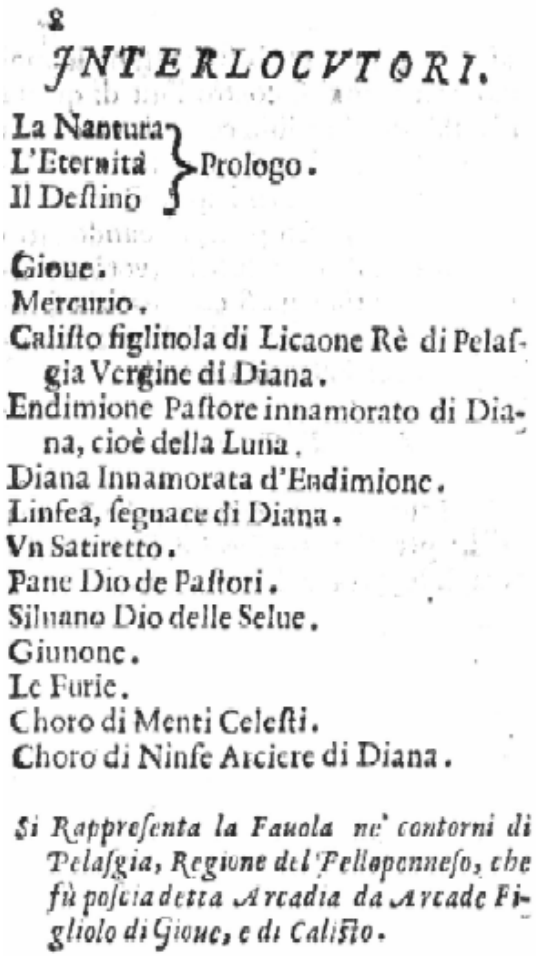
Hariadeno, tras recorrer las regiones africanas e inmortalizar su memoria con acciones ilustres y valerosas, fue reclamado de repente por la muerte de su padre el rey a la corona de Marruecos y de Fez. Al mismo tiempo recibiría las lúgubres noticias de la pérdida de su querida Nearbe, con quien esperaba vivir una vida feliz, entre las grandezas del heredado imperio. Pensó en ella amargamente, y con gran dolor pasó los años de su juventud, sin gustar de la dulzura de otros connubios, hasta que el tiempo le derramó nuevamente el crimen, y ardiente de amor el corazón. Ya anciano, se enamoró de Erisbe joven, la más bella de aquellos lares, hija de Afane, rey del pequeño reino de Dara, y la tomó por esposa.

Mientras tanto, el íbero, deseoso de someter a su trono a los mauritanos, comenzó a infestar la ciudad marítima de Fez, por tanto Hariadeno, para rechazar el orgullo del ofensor enemigo, reunió una gran armada en Ansa, ciudad situada en el océano. Dos reinos muy poderosos de África, que desde las raíces del Atlante se extienden sobre la orilla del mar Mediterráneo, como si fuese una guerra propia e incluso sacra, ofrecieron socorro al amigo Hariadeno. Mahamete, rey de Tremisén, mandó a Amida, el príncipe su hijo, y a Cedige, que por la muerte del rey su consorte reinaba en Túnez. Ormindo, acompañado de muchas naves, con las que ayudó a Hariadeno a enfrentarse a la armada hostil, obligó al íbero a aceptar en su reino duras condiciones de paz. Así victorioso, regresado a Ansa, desarmadas las naves y respuestas en el arsenal, a la espera de celebrar con los príncipes amigos, se enamoraron uno del otro a escondidas. De Erisbe, su esposa, retardaban la partida. Erisbe, joven y bella, insatisfecha a causa de fríos tálamos, y de los insípidos atractivos de su maduro esposo, herida de doble plaga amorosa ardía en doble llama por Ormindo y por Amida, a los que, en secreto, ella nutría de dulces esperanzas por separado.

Sicle, a quien Amida antes de amara Erisbe había dado la posesión de su corazón y la promesa de ser suyo, esperando en vano un lustro entre su venida, agitada por las burlas del Amor y de celos, se disfrazó junto a dos damas de su confianza ropajes egipcios, y se sentó con ellos en estos términos, y desde las líneas de sus manos presagiaron la suerte de los hombres, pasó las asperezas del Monte Chiachiaro, llamado así desde la Antigüedad al Atlante, y llegada a Temistene, acordó combatir Amida en favor de Hariadeno, capitán de las milicias paternas. Pero lo que tomó camino de Mauritania, llegaría a Ansa, justo cuando Hariadeno derrotó a la armada española, esperaba a deleitarse por la victoria con los príncipes guerreros. En los amores de ambos, comienza la fábula.

Para finalizar, nos detendremos en la última sección del libreto, en la que se detallan los personajes de la ópera. El primer ejemplo que adjuntamos es el de *La Calisto,* también de Cavalli, con texto de Giovanni Faustini, estrenada en 1651 en el teatro San Apollinare de Venecia. En la página que mostramos, se presentan

solo los personajes y una breve explicación de dónde tiene lugar el drama. Tras la imagen, trascribimos directamente el fragmento traducido[88]:



8

INTERLOCVTORI.

La Nantura
L'Eternità } Prologo.
Il Deſtino

Gioue.
Mercurio.
Caliſto figlinola di Licaone Rè di Pelaſgia Vergine di Diana.
Endimione Paſtore innamorato di Diana, cioè della Luna.
Diana Innamorata d'Endimione.
Linfea, ſegnace di Diana.
Vn Satiretto.
Pane Dio de Paſtori.
Siluano Dio delle Selue.
Giunone.
Le Furie.
Choro di Menti Celeſti.
Choro di Ninfe Arciere di Diana.

Si Rappreſenta la Fauola ne' contorni di Pelaſgia, Regione del Pellopenneſo, che fù poſcia detta Arcadia da Arcade Figliolo di Gioue, e di Caliſto.

INTERLOCUTORI.

La Naturaleza

La Eternidad Prólogo

El Destino

Júpiter

Mercurio

Calisto, hija de Licaón, Rey de Pelasgia, sacerdotisa de Diana

Endimione, Pastor enamorado de Diana, o sea, de la Luna

Diana, enamorada de Endimión

[88] Faustini, Giovanni, *La Calisto,* Venecia, Giuliani, 1651, p. 8.

Linfea, seguidora de Diana

Un satirillo

Pan, dios de los pastores

Silvano, dios de las selvas

Juno

Las Furias

Coro de mentes celestes

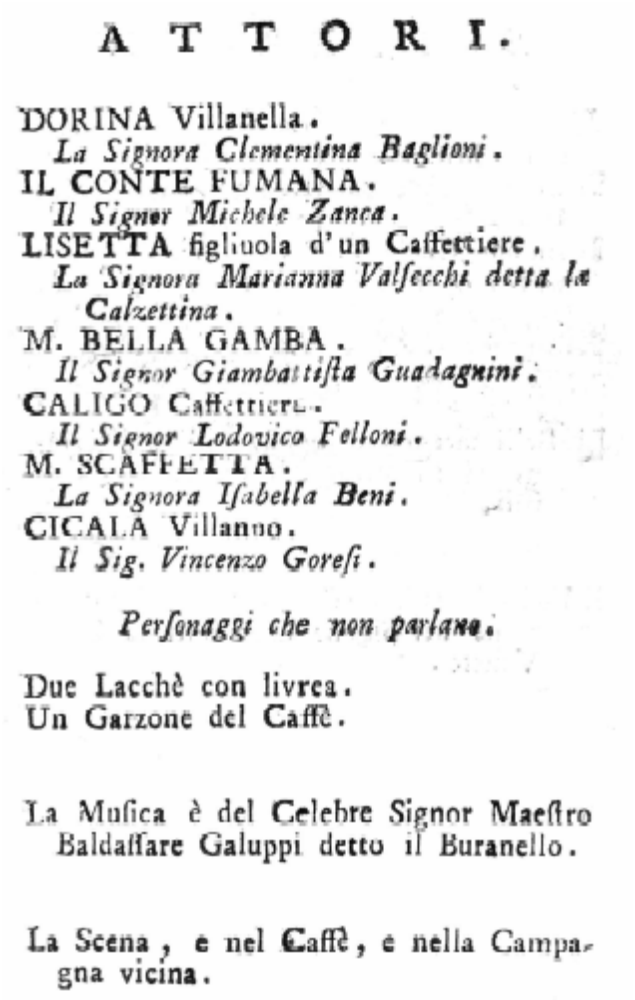
Coro de ninfas arqueras de Diana

Se representa la fábula en el entorno de Pelasgia, región del Peloponeso, que fue posteriormente llamada Arcadia por Arcade, hijo de Júpiter y de Calisto.

Si avanzamos algo más en el tiempo, podemos ver cómo en este apartado se incluye algún dato más. Para ello, aportamos como ejemplo el libreto de *Il cafè di campagna*, estrenada en el Teatro de San Moisè de Venecia en 1761, con música de Baldassare Gallupi y texto de Pietro Chiari. En la página tres del mismo, observamos el detalle de los personajes junto con el nombre del actor que los interpreta. Véase cómo, tras el nombre del compositor, se incluye el apodo que recibía entonces, "il Buranello", debido a que nació en la isla veneciana de Burano.

Lo mismo ocurre con el nombre de la cantante que interpreta a Lisetta. Hemos considerado dejar ambos nombres tal cual[89].

[89] Chiari, Pietro, *Il cafè di campagna*, Venecia, 1761, p. 3.



ATTORI.

DORINA Villanella.
La Signora Clementina Baglioni.
IL CONTE FUMANA.
Il Signor Michele Zanca.
LISETTA figliuola d'un Caffettiere.
La Signora Marianna Valſecchi detta la Calzettina.
M. BELLA GAMBA.
Il Signor Giambattiſta Guadagnini.
CALIGO Caffettiere.
Il Signor Lodovico Felloni.
M. SCAFFETTA.
La Signora Iſabella Beni.
CICALA Villanno.
Il Sig. Vincenzo Goreſi.

Perſonaggi che non parlano.

Due Lacchè con livrea.
Un Garzone del Caffè.

La Muſica è del Celebre Signor Maeſtro Baldaſſare Galuppi detto il Buranello.

La Scena, e nel Caffè, e nella Campagna vicina.

ACTORES.

Dorina, villana.

La señora Clementina Baglioni

El Conde Fumana

El señor Michele Zanca

Lisetta, hijita de un cafetero

La señora Marianna Valsecchi, llamada “la Calzettina”

M. Bella Gamba.

El Señor Giambattista Guadagnini

Caligo, cafetero.

El Señor Ludovico Felloni.

M. Scaffetta.

La Señora Isabella Beni

Cicalla, villano.

El Señor Vincenzo Goresi.

Personajes que no hablan:

Dos lacayos de librea.

Un muchacho del café.

La música es el célebre Señor Maestro Baldassare Galuppi, llamado “El Buranello”.

La escena tiene lugar en el café, y en el campo vecino.

A partir de estas características se puede concluir, pues, que desde los mismos inicios de la ópera el formato del libreto con sus diferentes partes que, al margen de algunos matices, queda establecido, y de tal modo ha llegado prácticamente igual a nuestros días. Un verdadero testimonio histórico que, como se comprueba, puede ofrecer mucha información relativa a diversos aspectos del fenómeno operístico en todas sus particularidades.

3. LA ÓPERA DEL XVIII EN SU CONTEXTO

Ningún fenómeno artístico puede ser analizado al margen de su tiempo y el nuestro no va a ser menos. La obras operísticas que estudiamos en este trabajo ocupa un siglo especialmente convulso en la historia de la península italiana, ya que, como veremos, lo que hoy es un estado plenamente vertebrado y soberano era entonces un puzzle de pequeñas piezas inconexas que se disputaban varias naciones extranjeras.

Esta realidad provocaba, entre otras consecuencias, que todo lo italiano estuviese sujeto a una importante crisis de identidad a partir de la cual se suscitaban múltiples opiniones. Uno de estos temas de debate fue, sin duda, la propia lengua italiana que, como tal, aún no existía. La enorme diversisdad de dialectos que convivían en la península era un problema para quienes pensaban que la unidad de todos aquellos estados independientes, muchos de ellos frágiles en el contexto de una Europa envuelta en disputas, era el mejor camino para la estabilidad de todos.

Pero curiosamente, el esplendor cultural de los siglos anteriores había dado paso a unas potencias emergentes y vecinas: Austria será el imperio por el que entrará todo el aire fresco de lo nuevo que se está fraguando en Europa, y la Francia que empieza a soñar la Ilustración tomará el testigo como referencia de lo que debe ser un estado moderno en el viejo continente.

Todo esto y mucho más acontece en un siglo verdaderamente convulso en la Historia de lo que todavía no es Italia. En un primer término, haremos un breve repaso de la situación política de la península sin pretender extendernos en un tema que, a poco que profundicemos, da en sí mismo para varios trabajos de esta magnitud. Finalmente, repasaremos la situación cultural de Italia, que es lo mismo que observar su Literatura y Filosofía y cómo afecta a nuestro objeto de estudio.

3.1. ITALIA EN EL SIGLO XVIII

Gran parte de la península, junto con sus islas, comienzan el siglo prácticamente dominadas en su totalidad por España, que en ese punto era un imperio sumido en una gran decadencia puesto que no podía mantener todas sus posesiones. Este deterioro apartó a los italianos de todas las corrientes culturales y políticas del resto de Europa. Sin embargo, la influencia austríaca sí aportó algo de aire fresco donde tuvo ocasión[90].

La muerte en 1700 de Carlos II, el último Habsburgo, da comienzo a la Guerra de Sucesión Española, lo cual provoca que en pocos años el mapa ítalo cambie sensiblemente. Años después, entre 1733 y 1738, tiene lugar la Guerra de Sucesión Polaca, en la que el dibujo de las fronteras y sus gobernantes se modifica también, aunque algo menos.

En el Norte, los tímidos movimientos reformistas que protagonizan los Habsburgo se interrumpen y, por otro lado, Isabel Farnesio (la esposa italiana de Felipe V) se propuso recuperar Milán y Nápoles. No logra su objetivo en la capital lombarda pero las tropas de su hijo Carlos derrotan a los austríacos en el Sur y obtiene el trono que ostentará como Carlos VII. Esta monarquía, no tan extranjera para los italianos si atendemos a la nacionalidad de la madre del rey, se conservó prácticamente hasta los días de Garibaldi y de la unificación.

En 1748, la paz de Aquisgrán consigue que cesen las guerras hasta el momento en que Italia se convierte en un único estado (1861), exceptuando el intervalo napoleónico. Hasta entonces, es lógico pensar que tanto conflicto e inestabilidad han creado un deterioro en la economía italiana considerable, además de la lógica crisis de identidad que supone verse subyugado cada día por un imperio distinto.

[90] Hemos tomado información para el presente capítulo de diversas fuentes, entre ellas: Montanelli, Indro y Gervaso, Roberto, *La Italia del s. XVIII*, Barcelona, Plaza & Janes, 1973; Hearder, Harry, *Breve historia de Italia*, Madrid, Alianza, 2003; Duggan, Cristopher, *Historia de Italia*, Nueva York, Cambridge, 1996 y Waley, Daniel, *Las ciudades-república italianas*, Madrid, Guadarrama, 1969.

Llegados a este punto, los diferentes estados italianos se proponen con desigual acierto la puesta en práctica diferentes reformas que modernicen la administración y les haga abandonar el Antiguo Régimen en el que vivían sumidos. El Piamonte, tras un largo período inmovilista, fue el primero de ellos a finales del XVII, ya que es entonces cuando asciende al ducado de Saboya Víctor Amadeo II, que sucede a su padre Carlos Manuel II.

Piamonte era una región que había salvado su independencia ofreciendo su apoyo con gran habilidad al resto de potencias europeas que se disputaban la península italiana. Sin embargo, la situación cuando muere Carlos Manuel es límite, puesto que los franceses se habían instalado, merced al Tratado de Cherasco, en Casale y Pinerolo, de manera que Turín quedaba en una situación comprometida. Por otro lado, el heredero no era más que un muchacho en manos de Giovanna Battista, viuda del rey y mujer autoritaria de origen francés.

En 1684 se casa con una sobrina del Rey Sol, Luis XIV, y cuando todo hacía suponer que el Piamonte se afianzaría en órbita francesa, Víctor Amadeo es declarado mayor de edad y, de un plumazo, elimina a su madre de todo poder y capacidad de inmiscuirse en los asuntos de Estado.

Tras un período en el que llegó a ser Rey de Sicilia (solo siete años; desde 1713 hasta 1720) y de Cerdeña (tras el cambio de islas al que le obligan en el Tratado de La Haya de 1720), y de manifestar cierto interés en cambiar su propio ducado por Sicilia y Nápoles, Víctor Amadeo comienza a reorganizar sus posesiones.

En la región sarda no muestra especial preocupación ya que el Piamonte no contaba con una flota que le permitiera controlar con facilidad la isla. Para el propio Piamonte, en cambio, sí mostró otra determinación. En primer lugar, tomó como modelo otras monarquías absolutas, de manera que la primera víctima fue, como en otros casos que estudiaremos, la aristocracia.

El Duque de Saboya se negó a reconocer la legitimidad de las grandes posesiones de estas familias y les quitó sus bienes, para posteriormente venderlos

a la nueva burguesía que por sus propios méritos comenzaba a afianzarse. Con esta operación, sustituyó a la antigua nobleza improductiva por otra productiva y ligada al duque por un fuerte vínculo de gratitud.

En el plano económico se encontró muchas dificultades, motivadas sobre todo por la falta de instrucción. Para salvar este importante escollo, Víctor Amadeo reorganizó y revitalizó la Universidad de Turín, que pasaba por un momento tremendamente precario. También llevó a la capital a importantes arquitectos que dotaran a la ciudad de inmuebles propios de la capital que quería para sus posesiones

Víctor Amadeo abdicó casi por sorpresa en 1730 a favor de su hijo Carlos Manuel, segundo hijo varón que se colocó en el primer lugar de sucesión tras la muerte de su hermano mayor Víctor Amadeo en 1715. El nuevo duque se encontró, nada más acceder al poder, con conflictos con el resto de potencias europeas, lo cual lo tuvo entretenido algún tiempo. En 1752, el acuerdo entre los Borbones de España y los Habsburgo de Austria sobre el reparto de la península (Nápoles y Parma para los primeros y Toscana y Lombardía para los segundos) dejaba sin opciones expansionistas a Carlos Manuel.

También con el nuevo duque, la corte turinesa era extremadamente austera. Como dato curioso, ninguno de los trescientos treinta nobles que servían a los reyes percibía un salario. La dieta era igualmente sobria, especialmente en cuaresma, ya que cada ración era escrupulosamente pesada para que todos los comensales tuvieran exactamente la misma. Solo en determinadas recepciones o solemnidades se celebraba un gran banquete, pero ofreciendo a mendigos la misma comida.

La antigua aristocracia no tuvo otra opción que amoldarse a estos nuevos hábitos y seguir el ejemplo de la nueva, mucho más preocupada de rendir económicamente. Esto contagió a los propietarios agrícolas que se esmeraron para que su patrimonio produjese más aún. Además, las relaciones de unos con otros

constituyeron un modelo social relativamente nuevo, puesto que todavía en el XVIII las clases sociales no acostumbraban a mezclarse tan alegremente.

Poco a poco, la industria de la región se fue desarrollando. Nacieron bancas y casas de comercio. La administración funcionaba y, como consecuencia, el Estado también. Pero no todo fue un camino de rosas para Carlos Manuel, ya que, a pesar de ser un católico devoto, tuvo ciertas tensiones con la Iglesia. Una de ellas surge de la citada revitalización de la Universidad, en la que el clero quedaba fuera del poder. Obispos y jesuitas la consideraron cuna del ateísmo y del calvinismo, y el rey, finalmente, resolvió abolir la enseñanza de las ciencias. Los estudiantes de estas disciplinas tenían que seguirlas en Francia, lo cual también quedó prohibido, así como buscar empleo en otros países o casarse con un extranjero.

Carlos Manuel III sirvió durante cuarenta y tres años, hasta 1773, y, en líneas generales, representa un período positivo para el Piamonte. A su muerte, le sucede en el trono su hijo Víctor Amadeo III. Este accede al poder a la edad de cuarenta y siete años, cuando ya el entusiasmo juvenil por las reformas había dado paso a una etapa de cautela. A todo esto hay que sumar que durante su juventud se preocupó bastante más que sus antecesores por formarse intelectualmente.

Víctor Amadeo fue el duque que suprimió las casas de los jesuitas, aunque a la vista de las condiciones que dispensó a los exiliados parece que no era su verdadera voluntad. Sin embargo, sí acogió con los brazos abiertos a la masonería, que, aunque no era numerosa, estaba prácticamente formada por nobles. El patrocinio real permitió que estas logias crecieran exponencialmente hasta que en 1794, Víctor Amadeo comprobó cómo se habían generado simpatías hacia la Revolución Francesa, lo cual era un verdadero peligro con las tropas galas próximas a invadir el Piamonte.

Pero el gran reto no era otro que la propia administración. Por un lado, Cerdeña constaba de cinco reinos que nunca habían estado unificados, y por otro, el Piamonte se dividía en multitud de marquesados y ducados. Todos estos

pequeños territorios tenían sus propias normas, bien diferentes unas de otras, lo cual no era precisamente un ejemplo de gobierno ilustrado. Sin embargo, el soberano no se molestó en modificar esta situación.

Tras veintitrés años en el poder, en 1796, Víctor Amadeo III dejó el poder dejando tras de sí una gestión algo gris. La Paz de Aquisgrán no dejó mucho margen a los intereses expansionistas de los Saboya, cuyo Estado terminaba el s. XVIII bastante inorgánico y económicamente debilitado. Le sucedió su primogénito Carlos Manuel IV.

Al margen de este experimento aislado, hemos de pensar que en una península con tantos estados pequeños, el sistema legal era caótico: cada territorio tenía sus leyes, tribunales, etc. lo cual provocaba que las normas que regían el comercio entre ellos resultasen extremadamente informales y confusas.

La Ilustración y sus modernas propuestas comienzan a extenderse poco a poco con la intención de acabar con este caos y con la crisis económica. Influenciados por el francés Jean Mabillon, que visitó Italia en 1685, diferentes autores comenzaron a aplicar la razón a toda clase de ámbitos de diferente naturaleza: legal, literario, filosófico, etc. con la intención de liberar la sociedad del peso de la tradición. Uno de los objetivos de estas nuevas corrientes era la Iglesia y sus privilegios, lo cual trajo represalias a algunos de estos autores.

Pero estos pensadores se encontraban con un problema en sus planteamientos: no hallaban la manera de que estas propuestas se convirtieran en acciones, ya que luchaban contra un sistema totalmente asentado en la mentalidad de la sociedad del momento. Para ello, comenzaron a fundar periódicos en los que verter las nuevas ideas y crear así el poso necesario para un cambio en la manera de pensar de los italianos. En un principio, estos nuevos medios no recibieron demasiados apoyos, pero unidos a las hambrunas que asediaron la península en la década de 1760, fomentaron la necesidad de establecer reformas con cierta urgencia.

Uno de los ejemplos más notables se da en la Toscana del Gran Duque Leopoldo (1765-1798, intervalo en el que se estrena una de las óperas de Bottarelli, con música de Paisiello, en Florencia). Leopoldo conocía los escritos de los ilustrados (algunos de manera indirecta), y se propone cambiar su ducado con algunas acciones, como poner fin a los privilegios fiscales, simplificar el sistema tributario, liquidar las tierras comunales (partiendo de la convicción de que el trabajo en la propia tierra es más productivo), abolir los gremios florentinos, o establecer el principio de libertad laboral.

Merece la pena detenerse en el asunto de los gremios, ya que habían desempeñado tiempo atrás un papel utilísimo como "Estados dentro del Estado"[91] con instituciones propias, leyes y hasta tribunales propios y agentes diplomáticos. Pero en pleno s. XVIII llegaron a ser escenario de monopolios y privilegios, por lo que en lugar de garantizar el progreso comenzaban a lastrarlo. Impedían que se gestaran nuevas empresas para asegurarse el mercado, lo cual devino en aumento de los precios y salarios elevados.

Para luchar contra estos abusos, Leopoldo hizo uso de su habilidad: en lugar de eliminarlos drásticamente y poner en peligro la economía toscana, agrupó primero a los gremios en una Cámara de Comercio, luego delegando los poderes de esta en un abastecedor, y, finalmente, suprimiendo este último.

Pero quizá la reforma que más impresión causó en el mundo fue la del código penal de 1786, en la que se elimina la pena de muerte y la tortura. Una lectura de este pasaje nos aporta una idea muy certera de cómo el pensamiento a finales del XVIII, al menos en la Toscana, abandona el Antiguo Régimen y comienza a instalarse en la modernidad:

> Hemos observado con espanto lo fácil que era en la anterior legislación aplicar la pena capital incluso a delitos no excesivamente graves […] En consecuencia, y considerando que la mayor mansedumbre y humanidad del siglo presente, y en especial del pueblo toscano, requiere una legislación de otro tipo, hemos tomado la decisión de abolir para siempre la pena capital para cualquier tipo de delito.[92]

[91] Montanelli, Indro y Gervaso, Roberto, *La Italia del s. XVIII*, cit., p. 188.
[92] Hearder, Harry, *Breve historia de Italia*, cit., p. 187.

Para acometer tales reformas, Leopoldo se valió de funcionarios formados en la Universidad de Pisa. La aristocracia cooperó con el movimiento puesto que se dio cuenta de que colaborar con un estado bien gobernado redundaría en su propio beneficio.

En Lombardía no ocurrió así, ya que los nobles locales no estaban dispuestos a contribuir con los gobiernos (en este caso extranjeros, de Madrid o Viena). Y es que, debido a su situación geográfica, Milán fue objeto de innumerables disputas entre austríacos, españoles y piamonteses. Durante la primera mitad del siglo pasó por varias manos hasta que la Paz de Aquisgrán la dejó en poder del imperio del Norte. Por todo esto, la región no contó con vida política propia, aunque sí social y cultural.

Territorialmente estaba muy limitada, puesto que había perdido territorios en favor de sus vecinos: el Tesino se adhirió a la Confederación Helvética, la zona más al Oeste del Tesino al Piamonte, y el territorio más al Este a Venecia. La estructura gremial y la descoordinación entre municipios hacían ingobernable lo que quedaba. Por otro lado, la agricultura también estaba lastrada por leyes anacrónicas.

Existían unos restos de clase media en peligro de extinción, que comenzarían a sobresalir a mediados de siglo con las reformas austríacas de María Teresa en primer lugar y de José II después. La primera de ellas fue la elaboración de un catastro, iniciado muchos años antes pero obstaculizado por las sucesivas guerras. Esta ingente tarea llevó más de diez años debido a lo caótico de la situación. Además, los nobles, como en otros estados italianos, se encontraron con que debían pagar impuestos por primera vez sobre su producción agrícola. Esto hizo que comiencen a preocuparse realmente por el desarrollo de estas tierras y por mejorar su productividad, lo que trajo un desarrollo al mundo agrícola importante.

Este desarrollo necesitaba unas bases legales, y durante la dominación española, no se habían sentado unos mínimos necesarios. Llegados los austríacos,

intentaron poner el orden necesario, para que Lombardía, sin llegar a ser Estado, fuese una región plenamente gobernada por una serie de ministros bajo el poder de un gobernador de sangre real. Esta autoridad suprimió los gremios, como ocurrió en otros Estados italianos, para sustituirlo en este caso por un Consejo Supremo de Economía, formado por personas entendidas en la materia, entre ellas el escritor ilustrado Pietro Verri. Una vez eliminados estos vestigios medievales, la industria comenzó a desarrollarse y los trabajadores pasan de ser artesanos a obreros. A partir de mediados de siglo se suceden exitosas aventuras empresariales en las que distintos personajes, incluso extranjeros, crean industrias en las que emplean a numerosos operarios, lo cual trajo un desarrollo económico extraordinario.

Este nuevo orden provocó que la nobleza fuera la que se acercara a las costumbres emprendedoras burguesas. El Imperio Habsburgo se convirtió en su principal mercado, favorecido por la reforma laboral que sentaba las bases de un incipiente capitalismo. Como contrapartida, comenzó igualmente un movimiento obrero que luchara contra la correspondiente alienación, puesto que los obreros ahora trabajaban en grandes fábricas junto a cientos de profesionales, por lo que se abandonaba la pequeña empresa familiar de pocos empleados.

No todos estos avances dieron como vemos el resultado esperado. Además, la nobleza seguía insistiendo en la herencia española del fasto y la pompa, lo cual se llevaba gran parte de los ingresos. Por otro lado, el proteccionismo que le propiciaba el Imperio le daba privilegios dentro del mismo, pero las aduanas impedían que pudiera competir en el extranjero y esto acomodó a los propietarios.

La Iglesia, como en otros lugares, vio restringidos sus privilegios, pero la misma opinión pública se manifestó en contra de esta actuación. Se les retiró la censura y las labores asistenciales, aunque su gestión no fue mejorada por el gobierno.

En líneas generales, debemos admitir que, con sus defectos y virtudes, Milán fue la única ciudad de la península en la que circulaban las nuevas ideas que comenzaban a mover las conciencias europeas. En Nápoles fue aún más difícil, debido a la desconfianza entre nobles y corona, los privilegios fiscales y eclesiásticos, el desorden administrativo, etc. Carlos de Borbón hereda en 1731 el ducado de Parma, y, tras la victoria de Bitonto ante los austríacos, llega a la capital de la Campania en 1734. Los napolitanos reciben con entusiasmo a su nuevo rey. Este llegó con su viejo preceptor, Santesteban, y el marqués de Montalegre, ambos designados por su madre, Isabel Farnesio. Además, se había tomado la licencia de traer a un profesor de Derecho de la Universidad de Pisa, Bernardo Tanucci, a quien conoció en una visita fugaz a Florencia durante su citada estancia en Parma.

La injerencia de su madre era evidente, incluso en la elección de su esposa, María Amelia de Sajonia. Ambos reinaron los primeros años sin discutir demasiado las órdenes que llegaban desde Madrid, y se dedicaron más bien a cultivar aficiones como la arqueología (mandó reemprender las excavaciones de Herculano y posteriormente las de Pompeya) o la cerámica. Lentamente, y con gran habilidad, fue haciéndose con el poder para evitar el enfado de su madre. Cuando Carlos se desprende de Santesteban, Tanucci ya era el ministro principal y hombre de total confianza del monarca.

Este personaje será clave en los primeros intentos reformistas del s. XVIII en Nápoles, aunque, como veremos, lo tuvo realmente difícil a pesar de su enorme capacidad de trabajo. Sin embargo, Tanucci no reunía un perfil muy ilustrado, aunque sí un gran sentido de Estado.

La capital tenía entonces unos quinientos mil habitantes, y era extremadamente caótica. Carecía de servicios y de toda estructura meramente urbana. Las desigualdades entre la población eran escandalosas, hasta del punto de existir unos veinticinco mil nobles de diferentes procedencias pero con un denominador común: la sed de títulos nobiliarios y la improductividad. Por otro lado, el poder de la Iglesia en Nápoles estaba también fuera de toda medida.

Poseía cada vez más latifundios, procedentes de generosas donaciones de devotos en los estertores de la muerte, por los cuales el Estado dejaba de percibir impuestos. En Nápoles había más de quince mil eclesiásticos, entre curas y frailes.

En la clase media encontramos oficios liberales, tales como médicos o abogados, pero no hallamos en este esquema ningún atisbo de burguesía empresarial. Y todo esto solo en la capital, por lo que esta ausencia de información del resto del reino nos lleva a pensar que la situación era aún peor.

Tanucci comenzó su labor ante este panorama. Su primer gran conflicto fue la instauración de un catastro general en el que registrar todas las propiedades, incluidas las de los nobles y el clero, que durante siglos habían estado exentas de impuesto alguno. La defensa de estos ante las acciones del ministro fueron tales, que algunos sacerdotes llegaron a vincular la erupción del Vesubio en 1737 con un castigo de Dios al rey por su intento de restar privilegios a la Iglesia[93].

Uno de los movimientos básicos que debía emprender Tanucci, y más teniendo en cuenta su formación como jurista, era reformar el código. Las leyes napolitanas eran un conglomerado de normas de diversa ascendencia sin orden ni relación entre ellas. De esto se servían bien la gran cantidad de abogados que poblaban las calles en busca de pleitos que, con los resortes correspondientes, se encargaban de estirar hasta el infinito.

En el orden económico, Nápoles era ya un reino autónomo, lo cual significaba que no tenía que sostener con su esfuerzo ningún imperio extranjero. Pero este capital que se quedaba en el país era insuficiente, y Tanucci, tras algún experimento fallido, intentó fomentar la creación de empresas y fábricas allí donde, como hemos visto, la cultura empresarial era aún muy precaria. Seguidamente, se centró en las aduanas y en los monopolios, totalmente viciados y en manos corruptas. Sí ahorró mucho dinero al aligerar sensiblemente el ejército, entre otras cosas porque Carlos no sentía ni el más mínimo apego por la guerra.

[93] Montanelli, Indro y Gervaso, Roberto, *La Italia del s. XVIII*, cit., p. 228.

En 1746 muere Felipe V, e Isabel de Farnesio es apartada de la corte de Madrid, lo cual libera a Carlos en sus tareas de gobierno. A partir de ese momento, el rey se centra aún más en su trabajo junto a Tanucci.

Fernando VI de España muere en 1759 y Carlos es llamado para gobernar en su trono. Para entonces, su esposa ya le había dado tres herederos varones, aunque el primero de ellos fue declarado incapaz. Llegado ese momento, Carlos Bernardo Tanucci habían intentado poner en orden un estado imposible, y aunque no obtuvieron los resultados esperados ni de lejos, Nápoles recuerda este período como de cierta recuperación.

Es posible que el crecimiento hubiera sido más duradero y firme si la pareja de gobernantes le hubiera otorgado más importancia a la educación, cosa que no hicieron. Actuaron de espaldas a las escuelas y a la universidad, y la escasa vida cultural quedó reducida a las representaciones operísticas del teatro San Carlo, en el que se estrenaría en 1766 *Il gran Cid*, con música de Niccolò Piccini y libreto de Gioachino Pizzi.

Antes de abandonar Nápoles, Carlos forma un consejo de regencia que permanezca en el cargo hasta que su hijo menor, Fernando, que contaba ocho años, tuviera dieciséis. Lamentablemente para el reino, Fernando no tenía la responsabilidad ni el interés de su padre, como después demostraría. Es probable que esta desgana fuese motivada por el propio Tanucci, quien aprovechó el período de regencia para implantar aquellas reformas más ambiciosas. Prueba de ello fue el desafío a la Iglesia saltándose el concordato que Carlos estableció en 1741. Ahora, el Estado se apropiaría de los bienes de obispos y abades tras la muerte de estos, con la excusa de aprovecharlos para el bien de la comunidad. Eliminó los diezmos y limitó el número de inmuebles que la Iglesia podía asumir.

Las protestas de la Iglesia hicieron poca mella en el ministro napolitano, quien declaró nula cualquier bula o intervención papal en el Estado si no era aprobada previamente por el rey. Además, redujo el número de eclesiásticos

puesto que esta carrera se había convertido en la profesión más lucrativa del momento.

Buscaron esposa para Fernando entre las hijas de María Teresa de Austria. María Antonieta se había casado con Luis XVI de Francia, y la siguiente, que era María Josefina, murió en esos momentos. La candidata era entonces María Carolina. La nueva reina se mostró muy influyente y ambiciosa en su nueva situación, y pronto chocó con su esposo, que seguía mostrando poco interés por el gobierno. En un principio, la vienesa, que se había educado entre los aires ilustrados de centroeuropa, intentó educar a su esposo, lo cual fue imposible. Parece lógico que el primer interesado en esta cuestión fuera el propio Tanucci, deseoso de que la reina no acercara el Estado a la órbita Habsburgo. Ella veía en el ministro lo contrario: la mano de Carlos III que, de alguna manera, seguía uniendo Nápoles y España.

María Carolina se alió con los nobles atacados en sus privilegios y acabó con Tanucci después de cuarenta y dos años de servicio. Carlos, desde España, hizo saber su enfado y preocupación a su hijo y le instó a sustituir al toscano por otro hombre de confianza que siguiera con su labor y que fuera leal a España: Sambuca. Pero la reina estaba decidida a colocar a "su Tanucci", John Acton, un marino irlandés que había servido en la Marina francesa, con la intención de que Nápoles se convirtiera en el puerto al Mediterráneo de Austria, y disputar así la hegemonía marítima del mar a españoles y franceses.

Sambuca intentó avisar a Carlos III pero sus intentos fueron inútiles, y de Fernando no sacó gran cosa. Acton y la reina, para evitar el enfado de los españoles, colocaron al mando de las finanzas al marqués Caracciolo, que hizo lo que pudo ante los ingentes gastos de rearme.

Cuando fallece el economista, el gobierno queda con Acton como hombre fuerte del mismo, y las reformas quedan paralizadas puesto que la exterior se convierte en la única política napolitana. Es cierto que Tanucci redujo el poder y la influencia de la Iglesia. La educación primaria fue gratuita, y Sambuca ofreció

su apoyo a la Universidad. Pero estos avances fueron insuficientes puesto que el interior, el medio rural, continuó descuidado y en una situación totalmente precaria. En el haber de Fernando podemos encontrar poco más que la finalización de las grandes obras emprendidas por su padre, como el Palacio de Caserta, las excavaciones de Herculano y Pompeya o la fabricación de porcelanas.

En otros lugares de Italia también se producen ciertos movimientos similares. En Parma, por ejemplo, aprobaron en 1760 nuevas leyes que reducían el poder de la Iglesia, pero en la década siguiente volvieron al estado inicial. Venecia y Génova experimentan un momento de declive, puesto que el enorme peso de la tradición que sufrían les impedía poner en práctica reforma ilustrada alguna. En los Estados Pontificios, Pío VI intentó en la década de los setenta realizar alguna reforma económica pero no fue capaz.

Como hemos visto, cuando estalla la Revolución Francesa en 1789, los intentos de los estados italianos por salir del Antiguo Régimen son desiguales. En el norte sobre todo, y en parte en el medio, consiguen ciertos resultados. Sin embargo en el sur no obtienen tanto éxito, ya que los Borbones no consiguieron acabar con la nobleza feudal y la región se volvió muy vulnerable. Por otro lado, la negación de los reyes piamonteses a ceder un ápice en su absolutismo trajo como consecuencia que algunos de los reaccionarios más célebres, como por ejemplo José de Maistre, fueran precisamente de esta región.

Italia había vivido sumida en un aislamiento cultural durante el s. XVII, pero, paradójicamente, muchos italianos notables participaron en el debate intelectual del XVIII. Sin embargo, tanto vaivén político generó una crisis de identidad importante, a la vez que un notable complejo de inferioridad.

El siglo que nos ocupa termina con un acontecimiento que marca el devenir de occidente: la Revolución Francesa. Esta tiene lugar en 1789, y su repercusión en Italia fue notable.

Aunque en el intervalo que tiene lugar entre el mencionado año y el final del siglo no se estrenan óperas de temática cidiana, vamos a cerrar el estudio

histórico del siglo que nos ocupa refriéndonos a lo que acontece en la península ítala durante estos años de una manera más breve.

Llegados a este momento, la mayoría de los estados italianos habían reducido los poderes de la iglesia y de la nobleza, pero los males que aquejaban a estos estados seguían presentes: pobreza, delincuencia, vagabundeo, etc. La proliferación de sectas y de la masonería en las décadas de los setenta y ochenta contribuyó a un desarrollo del utopismo, con sus mensajes de igualdad.

Esta idea de igualdad obsesionó a diferentes intelectuales del momento, y el concepto de soberanía popular comenzaba a ganar adeptos entre los italianos más radicales. Es el momento en el que comienza a considerarse con más seriedad la idea de nación, puesto que el análisis continuado de la situación trae como consecuencia que los diferentes estados italianos, con un pasado tan vinculado entre sí, estén aquejados por los mismos problemas. Otros (como Genovesi) lo plantean como una necesidad de dotar a la península de una mayor unidad económica.

En este contexto estalla la Revolución Francesa. Unos intelectuales viajaron a París para observar en primera persona los avances de este alzamiento popular. Otros, como Pietro Verri, permanecieron en sus diferentes ciudades para utilizar las noticias que venían de Francia y avanzar en sus procesos reformadores.

Pero como en otras ocasiones, el péndulo que escribe la Historia cambia de posición y el Terror (1793, 1794) termina por desilusionar a todos. Además, los gobernantes italianos, ante las noticias francesas, respondieron con una vuelta de tuerca hacia el absolutismo. De este modo, estados como Florencia, que como hemos visto protagoniza algunas de las reformas más innovadoras, restablece nuevamente la pena de muerte.

Francia se anexiona Saboya en 1792, lo cual anima a los estados italianos a forjar alianzas con Gran Bretaña, Austria o Prusia temiendo una guerra contra los galos. Hasta 1795 se mantendría una cierta paz, año en el que el gobierno de París se da cuenta de que invadir Italia puede aportar recursos a su maltrecha economía.

Además, los ejércitos que utilizarían para defenderse no eran demasiado numerosos.

En 1796, un joven general de 26 años llamado Napoleón Bonaparte irrumpe en Italia a través de los Alpes. Una vez allí, expulsa a los austríacos de la Lombardía hasta el Véneto. La rapidez con la que conseguía las sucesivas victorias le otorgaron cierta independencia de París. Un año después dio su campaña por terminada tras la fundación de dos estados, denominados Repúblicas Cispadana y Cisalpina. Con el Tratado de Campoformio, Venecia pasa a manos austríacas por voluntad del general francés, con lo que se termina de un plomazo con la independencia veneciana de casi mil años.

El gobierno revolucionario en Italia solo duró hasta 1799, en cuya primavera las fuerzas de coalición expulsaron a los franceses. Curiosamente, este breve intervalo resultó extraordinario para los intereses reformistas, puesto que se redujeron las tierras de la Iglesia y se abolieron muchos privilegios feudales. Pero la salida de los franceses de la península permitió que afloraran de nuevo las rivalidades entre los diferentes estados, que se afanaron de nuevo por conquistarse unos a otros. El siglo termina cuando en 1800 Napoleón vuelve a la península para reafirmar su autoridad.

Como podemos deducir, el s. XVIII está lleno de guerras y convulsiones hasta tal punto que parece un milagro que la ópera tuviera sitio en ciudades con tantas dificultades económicas. La nobleza cada vez contaba con menores recursos para mantener un espectáculo costoso, pero, aun así, consiguió hacerse un hueco en la vida cultural de la península. Gracias a este interés, podemos escribir hoy nuestra Tesis, en la que se pone de manifiesto que, como sucede en diferentes momentos de crisis, el Arte cumple su función y ocupa su espacio.

3.2. LITERATURA Y PENSAMIENTO EN LA ITALIA DEL SIGLO XVIII

Una vez visto el contexto social en el que se desarrolla el objeto de nuestro estudio, nos parece igualmente pertinente realizar una aproximación a la realidad literaria y filosófica de la península ítala durante el s. XVIII, aspecto este de mayor relevancia para el entendimiento de algunos elementos de la ópera y su concepción. Como resulta evidente, la Literatura y el Pensamiento nunca son ajenos a su tiempo, y este caso no será una excepción. Ya desde finales del siglo anterior, y a principios del XVIII, la cultura italiana se renueva gracias a los avances que se realizan en Europa. Algunos ejemplos de ello son el método científico de Bacon, el atomismo de Gassendi, el racionalismo de Descartes, el intelectualismo de Leibnitz, el Derecho Natural de Grocio, el Empirismo de Locke, el Racionalismo estético de Boileau o el Clasicismo francés. Sin embargo, a la vez que absorben muchas de estas nuevas tendencias, no rechaza su pasado más próximo (el de los siglos XVI y XVII), puesto que en cierto modo, algunas de ellas heredan presupuestos italianos anteriores, como Bacon y Descartes (continuadores de la corriente aristotélica italiana) o la propia Literatura francesa del XVII (en la que se encuentra Corneille) que constituye en gran medida un producto de la poesía y las poéticas italianas del Renacimiento.

Estructuraremos este capítulo en dos partes: la primera comienza a finales del XVII y analiza la primera mitad del XVIII hasta la simbólica fecha de la Paz de Aquisgrán, que, como hemos visto en el apartado anterior, tiene lugar en 1748. A partir de aquí, y curiosamente casi en la mitad exacta del siglo, la estabilidad del mapa político italiano y la entrada más decidida de otras corrientes marcarán una segunda mitad del XVIII muy distinta a la primera: ya entonces, las nuevas ideas ilustradas invaden inevitablemente la península y configuran un pensamiento bien distinto al anterior.

Comenzaremos con la primera fase de nuestro estudio, crucial para la propia Historia de Italia, pues afirma Benedetto Croce que “la storia moderna

italiana comincia coll´ultimo trentenio del Seicento, e cioè con l´apertura dell´epoca arcadico-razionalistica".[94]

Se trata de un período de renovación moral y cultural que reacciona contra el Barroco y exige reformas que no se queden en lo estrictamente político, sino que alcancen los ámbitos moral y cultural. Sin embargo, llegar a estos extremos en los que el buen gusto era la norma básica en textos literarios o científicos supuso un proceso que comienza algo antes.

Tras la muerte de Torquato Tasso, en 1595, se produce un vacío[95] que hace a los italianos mirar nuevamente al pasado. Mientras en Francia el gusto por la verdad y la claridad propugnado por Boileau estaba llegando casi a la negación de la poesía misma, los italianos se reafirman en su amor por la fantasía y el ingenio[96]. Esta divergencia alcanza el clímax en 1687 cuando el jesuita francés Bohuours se burla de la literatura italiana del *seicento*. Los propios italianos se enfrentan por esta cuestión a principios del XVIII.

En la primera mitad, aparecen algunos teóricos italianos que se pronuncian sobre esta cuestión. Muratori y Gravina son un ejemplo de estos intelectuales, que contraponen lo "verdadero" que plantean los franceses a lo "verosímil" de la poética aristotélica. Gravina, por su parte, era un jurista de cierto prestigio, cartesiano y contrario a la moral jesuita, que incluso se atrevió a componer alguna tragedia de poco éxito. En su *Discorso sull´Endimione del Guidi* (1692) realizó un planteamiento de la poética como una ciencia construida sobre presupuestos racionales y negando la teoría de los géneros literarios, ya que estos coartan la imaginación del hombre. En otra obra posterior, *Ragion Poetica* (1708), define la poesía como "ciencia de las cosas humanas y divinas, convertida en imagen

[94] Esta idea subyace en varios escritos de Benedetto Croce. Enunciada así aparece en Cecchi, Emilio y Sapegno, Natalino, *Storia della Letteratura Italiana*. *Il Settecento*, Milán, Garzanti, 2001, pág. 327.
[95] Sapegno, Natalino, *Historia de la Literatura Italiana*, Barcelona, Labor, 1964, p. 304.
[96] Sapegno, Natalino, *Historia de la Literatura Italiana*, cit., p. 305.

fantástica y armoniosa.”[97] El poeta, según la visión de Gravina, no es un mero difusor de la cultura, sino quien la crea.

Al también jesuita Ludovico Antonio Muratori no le interesa demasiado el concepto de poeta-adivino como Dante u Homero, sino que se centra más en el poeta-literato, donde se plasma más claramente su concepto del buen gusto. En sus ideas se funden la tradición italiana del Arte, como ornamentación y sabiduría retórica, y el clasicismo francés y arcádico con su principio de la razón que aglutina y a la vez regula el movimiento y los límites de la fantasía.

Muratori será el gran exponente de una cantidad ingente de estudios eruditos sobre literatura y arte. Como prefecto de la Biblioteca Ambrosiana realizó ensayos, tratados filosóficos, ediciones, etc. Mantuvo relaciones epistolares con Maffei, Apostolo Zeno, Leibnitz y Newton, y tuvo por maestro a Bacchini, seguidor del método historiográfico y de la filología erudita francesa del XVII. Todas estas influencias le proporcionaron un afán investigador escrupuloso que movió a los italianos a tomar conciencia de su origen y desarrollo, especialmente en la Edad Media, período tan denostado entonces por los neoclásicos y racionalistas del XVIII.

Sus magnas obras pronto se convirtieron en referentes: *Antichità Estensi* (1717-1740) o *Rerum italicarum scriptores* (publicados entre 1733 y 1751) que conformaba una recopilación de fuentes cronísticas, literarias, jurídicas y específicas desde el año 500 hasta el 1500. Quizá su mejor obra fue *Antiquitates italicae medii aevi* (1738-1743), que describe con gran nitidez los pormenores de la vida en Italia durante la Edad Media.

Otro autor también eclesiástico interesante en este momento es Antonio Conti, abate padovano, gran conocedor de las poéticas renacentistas pero a la vez muy en contacto con las corrientes europeas. Para Conti, la verosimilitud de la poesía consiste en que el Arte es imitación de la verdad, y puede captar la esencia de lo universal poético en lo característico y en lo típico. Es ya el artista quien

[97] Sapegno, Natalino, *Historia de la Literatura Italiana*, cit., p. 306.

decide qué perspectivas recoge del mundo exterior. Acepta la idea de una poesía sujeta a la razón, aunque dejaba cierto margen a la fantasía negando en parte la influencia cartesiana francesa.

Citaremos por último al historiador y jurista Pietro Giannone, que, por un lado, se vincula a Maquiavelo en lo político y en lo juridiccionalista a Sarpi, y, por otro, avanza las polémicas de la historiografía de la Ilustración. Su *Istoria civile del regno de Napoli* (1723) alcanzó gran popularidad en Europa y fue incluso utilizada por historiadores y libelistas ilustrados, como Voltaire o Montesquieu. En este libro, Giannone se muestra abiertamente contra las usurpaciones de la Iglesia y a favor del Estado laico.

El Estado es, según Giannone, totalmente terrenal, abandonando así toda concepción cristiana. Manifestaciones de este tipo le valieron la excomunión, e incluso la persecución. Una vez detenido en Turín, fue encarcelado hasta su muerte. En prisión escribió otras obras del mismo corte anticlerical, entre las que destaca el *Triregno*, solo conocido por copias existentes en las bibliotecas de Milán y Nápoles. La obra se divide en tres partes: el reino terrenal, el reino celeste y el reino papal. Giannone simpatiza con el reino terrenal de la Biblia, pero critica el celeste anunciado por Jesucristo y aún más el papal. Cuestiona el poder religioso obtenido por extender creencias relacionadas con el más allá, pero al mismo tiempo admira su grandeza. Coincide con los mitos de la Ilustración en el planteamiento de una vida primitiva y natural (civilización bíblica), y anuncia a Rousseau y a los enciclopedistas franceses.

En el rápido repaso a estos autores observamos que existe un cierto contraste entre la tradición literaria italiana y el racionalismo que llega de Europa. Por un lado, sienten la necesidad de otorgar un cierto rigor y forma a la poética, pero, a la vez, no rechazan la fantasía al considerar que la poesía no es una mera imitación de la realidad. Esta es una de las disyuntivas que hará nacer la Academia de la Arcadia, de la que trataremos en adelante.

Mención aparte merece en esta primera mitad del XVIII un autor especial: Gianbattista Vico, quien pertenece a este siglo por cuestiones cronológicas aunque solo será realmente apreciado con el paso de los años. Se declaró anticartesiano, a la vez que combatió las exageraciones del racionalismo. No manifestaba especial interés por las ciencias de la naturaleza, ni fue especialmente preciso u ordenado en sus exposiciones. Su obra es en apariencia *seicentista* y barroca, pero en su contenido desarrolla los problemas que ya preocupaban al hombre europeo de su tiempo.

Vico, sin embargo, no es ajeno a su tiempo, sino que enlaza brillantemente el pensamiento italiano con los nuevos presupuestos europeos en una síntesis que adelanta los gustos románticos. De orígenes humildes, Vico nace en 1668, y en 1698 obtiene por oposición la cátedra de retórica de la Universidad de Nápoles. Sin embargo, no logró la de derecho, que era la que realmente deseaba. En 1744 muere totalmente incomprendido por sus contemporáneos, pero perfectamente consciente de su superioridad intelectual. Esta incomprensión que recibía de los demás fue considerada por Vico un regalo de la providencia gracias al cual pudo retirarse a trabajar y crear obras con las que tomarse la venganza. Se referirá a estas reflexiones en su *Autobiografia* (1725) y la posterior *Aggiunta* (1731).

En este relato de su vida, Vico habla de sí mismo en tercera persona, de manera que provoca un distanciamiento sobre su persona que posibilita la lejanía del personaje intelectual[98]. Después conocerá con gran recelo que su obra será publicada como modelo a seguir entre los estudiantes, e intentará negarse[99].

Se decidió a emprender esta obra tras la iniciativa de Gian Antico di Porcia, quien transmite al napolitano el deseo del abate Conti, amigo de grandes intelectuales europeos como Liebniz, de que los grandes pensadores redactasen el modo en el que habían llegado a sus grandes descubrimientos. De este modo nace la autobiografía intelectual.

[98] López Bravo, Carlos, *Filosofía de la Historia y Filosofía del Derecho en Giambattista Vico*, Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003, pág. 15.
[99] Vico, Giambattista, *Autobiografía* (ed. de Moisés González García y Josep Martínez Bisbal), Madrid, Siglo XXI, 1998, pp. 81-82.

Fue contratado por monseñor Geronimo Rocca, obispo de Iscquia, como preceptor de sus sobrinos. En este retiro de nueve años profundiza en el estudio de las leyes, el Derecho Canónico, el Derecho Natural, las lenguas latina y toscana, la retórica y otros filósofos como Aristóteles y Platón.

Cuando ya ha adquirido un gran espíritu crítico, regresa a Nápoles aunque sin contar con grandes afectos. Sin embargo, pronto frecuentará el salón literario de Niccolò Caravita, prestigioso jurista y protector de escritores, donde se discutía de poesía, literatura y política. En esos momentos comienza a escribir textos literarios y a adquirir fama de autodidacta.

Como hemos mencionado, logra por oposición la cátedra de Retórica en la Universidad de Nápoles. Esta plaza, no especialmente bien remunerada, le otorgó gran notoriedad, puesto que el catedrático de Retórica era el encargado de inaugurar el curso con una lección sobre diferentes temas. En 1721, no consigue la de leyes civiles y desespera, ya que la pierde a favor del candidato del cardenal Von Altham, entonces virrey de Nápoles, que se encontraba entonces bajo el dominio austríaco.

Su obra más importante es la *Scienza Nuova*, cuyo título completo es *Principi di scienza nuova d´intorno alla comune natura delle nazioni* (publicada en 1725 y reeditada en 1730 y 1744 una vez fallecido). En ella reflexiona sobre los orígenes del Derecho y de la propia sociedad humana. Para ello, explora en la Prehistoria y en otros textos como la Biblia, los mitos griegos y latinos, leyendas relativas a los orígenes de Roma, los poemas homéricos, la etimología y las instituciones y costumbres medievales.

Para Vico, el mundo, como obra de Dios, solo puede ser conocido en su plenitud por el propio Dios. Los principios de las naciones, por su parte, nacen en la mente humana y pueden ser descubiertos y analizados en ella.

Merece la pena destacar, como aportación extraordinaria y original, la teoría de las tres edades del hombre, que si bien no es original de Vico, pasó a la

Historia gracias a su ingeniosa exposición. Ya el pensador napolitano adelantó que se trata de una idea en vigor desde la Antigüedad egipcia.[100]

En su desarrollo, distingue tres etapas en el ser humano que aplicará posteriormente a otros conceptos: el niño o estado animal; el joven, en el que destaca la fantasía; y la madurez o fase de la razón. Del mismo modo, la humanidad también se divide en estos tres estadios: la Prehistoria, la era de los dioses (caracterizada por los mitos), y la era de la razón de los hombres.

En la historia de cada pueblo es posible hallar ejemplos de etapas de infancia, juventud o vejez. Hemos encontrado varias referencias en diferentes manuales a una "dignidad" enunciada por Vico de la que es muy útil partir para explicar esta teoría. Se trata de la número LIII del libro I de la *Scienza Nuova*, en la que afirma que

> Gli uomini prima sentono senz´avertire, dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura.

A cada edad le corresponde igualmente un tipo de Derecho: en la primera el divino, en el que los hombres piensan que son en virtud de los dioses; en la segunda el heroico o de la fuerza; y, finalmente, el de los hombres. Existen igualmente tres formas de gobierno, a saber: teocrático, aristocrático y humano (república o monarquía); tres especies de lenguas divididas en actos mudos religiosos, empresas heroicas y por idiomas articulados; y tres tipos de autoridad: una divina en la que el hombre no se pregunta la razón de lo que se ordena, una heroica basada en las leyes, y una tercera humana basada en la experiencia del ser humano y en la prudencia y la sabiduría. Cuando el camino de la civilización termina, comienza de nuevo a recorrerlo, de modo que toda civilización pasa de la sociedad civil a la barbarie.

La *Scienza Nuova* es una filosofía del espíritu y una metodología de análisis histórico. Destaca también la fantasía como primera forma de

[100] Ferrater Mora explica que, desde que se descubre que la Historia de la humanidad está conectada y no se trata de una serie aislada de acontecimiento, el planteamiento de las tres edades de cada pueblo debió extenderse con rapidez (Ferrater Mora, José, *Cuatro visiones de la Historia Universal*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp. 58-59

conocimiento, totalmente alógica y fuera de la razón. Con la relación entre fantasía y poesía se inaugura el concepto romántico de poesía.

También relacionado con la filología es el análisis que hace sobre las "verdades de Homero". Vico planteó la no existencia del poeta, basándose en una serie de pruebas: incoherencia y contradicciones entre la *Odisea* y la *Ilíada*, inexistencia de la escritura en la época (cuestión que se creía por aquel entonces), significado simbólico que se daba en la antigüedad al nombre del vate y la incertidumbre de la tradición en lo que respecta a su patria, época y biografía.

Estas ideas, ya planteadas por el abate francés D´Aubignac, pero desconocidas por Vico cuando las enuncia, continúan con la conclusión de que ambas obras no son del mismo autor, pues muestran civilización diversas (el pseudo Longino atribuía la *Ilíada* a la juventud y la *Odisea* a la madurez de Homero). Son obras de todo el pueblo griego, en las que intervienen múltiples manos. Homero, en este caso, no es más que un símbolo.

La *Ilíada* muestra la Grecia joven, que se mira en el espejo heroico de Aquiles, mientras que la *Odisea* representa a la Grecia madura, que gusta de mirarse en la astucia y la prudencia de Ulises. Esta teoría, superada por la filología, constituye un original y válido planteamiento apreciado aún en la actualidad.

Vico se acercó también a Dante, tanto en la *Scienza Nuova* como en el *Giudizio a Dante* (1728 ó 1729), de la que sentencia que, del mismo modo que los poemas homéricos, no constituye un texto doctrinal, sino un extraordinario ejercicio de imaginación.

La obra de Vico no ha sido valorada hasta mucho después. Goethe y Herder la leyeron pero no repararon especialmente en ella. Más tarde aún, el historiador francés Jules Michelet consideró en 1869 a Vico su "único

maestro"[101]. Su fama decayó de nuevo hasta Fausto Niccolini y, sobre todo, hasta Benedetto Croce[102].

Por su importancia en muchos de los elementos y aspectos relativos a la conformación de la ópera italiana, concluiremos el repaso a la primera mitad del XVIII deteniéndonos en la Arcadia, academia nacida en Roma en 1690, tras la renuncia al trono de Cristina de Suecia y su conversión al catolicismo. En su salón romano se reunían intelectuales que, tras la muerte de aquella, dan forma a la institución. En pocos años, se extendió a toda la península italiana (sobre todo en el centro y en el Sur) en secciones denominadas "colonias".

La Academia tenía un presidente vitalicio (Crescimbeni fue el primero), y contó con unos estatutos redactados en latín por Gravina al modo de las XII tablas. Los "pastores" o miembros escribían con seudónimos tomados del ámbito rural siguiendo el nombre de la academia, Arcadia, región de la antigua Grecia elegida por la poesía pastoril que "recupera" Sannazaro en su célebre novela[103].

La Arcadia tuvo un enorme peso social, ya que sus entre sus miembros se encontraba el clero, la nobleza y la burguesía. De este modo, la jerarquía eclesiástica, a través de la academia, podía absorber aquellos brotes racionalistas que de vez en cuando aparecían. Este colectivo protagonizó diversas polémicas, entre ellas la lucha contra el barroquismo. Se trataba de combatir el "mal gusto" barroco con el "buen gusto" petrarquista. Ya en el XVII tenemos ejemplos de cierta oposición al conceptismo, sobre todo en el Sur (Nápoles, Cosenza). La Arcadia nace precisamente de estas ideas, aunque muchos de sus iniciadores eran escritores cercanos al Barroco, lo cual significa que la irrupción de la academia no supone una ruptura brusca.

En la década de los noventa del s. XVII aparecen obras que comienzan a marcar el cambio de tendencia, con autores como Gravina, Crescimbeni y

[101] Michelet, Jules, *L´Historie de France: Oeuvres*, volumen 4, París, Flammarion, 1974, p. 14.
[102] Croce, Benedetto, *La filosofía de G. Vico*, Baria, Latenza, 1947.
[103] Iacopo Sannazaro (1455-1530) Escritor y humanista napolitano. Autor, entre otras obras, de sonetos y canciones inspirados en Petrarca, escritos en lengua vulgar; y la *Arcadia*, en prosa (1502) y verso (1504), de gran repercusión e influencia en la novela pastoril europea.

Muratori. Sus propuestas eran muy simples: rememorar el pasado, especialmente visible en Petrarca; y establecer un cierto equilibrio sentimental, aunque no desde el principio. Como en otros colectivos, la Arcadia también sufrió sus diferencias, que dieron lugar a la escisión protagonizada por Gravina, quien prefería un acercamiento mayor a la cultura napolitana de finales del XVII y que concebía la poesía también como un instrumento de conocimiento. Su separación dio lugar a otro grupo, los Quiriti, que no tuvieron mucha vida más allá de la de su fundador, ya que desapareció en 1764.

La Arcadia vivió tres épocas, a saber: la del soneto, la época de la *canzonetta* y la del verso libre. En la primera de ellas, los primeros pastores imitan con mejor o peor fortuna a Petrarca. Utilizan para ello un lenguaje totalmente desprovisto de todo exceso. Hasta este momento, los autores anteriores se esforzaron por saber cuánto hay de irracional en el sentimiento humano. Ahora, los escritores analizan estos sentimientos desde la fe, la razón y la moral.

Otra característica de esta primera época es el renacido interés por la ficción pastoril, que encaja a la perfección con los gustos aristocráticos. En estos textos se reproduce una Citerea[104] sencilla y galante en la que encontramos a pastores totalmente opuestos a la hipócrita sociedad urbana. Se trata de un tema recuperado de la Francia del XVII (en la que encontramos obras como *L´Astrée*, de Honoré d´Urfé) donde los personajes, a pesar de su vida rural, se comportaban de modo aristocrático.

Después de la Arcadia del soneto, se produce la de la *canzonetta*. Se trata de una oda musicable en versos breves. Tras la interveción de Zeno y Metastasio, de los que trataremos asimismo en adelante, la unión entre música y poesía quedó desprovista del "mal gusto" barroco, a la vez que recupera el aire épico de las

[104] La isla griega de Citerea tuvo en la Antigüedad un templo dedicado a Afrodita, diosa del amor, por lo que la isla se ha usado tradicionalmente como escenario de encuentros y placeres amorosos. Existe un cuadro del francés Jean-Antoine Watteau, de 1717, titulado Peregrinación a la isla de Citera, en el que se muestra un viaje a la isla realizado por peregrinos de porte aristocrático. Se encuadró en el estilo llamado "fiesta galante".

tragedias líricas francesas de los años de Luis XIV[105]. Precisamente por esta influencia gala, toma relevancia en los dramas la figura de la mujer, que aparece ahora rodeada de cortejadores, mientras que hasta ese momento, y por influencia española y contrarreformista, estaba en un nivel mucho más discreto.

Apostolo Zeno fue el primer reformador del melodrama[106]. Realizó esta actuación mientras se encontraba en Viena, invitado por el emperador Carlos VI como "poeta cesáreo" e historiador de la corte[107]. Para ello, realizó libretos (perfectamente válidos como tragedias sin la presencia musical) en los que proclamaba el poder real, mientras analizaba diversos problemas para exaltar después la figura del monarca.

Con esta nueva visión del libreto, en la que aparece como un idealizador de la vida de la corte por encima de aquellas obras barrocas en las que se mezclaba tragedia y comedia, Zeno convirtió el melodrama en un "espectáculo cortesano y aristocrático"[108].

Aunque nos hemos referido ampliamente a la determinante aportación de Metastasio en el segundo capítulo de este estudio, nos detendremos nuevamente en el autor romano para aportar otros datos biográficos y artísticos. Nacido en Roma en 1698, tuvo orígenes humildes. Gravina quedó muy impresionado cuando lo descubrió improvisando versos y lo llevó consigo. Se lo confió a su amigo Gregorio Caloprese en Scalea (municipio de Cosenza, en Calabria), quien tenía una importante fama de cartesiano.

En 1715 vuelve a Roma y estudia leyes por recomendación de Gravina, con la intención de que Metastasio fuese su continuador. A la muerte de aquel, fue

[105] Aunque Luis XIV reinó desde 1643 hasta su muerte en 1715, nos referimos a los años en los que destacó en la corte francesa el compositor de origen italiano Jean-Baptiste Lully, desde que crea la "Académie royale de musique" en 1672 hasta su nombramiento como secretario real en 1681.

[106] El melodrama es una obra escénica de carácter trágico, destinada a ser musicada pero conservando su validez poética. Se trata de una interpretación del ideal trágico de Racine y Corneille. (Petronio, Giuseppe, *Historia de la Literatura Italiana*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 448)

[107] *Vid*. cap. 2.3.

[108] Petronio, Giuseppe, *Historia de la Literatura Italiana*, cit., p. 447.

a Nápoles a continuar sus estudios pero siguió en contacto con el mundo teatral. En estos años encontramos su primer gran éxito, *Didone abbandonata* (1724), a la que seguirán otros como *Siroe, Catone in Utica*, *Artaserse*, *La clemenza di Tito*, *Achille in Sciro*… En 1718 ingresa en la Arcadia.

En 1725 se traslada a Roma con la cantante de éxito Mariana Bulgarelli, y en 1730 acude a Viena como sucesor de Zeno en la corte. Allí recibió la admiración y la protección de Carlos VI. Muere en Viena en 1782.

A pesar de ser amigo y discípulo de Gravina, discute muchas de sus tesis. Por ejemplo, no acepta las trabas que la tradición aristotélica ha puesto a la tragedia, sobre todo en lo concerniente a las unidades de tiempo y lugar. Por otro lado, Metastasio acepta lo que hoy llamamos *happy end*.

Para Metastasio, la catarsis debe tener un sentido menos trágico y más melodramático, y sin embargo, vuelve a las ideas de la Camerata Fiorentina del Conde Bardi, en las que se declara la ópera como la más perfecta reproducción del teatro griego clásico.

El poeta romano tuvo que luchar durante sus años de éxito contra muchos elementos, entre ellos los privilegios y acomodamientos que los actores se habían granjeado a lo largo de los años.

Así llegamos a la simbólica fecha de 1748, año que parte el s. XVIII en dos mitades casi exactas. La Paz de Aquisgrán marcará el fin de una primera mitad caracterizada por constantes cambios en los límites de los estados italianos y en los tímidos movimientos reformistas, que, en muchas ocasiones, chocan invariablemente con los intereses aristocráticos anclados en una secular estructura feudal.

Atrás quedarán los intentos de los borbones en Parma y Nápoles y los Habsburgo en Milán. En esta segunda mitad, en la que este afán será más insistente, resulta inevitable pensar en una habitual combinación de lo nuevo y lo viejo, aunque también en este espacio las diferencias entre las regiones serán

notables. Entramos pues en la Ilustración, o "siglo de las luces", como se referían a ella los ilustrados como contraste con la oscuridad anterior. Ya resulta inevitable que el flujo de nuevas ideas provenientes de Europa inundase la península, con diferentes formas: la investigación científica de Newton; el empirismo inglés de Bacon, Locke y Hume; el racionalismo de Descartes, el sensualismo y materialismo franceses de Condillac y La Mettrie; Rousseau y su vuelta al sentimiento y a la naturaleza; el enciclopedismo de Diderot y D´Alembert; o el inconformismo de Voltaire[109].

Es el período en el que todo debe someterse a la razón. Kant, en 1784, escribía sobre el mismo cuando había pasado el tiempo suficiente como para analizarlo con cierta distancia:

> Ilustración significa el abandono por parte del hombre de una minoría de edad cuyo responsable es él mismo. Esta minoría de edad significa la incapacidad para servirse de su entendimiento sin verse guiado por algún otro. Uno mismo es el culpable de dicha minoría de edad cuando su causa no reside en la falta de entendimiento, sino en la falta de resolución y valor para servirse del suyo propio sin la guía de algún otro. *Sapere aude!* ¡Ten valor para servirte de tu propio entendimiento! Tal es el lema de la Ilustración.[110]

Ahora, toda norma o precepto debe demostrar su legitimidad, pero no una legitimidad basada en la tradición, sino en la racionalidad de sí misma. El presente también es examinado a la luz de la razón, de manera que la visión del futuro, a la luz de este análisis, no puede ser sino mejor que el oscuro pasado.

Todas estas ideas encuentran en Francia un terreno ideal para su afianzamiento y expansión, puesto que el país galo cuenta con excelentes divulgadores como los mencionados Voltaire, Diderot, y también Montesquieu o Helvetius, quienes junto a Rousseau se esfuerzan por expandir estos nuevos presupuestos. Una vez cala en la mentalidad francesa, se expande al resto de Europa utilizando su propia lengua como vehículo. De este modo, el francés se convertirá en la segunda mitad del s. XVIII en la lengua de la ciencia y la cultura sustituyendo al latín.

---

[109] Petronio, Giuseppe, *Historia de la Literatura Italiana*, cit., p. 464.
[110] Kant, Immanuel, *¿Qué es la Ilustración?* (ed. Amarayo, Roberto R.), Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 83.

Inevitablemente, Italia participa en este proceso como reacción al espíritu del seiscientos, la decadencia española y los preceptos contrarreformistas. En este afán por buscar de nuevo los grandes nombres del Renacimiento e incluso anteriores, se gesta en la península el sentido de unión de todos los estados; en primer lugar a partir de la lengua y la cultura, para finalmente hacerlo como nación.

Milán y Nápoles se convierten en los focos de difusión de estas nuevas ideas (precisamente aquellos lugares en los que los intentos reformistas fueron mayores) que provenían no solo de Francia, sino también de filósofos ingleses empiristas y sensuistas. Como altavoz de estos participaron algunos autores italianos Antonio Genovesi o el religioso Francesco Soave, de Lugano[111], quien, influido por el sensuista francés Étienne de Condillac, redactó varios tratados que se emplearon en los centros educativos durante varios años. Sin embargo, mientras los enciclopedistas napolitanos caen con mayor facilidad en el utopismo y en los vínculos con su propia tradición, los milaneses se esfuerzan por enunciar sus posturas de manera más clara y divulgativa.

Milán, poco a poco, comienza a ocupar el lugar que en períodos anteriores disfrutó Toscana (especialmente Florencia) como motor cultural de la península italiana, y que seguirá ostentando buena parte del XIX. El motivo no es otro que el gobierno de los Habsburgo (primero con María Teresa, entre 1717 y 1780, y luego con José II entre 1741 y 1790), que fue unos de los primeros ejemplos de estado ilustrado en todo el continenente. En este panorama sobresale la figura de Pietro Verri, fundador del diario Il caffè (1764-1766), en el que protagonizará polémicas constantes contra las costumbres y usos tradicionales.

Gran defensor del enciclopedismo francés, escribió en su diario multitud de artículos literarios sobre autores de su tiempo, como Goldoni o Parini. También redactó otras obras de índole cultural o filosófico, entre los que destacan sus *Pensieri sullo spirito della letteratura italiana*, donde critica duramente las letras

[111] Lugano pertenece actualmente a Suiza aunque a lo largo de su historia ha estado muy vinculada a Lombardía por proximidad y lengua, ya que en su cantón, el Tesino, se habla italiano.

del barroco a la par que muestra su entusiasmo por la Ilustración; o el *Discorso sull´indole del piacere e del dolore*, texto de inspiración sensualista. La correspondencia con su hermano Alessandro (publicada en doce volúmenes) constituye un importante testimonio histórico de la segunda mitad del XVIII.

Mucho menor fue su hermano, el referido Alessandro Verri (1741-1816). Viajó por Europa junto a Beccaria y pudo tomar de primera mano el pulso a ciudades como Londres o París. Escribió gran cantidad de obras: varias tragedias y dos novelas; una sobre la vida de Safo de Lesbos y las *Notti romane*, también de inspiración clásica. En estas obras muestra un interés literario que dista mucho de los textos de juventud en *Il caffè*[112], en los que predominaban los asuntos sociales y jurídicos. Merece especial mención su faceta como traductor de Shakespeare (*Hamlet, Otelo*) y de la *Ilíada* de Homero.

Otro autor lombardo digno de mención es Cesare Beccaria (1738-1794), a quien nos hemos referido como compañero de viaje de Alessandro Verri. Influido por el hermano de este, Pietro, se lanzó a la publicación de ensayos sobre asuntos económicos y sociales, como *De´delitti e delle pene* (1764), de gran éxito en Europa, y las *Ricerche intorno alla natura dello stilo* (1770), también como Verri de temática sensuista. Al año siguiente comenzó a trabajar para la administración austríaca, donde ofreció una gran contribución a las reformas emprendidas por este gobierno.

Nápoles, que también sirvió de foco de desarrollo del pensamiento ilustrado, veía morir a los grandes pensadores de la primera mitad de siglo (Giannone, Vico, Doria). Al mismo tiempo, se desarrollaba el nuevo gobierno de Carlos III y su ministro Tanucci, a cuyo afán reformador se adhirieron pronto muchos intelectuales napolitanos. Estos pensadores se dieron cuenta pronto de que mediaba un abismo entre ellos y la gran masa analfabeta que tenía el reino por población. Un grupo de esta minoritaria cultura protagonizó en 1799 la fallida

[112] *Il caffè* fue un periódico publicado en Milán entre 1764 y 1766 que promovía las ideas de la Ilustración.

revolución napolitana[113], y todos en general acabaron por acercarse de nuevo a la tradición napolitana más reciente protagonizada por Vico y Giannone.

En lo literario aparece la figura de Antonio Genovesi (1713-1769). Destaca, por un lado, su faceta docente desde la primera cátedra de economía política en la Universidad de Nápoles; y por otro sus ensayos sobre la Ilustración, en los que plasmaba su afinidad con el racionalismo.

Ya nos hemos referido al sensuismo y su influencia en diferentes autores de la segunda mitad del s. XVIII. Se trata de una doctrina filosófica que surge como forma de empirismo[114], y una de sus muchas materializaciones es la literaria. Esta nueva poética, con todo su componente filosófico, parte de los ingleses Bacon y Locke y del abate francés Condillac, quienes determinan que el origen de las ideas está en los sentidos, de manera que, en lo literario, planteaba la obra literaria como un medio para el disfrute de quien lo lee, lo cual, llevado al extremo, puede llegar incluso a negar la validez del acto artístico.

En Italia procuran no llegar a estos límites, de manera que buscan un equilibrio entre el goce estético y la imposible aventura de fijar qué es o no bello, por encima de las diferencias entre individuos, naciones y épocas. Los italianos, cuyos antepasados elevaron el Arte a las máximas cotas, reaccionan contra la degradación de la poesía que proviene de esta elevación de los sentidos que propone el sensuismo. Esta rebelión provoca que algunos autores publiquen ensayos en los que pongan de manifiesto diferentes ideas.

Uno de ellos fue Francesco Algarotti (1712-1764), a quien hemos dedicado unas líneas en el capítulo segundo de este trabajo. En sus diferentes *Saggi* procura establecer un equilibrio entre la tradición italiana y el nuevo hedonismo sensual. Veneciano de enorme cultura, viajó por diferentes ciudades

[113] Un sector jacobino de estos intelectuales, convirtió el Reino de Nápoles en la República Partenopea, controlada por Francia. El pueblo napolitano era sin embargo partidario de la monarquía borbónica, que recuperó el poder a mediados del mismo año.

[114] Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía. Nueva edición revisada, aumentada y actualizada por Josep-Maria Terricabras* (supervisión de Priscilla Cohn Ferrater Mora), Barcelona, Ariel, 2009, p. 3231.

europeas. Contó con el favor de Federico II de Prusia, con quien permaneció varios años.

Alcanzó la fama muy joven con una obra didáctica sobre Newton (1737), y posteriormente explotó esta vertiente divulgativa en la que fundía aspectos sociopolíticos con otros literarios (*Saggio sopra l´arcchitetura, Saggio sopra l´opera, Saggio sopra la rima,* etc.). Algarotti no participó como otros autores de su tiempo en la gestión pública, ni se especializó en ningún área determinada de la cultura, por lo que constituye un gran ejemplo del ilustrado-litarato del XVIII italiano[115].

Beccaria, a quien también nos hemos referido recientemente, en sus *Ricerche sulla natura dello stilo,* afirma que, de acuerdo con la tesis tradicional de identificar la belleza con cánones tradicionales, y (de acuerdo con el nuevo postulado sensuista) cuantas más vivas y numerosas sean las sensaciones que logre expresar el estilo (de manera que provoque en el lector un "estremecimiento" interno e insaciable), el estilo se verá beneficiado con la combinación de ambas posturas[116].

El lombardo Pietro Verri, en su *Discorso sull´indole del piacere e del dolore* (1773) afirma que el Arte tiene la capacidad de liberarnos de los dolores (Verri los llama "innominados") de los que parte el placer estético. Esta disminución del dolor viene de la mano de una sensación de bienestar, más incisiva en aquellos espíritus sensibles que en los tranquilos y satisfechos.

Esta nueva estética sensuista se encamina a la observación detallada de la realidad cotidiana. Trata de centrarse en aquellos aspectos más ordinarios de la vida, de modo que cree una poética "útil". La poesía debe abandonar los temas tradicionales, y, desde la filosofía, abordar aquellos problemas que realmente preocupan al ser humano, de manera que eduque al pueblo y lo haga crecer intelectualmente.

[115] Petronio, Giuseppe, *Historia de la Literatura Italiana,* cit., p. 488.
[116] Sapegno, Natalino, *Historia de la Literatura Italiana,* cit., p. 348.

Unida a esta polémica sobre el desarrollo intelectual, el verso libre también se hace con un sitio importante precisamente por su proximidad a la prosa y, por consiguiente, ser más maleable y apropiado para reflejar y reproducir el pensamiento humano. En medio de estas controversias se adivina un arte más despegado de la realidad y el deseo de una poesía que atienda a las verdaderas pasiones del hombre.

El sensuismo trajo consigo, como hemos mencionado brevemente, una nueva crítica literaria mucho más subjetiva y alejada de los preceptos establecidos. Los nuevos críticos escapan del estereotipo de intelectual abrazado a normas y preceptos, de manera que redactan sus impresiones más vivas en ocasiones crudas, como veremos. Se trata de un nuevo autor comprometido realmente con la consecución del bienestar y del progreso.

Un exponente de este afán fue Giuseppe Parini (1729-1799). Como Verri y Beccaria participó en la administración austríaca de Lombardía, aunque finalmente se volvió crítico con el gobierno de José II. En *Alcune poesie di Ripano Eupilino* (1752) se acercó a las tesis de la Arcadia que aborrecía el "mal gusto" barroco intentando una vuelta a Petrarca y a sus imitadores del s. XVI. Pero varios años y algunas obras después, en su *Discorso sopra la poesia* (anterior a 1768) declara precisamente la utilidad antes mencionada de la poesía y del poeta, no más importante que otros elementos de primera necesidad, pero bien usada, tremendamente eficaz. En poco tiempo se desmarca de la Arcadia y abraza el sensuismo imperante.

No podemos obviar la obra estrictamente literaria de Parini, que puede dividirse en tres etapas[117]: una de juventud con clara inspiración arcádica, otra ilustrada (una vez ha superado los preceptos de la Arcadia, en la que aumenta su compromiso social) y finalmente una tercera más intimista, en la que disminuye su interés por la colectividad y su poesía se vuelve más interior. El estilo de

[117] Clasificación tomada de González Miguel, Jesús Gracilano, *Historia de la Literatura Italiana* (vol. I), Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998, p. 312.

Parini, para separarse del barroco, es tremendamente clasicista, con versos muy elegantes y un lenguaje muy cuidado y evocador.

Entre sus obras, debemos destacar *Il Giorno* (su primera parte, *Mattino*, se publica en 1763), poema didáctico-satírico compusto por fábulas, descripciones, episodios, etc. En él, Parini dota a las palabras de una belleza y una fuerza nuevas, en conformidad con las tendencias lingüísticas del sensuismo.[118]

Otro crítico de línea sensuista fue el jesuita de Mantua Saverio Bettinelli (1718-1808), quien en sus *Lettere Virgiliane* (1756) redacta una serie de cartas en las que, haciéndose pasar por Virgilio, comenta diferentes obras. Bajo una clara influencia francesa, extremadamente racionalista y sin dejar mucho margen a la fantasía, establece una crítica despiadada contra obras tradicionalmente tenidas como referencias de la literatura italiana.

De la *Divina Comedia*, por ejemplo, afirma que se trata de un tratado científico compuesto en un estilo "bárbaro" y "extraño". Por lo que respecta a todos los autores del s. XVI, sentencia que deberían reducirse a un librito de "veinte sonetos y tres canciones". En cuanto a los poemas caballerescos y heroicos, recomienda que se eliminen directamente sin la más mínima contemplación, salvando solo *Orlando furioso* (y no completo) y la mitad de *Jerusalém liberada*, "tras corregirse su estilo".[119]

Solo salva de la quema a Petrarca, aunque también con condiciones de índole parecida a las anteriores, lo cual resulta un estudio escandaloso y decididamente polémico. Sin embargo, el texto de Bettinelli no hacía sino confirmar en voz alta lo que muchos contemporáneos opinaban de manera discreta, puesto que, con las excepciones de Vico (a principios de siglo) y del autor de tragedias Vittorio Alfieri (a finales) pocos literatos tendrán la paciencia

[118] González Miguel, Jesús Gracilano, *Historia de la Literatura Italiana*, cit., p. 310.
[119] Sapegno, Natalino, *Historia de la Literatura Italiana*, cit., p. 352.

de acercarse y valorar el poema de Dante. Prueba de ello fueron las críticas de Cesarotti, Napione[120], Parini e incluso de Voltaire en Francia.

En otra obra posterior, *Lettere inglesi* (1766), Bettinelli se reafirma en sus ideas y maneras, hasta negar incluso la existencia de una literatura italiana, del mismo modo que no existía en su opinión una cultura común ni una identidad nacional. De este modo,

> pemanecía fiel al ideal setecentista del buen gusto; al culto a lo verosímil, a lo razonable y a lo decoroso, lejos de las pedanterías académicas pero no menos hostil a los excesos y audacias de la libre fantasía.[121]

También destacó en su faceta crítica otro escritor del momento, el turinés Giuseppe Baretti (1719-1789). De sólida formación en Milán y Venecia, se trasladó en 1751 a Londres, donde permaneció nueve años. En este tiempo aprendió diferentes lenguas, entre ellas el español, el francés y, por supuesto, el inglés, lo cual le permitió escribir en estos idiomas con la misma soltura.

Describió su vuelta a Italia, pasando por Portugal, España y Francia, en sus *Lettere familiari ai fratelli* (1762-1763). Partiendo de esta obra, escribió años después la obra de viajes *A journey from London to Genoa, trough England, Portugal, Spain and France* (1770-1771). Tras un período en el que publicó una revista, *La frusta letteraria*, primero en Venecia y luego en Ancona, en la que criticaba a los autores modernos, se traslada nuevamente a Londres para ejercer como secretario de la Academia de Bellas Artes encargado de la correspondencia extranjera. Allí permaneció, salvo breves lapsos de tiempo, hasta su muerte.

En la capital inglesa escribió algunas de sus obras más interesantes. Muestra de ello es la *Scelta di lettere familari* (1779), de donde podemos extraer

[120] Melchiorre Cesarotti (1730-1808) fue un escritor padovano. Destaca en su obra el Saggio su la filosofia delle lingue, en el que analiza el asunto de los préstamos lingüísticos, en contra de la pureza que propugnaba la Crusca.
Gian Francesco Galeano Napione (1748-1830), turinés, fue también escritor. Dedicó igualmente a la lengua su obra más famosa, Dell´uso e dei pregi della lingua italiana (1791), aunque se mostró totalmente en desacuerdo con Cesarotti, pues consideraba la lengua como algo que debía mantenerse inmutable, mientras que el de Padova, siguiendo las ideas iluministas, creía que debía estar en constante movimiento.
[121] Sapegno, Natalino, *Historia de la Literatura Italiana*, cit., p. 353.

que Baretti era un hombre equilibrado pero a la vez poco coherente: su espíritu era totalmente conservador y moralista, pero, a la vez, practicaba una rebelión contra "los escritos frívolos y retóricos"[122] y contra la Arcadia.

Según Baretti, la prosa italiana debía modernizarse y escapar de las ataduras que aún sentía hacia Bocaccio. Para ello, tenía que acercarse a la francesa, especialmente en la forma (para ser más clara y directa).

Algo antes publicó en francés el *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* (1777), en el que defendía al poeta inglés de un ataque bastante duro del galo. Shakespeare empezaba a gozar de muchas simpatías en Italia gracias al nuevo gusto sensuista, pero según Baretti no podía juzgarse al bardo a través de sus traducciones, entre otras cosas porque en su opinión no se puede traducir la poesía.

No podemos concluir este repaso por las letras y el pensamiento italiano del XVIII sin referirnos a dos autores notables, cada uno en su estilo: Carlo Goldoni y Vittorio Alfieri, teóricos sobre la obra dramática y el fenómeno teatral, de suma importancia para la concepción de la ópera.

Antes de centrarnos en el primero, hemos de mencionar que nos encontramos en un período de renovación del teatro cómico italiano, que procuraba ser más racionalista y nacionalista, a la vez que rechazaba todo aquello que recordara la comedia del arte y la imitación del teatro español. El género despegó gracias a la gran cantidad de personas que llenaba las salas, pero los actores, de baja calidad, seguían marginados de la vida social y por la Iglesia, que incluso les negaba la sepultura en lugar sagrado por considerar el teatro como altavoz de la inmoralidad.

Esta reforma del teatro no fue otra cosa que una vuelta a la comedia del s. XVI. En otros países, este cambio se dio con anterioridad. Es el caso de Inglaterra, donde George Lillo escribió una ópera-balada en 1731, *El mercader de Londres*,

[122] Petronio, Giuseppe, *Historia de la Literatura Italiana*, cit., p. 493.

en la que colocaba como protagonista de la misma a un burgués en lugar del héroe habitual.

En Italia, Carlo Goldoni lleva a cabo este proceso entre 1740 y 1770, aproximadamente. Su propósito fue, en líneas generales, el de racionalizar la comedia y acercarla a los presupuestos de la Arcadia, y, por otro lado, intentó abandonar la improvisación de la comedia del arte con textos escritos. Podemos comprobar esta afirmación con un vistazo a su primera comedia, *Momolo cortesan*, de 1738, en la que solo aparece redactado el texto del protagonista, mientras que el resto de intervenciones quedaban sujetas a las improvisaciones de los actores. Tenemos que esperar hasta 1748, año en el que aparece *La donna di garbo*, con un texto que incluye todos los parlamentos de los personajes.

Posteriormente, y ya con el éxito en sus manos, se dedicó a eliminar las máscaras de los personajes, hasta que en 1750 se estrena *Pamela nubile*, en la que ya no aparece ninguna. Finalmente, con *I rusteghi*, en 1760, se eliminan los criados. Una vez terminado el proceso, el teatro se vuelve más real.

Toda esta labor no estuvo exenta de dificultades: imponer a los actores un texto en lugar de las habituales expresiones le creó muchos problemas con los ellos. Además, la situación política era compleja en Venecia, puesto que la nobleza se encontraba en un período de gran decadencia, lo cual no restaba su capacidad para realizar las injerencias necesarias con el objeto de no quedar en evidencia. Por este motivo no podía colocar a venecianos o a miembros del clero en sus obras: debía conformarse con situar a napolitanos o toscanos sobre las tablas, y ubicar sus obras en otros lugares distintos a la ciudad de los canales.

Pero la nueva concepción del teatro no se queda en un cambio más o menos sutil en las formas: se trata de una revisión profunda de los géneros tradicionales. Goldoni partía de la convicción (al igual que otros autores del momento como Diderot o Lessing) de que entre la tragedia aristocrática y la comedia farsesca había espacio para desarrollar las tramas del nuevo personaje que ha irrumpido con éxito en la escena social: el burgués. En este nuevo modelo,

los conflictos son serios pero presentados de manera relajada. Los personajes dejan de ser cómicos y resuelven razonablemente sus disputas.

El nuevo modo de representar a los personajes supuso a la vez un modo distinto de plantear el teatro y sus conflictos:

> La creación de personajes-individuo en lugar de los personajes-abstracción del teatro cómico tradicional se convierte en procedimiento para crear una comedia que, poniendo en escena a individuos concretos, los introduce en conflictos serios, debate por medio de ellos las cuestiones vivas de la sociedad veneciana y, desde ese punto de vista, satiriza la sociedad aristocrática.[123]

Este nuevo teatro burgués manifiesta así su gusto por la individualidad y por todo aquello que suponga una diferencia entre todas las personas que conforman esta nueva burguesía. Se muestra pues alejado pues del teatro tradicional y de la visión aristocrática de la vida.

Finalizamos este apartado con un breve acercamiento a Vittorio Alfieri (1749 - 1803), que durante la segunda mitad del XVIII destacó en el género de la tragedia, y, apoyándonos en el recién mencionado sentido de la individualidad, debemos citar la autobiografía que el dramaturgo escribió siguiendo las pautas ya marcadas por autores como Vico o Giannone.

Se trata de un personaje atípico dentro del s. XVIII. Nacido en Asti, dentro de una familia rica y nombre, pronto fue presa de una gran inquietud que contrastaba con el Piamonte cerrado y gris de los Saboya. En París le sorprendió la Revolución Francesa, y allí también vive el Terror hasta que vuelve a Italia, lo cual provoca que en pocos años admire el levantamiento y posteriormente lo deteste.

En 1775 se encuentra de nuevo en Turín trabajando en su *Antonio e Cleopatra*, cuando descubre su vocación literaria y su afán por estudiar los clásicos. Decide establecerse en Toscana y sumergirse en su lengua para no pronunciar una palabra más en francés. Utiliza el desarrollo de esta obra como curación de su propia melancolía y desamor.

[123] Petronio, Giuseppe, *Historia de la Literatura Italiana*, cit., p. 523.

Alfieri es conocido sobre todo por sus tragedias, aunque también destacan su autobiografía y sus petrarquistas *Rime*, también con gran cariz autobiográfico. En ellas, y haciendo un gran uso de su concisión y profundización, podemos observar claramente la personalidad del autor: su "melancolía profunta", "su desierta soledad" y su "anhelo heroico"[124].

En cuanto a sus tragedias, podemos comenzar con las propias palabras del autor piamontés:

> La tragedia de cinco actos, llenos, en la medida en que el asunto lo permite, por un único asunto; dialogada solo por los personajes actores, y no por consultores ni espectadores[125]; la tragedia urdida con un solo hilo; rápida tanto como sea posible sin dejar de servir a las pasiones, que todas más o menos sueles dilatarse; tan simple como lo permita el uso artístico; tan sombría y feroz como lo tolere la naturaleza, y tan cálida como lo era en mí.[126]

Uno de los mayores méritos de Alfieri consistió en vertebrar, con ingredientes ya totalmente románticos (dispersión, indefinición, etc.), obras de forma clasicista, debido en gran medida a sus estudios y a su propia concepción del Arte. Para Alfieri, sus tragedias constaban de tres momentos: invención del asunto, exposición y versificación o estilo. En este último aspecto, nuestro autor dedicó grandes esfuerzos a la búsqueda de un verso esencialmente trágico, antiarcádico y antimelodramático.

Alfieri centra totalmente la acción en un solo personaje o dos como mucho (el héroe y el tirano) con su voluntad tan rebelde, otorga a sus personajes parte de su propio espíritu, aunque este carácter es a la vez una condena, puesto que, debido a sus fuertes pasiones, los personajes suelen exponerse a su destino. Por otro lado, su voluntad de sencillez plasma un argumento al borde de la catástrofe, que provoca la rebelión de los personajes antes citada.

---

[124] Sapegno, Natalino, *Historia de la Literatura Italiana*, cit., p. 406.
[125] Se refiere a esos personajes cuya función es explicar al público acontecimientos pasados a través de conversaciones con los protagonistas.
[126] Sapegno, Natalino, *Historia de la Literatura Italiana*, cit., p. 408.

Sus tragedias pueden definirse como obras "de libertad"[127], puesto que en ellas, un personaje público debe reafirmar su poder a través de (en ocasiones) la violencia. Esta libertad se plasma en la imagen del héroe que lucha contra la opresión de un tirano (tema tomado de la tradición grecorromana) cuyo sustrato ideológico podemos apreciar en *Della tirannide*, obra de contenido político escrita en 1777. En este grupo podemos incluir muchos de sus dramas: *Virginia*, *Timoleone*, *La congiura de´Pazzi*, etc.

En el caso concreto de sus mejores obras, *Saul* (1782) y *Mirra* (1789), Alfieri muestra a protagonistas que luchan no contra un enemigo físico, sino contra sí mismos. En esta última, su protagonista se ve abocada al suicidio ante la evidencia de que no puede eliminar el sentimiento incestuoso que la inunda, justo cuando le confiesa en el cuarto acto a su padre que está enamorada de él.

Con Alfieri concluimos, casi en los albores de 1800, nuestro escueto repaso a las letras italianas del XVIII, como pórtico al estudio de los libretos operísticos, no sin antes analizar el proceso de recreación patrio y foráneo de la temática cidiana.

[127] Alfieri, Vittorio, *Mirra* (ed. Barbolani, Cristina), Madrid, Cátedra, 1991, p. 33.

4. EL CID CASTELLANO: CONFORMACIÓN Y EVOLUCIÓN

Como ya se ha explicado en la Introducción el punto de partida de nuestro trabajo, toda vez revisado todos los materiales relacionados con la juventud de Rodrigo, son *Las mocedades de Rodrigo* de Guillén de Castro en la que el personaje quedará fijado para su evolución posterior. A partir de aquí, la similitud entre este protagonista y los siguientes es evidente, y ya aparece como un cortesano fiel a su corazón y a su rey más que como un joven iracundo y desleal. Los siguientes capítulos profundizan en la obra y en su autor, a través de los cuales el Cid llegará a Francia, país en el que Rodrigo adquiere la dimensión internacional que le servirá de impulso hasta los libretos de ópera italianos.

4.1 LAS MOCEDADES DEL CID EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

El Cid es sin duda un ser histórico, pero a esta faceta se le suma la del personaje literario[128], que se conforma a partir de los documentos cronísticos, pero también de la leyenda y de las manipulaciones artísticas, y a veces de tipo ideológico[129], que van conduciendo a la configuración de un verdadero mito cidiano[130]. Es cierto que el Cid se convirtió bien pronto en un mito, en un ser cuasi-mitológico, como Hércules o como otros de los héroes clásicos, según se representaba, por ejemplo, en el *Carmen campidoctoris*, escrito tan solo unas décadas después de su muerte. Pero no todas las etapas de su vida pasaron a la literatura del mismo modo[131]. Los hechos centrales, correspondientes a su

[128] Epalza, M. de y Guellouz, S., *Le Cid, personnage historique et littéraire*, París, Mainsonneuve el Larose, 1983. Además, Rodiek, Christoph, "El Cid Campeador: la paulatina constitución de un personaje literario", *Versants*, 37 (2000), pp. 141-55, ed. José Manuel López de Abiada y Ines Brunhart.

[129] Lacarra, Mª Eugenia, *El Poema de Mio Cid. Realidad histórica e ideología*, Madrid, Porrúa, 1980.

[130] Montaner Frutos, Alberto, "El Cid: Mito y símbolo", *Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'*, XXVII (1987), pp. 121-340.

[131] Véanse los siguientes títulos, propiciados en gran medida por el centenario; Martínez Díez, Gonzalo, *El Cid histórico*, Barcelona, Planeta, 1999; Hernández Alonso, C. (ed.), *El Cid, poema e historia*, Burgos, Ayuntamiento, 1999; Peña Pérez, F. Javier, *El Cid Campeador: historia, leyenda y mito*, Burgos, Dossoles, 2000; Santonja, Gonzalo (ed.), *El Cid. Historia, literatura y leyenda*,

madurez, fueron más respetados, de forma consecuente con la verdad histórica. Ese Cid nos ha llegado sobre todo por el *PMC*. Allí, por sus cualidades, virtudes, mesura, lealtad al rey y culto a Dios, se presenta en realidad como un héroe épico anómalo, carente de la soberbia que comúnmente les hace actuar. Es un héroe apegado a su mujer, a sus hijas, de lo que se desprende que el amor se convierta en un tema secundario en el *Poema*. Además, sus actos y su progreso como héroe, que llega casi a equipararse con los propios reyes, están marcado, en respuesta consonante a su religiosidad, por un providencialismo que recorre el texto en toda su magnitud. Frente a este prototipo cidiano, las etapas anteriores y posteriores, es decir, lo que conocemos como *mocedades* y *postrimerías* del héroe, se han ido construyendo en los siglos XIV a XVI, añadiéndoseles todo un material novelesco, de naturaleza espuria con respecto a la Historia. Las hazañas juveniles, como tendremos ocasión de ver en adelante, van unidas a lances amorosos propios de los caballeros andantes y, por su parte, los hechos del Cid de después de muerto lo convierten en una especie de santo laico, configurado sobre elementos hagiográficos que llegan hasta lo milagros. Ni que decir tiene que el Cid inicial de los siglos XII y XIII, que apenas fue conocido por los escritores posteriores por su materialidad manuscrita, dejó paso al Cid fanfarrón y atenido a los lances de amor más que a los de la lucha épica. Son los años de juventud, por tanto, los que inspiran la literatura áurea y también los libretos operísticos. El análisis de las marcas semánticas de este personaje servirá para conocer el contexto del que surge la obra de Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, origen de todas las proyecciones cidianas en Europa y, por ello, punto de partida en el estudio de las adaptaciones operísticas. Y es que las tablas fueron un espacio proclive a la manipulación del personaje[132].

Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001; Alvar, C., Gómez Redondo, Fernando y George Martin, *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas,* Alcalá de Henares, 2002.

[132] Julio, M. Teresa, "La mitologización del Cid en el teatro español", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de julio de 1998,* ed. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, IV, pp. 134-144.

Stefano Arata[133] señala los textos que conforman la leyenda en torno a los tiempos mozos del Cid, como hemos dicho, posterior a la difusión del *Cantar de Mio Cid* y el del *Cerco de Zamora* (desparecido). Parece probable que, debido al interés que suscita el personaje, algunos autores se dedicaran a cubrir los vacíos biográficos existentes en Rodrigo. Las primeras noticias que tenemos aparecen en el s. XIV, con la *Crónica de Castilla* y la *Crónica de 1344*. Parece claro que los datos sobre el héroe no se obtienen de fuentes cronísticas anteriores, sino de un cantar de gesta perdido que suele denominarse *Gesta de las mocedades de Rodrigo*. Se conserva también de este s. XIV otro poema posterior a las dos crónicas, titulado *Cantar de Rodrigo*, compuesto entre 1350 y 1370.

Vamos a centrarnos en la primera de estas obras, la *Crónica de Castilla*, compuesta bajo el reinado de Fernando IV (1295-1312). El Cid es un personaje central en esta crónica, y su mocedad ocupa una gran cantidad de líneas en los primeros compases de la obra. Se nos presenta como un

> mançebo mucho esforçado en armas e de buenas costunbres. Et páganse d´él mucho las gentes ca se paraba mucho a amparar la tierra de los moros.[134]

Tras la elección de Bavieca, se da el percance con el Conde de Gormaz, que muere a manos del héroe. Hay que señalar, no obstante, que aún no aparece ninguna referencia a la bofetada que usará Castro en su obra. Justo después, los cinco reyes moros invaden Castilla, lo que permite el pertinente trasfondo belicista que conduce a conocer al personaje con mayor profundidad. Rodrigo se enfrenta a ellos en los Montes de Oca y los hace prisioneros, aunque finalmente les concede la libertad. Al rey Fernando I le llegan las noticias de esta victoria pero se encuentra con la primera queja de Jimena, en la que directamente pide al monarca casarse con Rodrigo. El rey accede y lo convoca para explicarle la situación personalmente.

---

[133] Castro, Guillén, *Las Mocedades del Cid* (ed. Arata, Stefano), Barcelona, Crítica, 1996, pp. XXXV-XLIV.

[134] *Crónica de Castilla* (ed. Rochwert-Zuili, Patricia), París, Seminario de estudios medievales hispánicos, 2010, p. 65.

Como es de esperar el héroe acepta sin discusión y se produce la boda, lo cual genera en el rey un afecto especial por el caballero:

> Et amáualo mucho en su coraçón porque veýa que era obediente e mandado, et por lo que dizían e oyé dezir d´él.[135]

Una vez celebrado el matrimonio, Rodrigo no lo consuma y confía a su esposa con su madre hasta que consiga vencer en siete[136] lides, de las cuales extraemos algunas características de Rodrigo.

Por un lado, el caballero se muestra la mayor parte de las veces como un guerrero, aunque no siempre. En una de estas batallas, toma partido por el rey contra Martín González, quien defiende los intereses del rey Ramiro de Aragón,por la ciudad de Calahorra. Rodrigo no está presente, y cuando es convocado por el monarca pide ir de romería a Santiago con veinte caballeros (aquí tiene lugar el episodio del gafo que resulta ser Lázaro). La batalla comienza, y en el fragor de la misma, el rival se desata con un parlamento en el que cita a Jimena:

> ¡Mucho vos pesa, don Rodrigo, porque entraster conmigo en este logar, ca vos faré yo que non casedes con doña Ximena, vuestra esposa que vós mucho amades, nin tornaredes a Castilla biuo! [137]

Justo a continuación, Rodrigo responde y prepara el golpe final que acabará con la vida de su rival.

> Don Martín Gonçales, sodes buen cauallero e non son estas palabras para aquí, ca este pleyto por las manos lo auemos de lidiar, que non por las palabras vanas, ca todo el poder es de Dios et de ende la honrra a quien Él touiere por bien.

El pasaje, que tiene un marcado tono caballeresco, demuestra el honor de Rodrigo, que no decide la batalla hasta que no se nombra vanamente a su esposa. Nombrar a la amada era como accionar un resorte con el cual se obtenía la fuerza que desnivelaba el combate, como señal de amor puro.

---

[135] *Crónica de Castilla* (ed. Rochwert-Zuili, Patricia), cit., p. 68.
[136] Estas lides de las que hablamos varían su número en función del texto, ya que pueden ser cinco o siete.
[137] *Crónica de Castilla* (ed. Rochwert-Zuili, Patricia), cit., p. 70.

A medida que el relato continua, se hace hincapié en las aportaciones de Rodrigo en la batalla, decidiendo con su participación la lid. Ejemplos de lo dicho son los combates en Extremadura, la villa de Viso, Coímbra, donde es nombrado caballero, Zaragoza, o el duelo contra el Conde de Saboya por los tributos imperiales a Francia.

Precisamente en este episodio se manifiesta otra cualidad del protagonista: el papa amonesta a Fernando I por no rendir los mencionados tributos al emperador francés. Cuando el rey castellano lee las cartas se asusta considerablemente y reúne a su consejo para tomar una decisión. El autor de la crónica nos hace saber que en este encuentro no está Rodrigo presente ya que se encuentra con Jimena. Los caballeros reunidos por el rey le piden que obedezca el mandamiento del papa.

Una vez se ha tomado la decisión, llega Rodrigo y el rey le informa de lo ocurrido, a lo que aquél contesta con gran pesar:

> Señor, mal día vós nasçistes en España si en el vuestro tienpo ha de seer metida a tributo, lo que nunca fue fasta aquí; ca toda quanta honra vos Dios dio e todo quanto bien vos fizo, todo es perdido. Et señor, quien vos esto consseja non es leal nin quiere vuestra honrra nin del vuestro señorío. Mas señor, pues ansí quieren, enbialdos desaffiar et dentro allá ge lo vayamos dar. Et señor, vós lleuaredes çient mill caualleros de moros que vos darán los reys moros, vuestros vassallos. Et yo, señor, seré vuestro posentador e yré adelante a tomar posadas con mill e noueçientos de mis amigos e de mis vassallos. Et señor, tal sodes vós que Dios vos ama mucho et non querrá que la vuestra honrra peresca.[138]

En este caso, Rodrigo no destaca por su destreza en las armas, sino en el buen consejo a su rey, que por supuesto es convencido automáticamente y vence en la batalla al Conde de Saboya. Sin embargo, el signo de su intervención es igualmente belicoso, ya que provoca una guerra que precisamente él lidera y que gana, pero es evidente que a los ejemplos mostrados anteriormente hemos de añadir su virtud y nobleza también en la corte.

Por último, parece interesante resaltar un matiz que el autor de la crónica quiere dejar de manifiesto: en una de las primeras batallas, Rodrigo convierte en

[138] *Crónica de Castilla* (ed. Rochwert-Zuili, Patricia), cit., p. 80.

vasallos suyos a los reyes moros que vence en los Montes de Oca. Tras esta batalla, el héroe recibe la admiración y el respeto de estos reyes, puesto que cuando los tuvo presos, decidió dejarlos libres para que volviesen a sus tierras. Estos mismos reyes, más tarde, envían a sus mensajeros a Zamora donde está presente Rodrigo y el rey Fernando. Una vez allí, se acercaron

> Al Çid et quisiéronle besar las manos, et llamáuanle "Çid", mas Ruy Día non les quiso dar la mano fasta que besassen la del rey. Et entonçes fizieron commo él mandó. Et desque besaron las manos al rey, fincaron los ynojos ante Ruy Días llamándole "Çid", que quiere tanto dezir como "señor", et presentáronle grand auer que le traýan.[139]

Puede parecer un relato testimonial, pero con este simple pasaje el autor incide de una manera decisiva en la humildad y lealtad de Rodrigo a su rey. En todo momento tiene que percibirse que el héroe lo es por méritos más que sobrados, a la vez que se genera entre el lector y el personaje una especie de admiración por todas las virtudes que acumula.

El autor de la *Crónica de Castilla* establece un orden de acontecimientos que no se corresponde directamente con el que describirá a la postre Guillén de Castro en *Las mocedades del Cid*, tal como se verá más tarde. Por este motivo, no es fácil determinar qué episodios de la vida de Rodrigo pertenecen a su juventud y cuáles a su madurez, ya que la obra de Castro concluye con la boda entre el Cid y Jimena, hecho que en la *Crónica* aparece en los primeros compases. Además, si hay un acontecimiento que marca el paso de un estadio a otro es precisamente el matrimonio, pero en el texto cronístico, al aparecer al principio se hace más difusa esta distinción, con lo que resulta más difícil establecer entonces el límite.

Hay un episodio común en ambas obras que aparece en un lugar similar: el reparto de reinos que realiza Fernando I. En la obra de Castro, se produce la boda tras el reparto y el drama concluye, y en la *Crónica*, tras el reparto Don Sancho se convierte en Sancho II y la historia sigue, por lo que parece pertinente señalar aquí el fin de la mocedad de Rodrigo.

[139] *Crónica de Castilla* (ed. Rochwert-Zuili, Patricia), cit., p. 79.

El siguiente texto medieval, siguiendo la clasificación ya citada de Arata, es la *Crónica de 1344*, una obra de origen portugués cuya edición más conocida no es la original del referido año, sino una refundición datada en torno a 1400. Se trata de una crónica escrita por iniciativa del conde Pedro de Barcelos. Esta reelaboración trata de convertir la *Crónica de 1344* en una Crónica General de España alfonsí[140].

Se pueden identificar dos referencias al Cid, ambas muy breves: la primera de ellas se recoge en el *Libro de las Generaciones.* Tras una descripción de sus ancestros en la que justifica cómo Rodrigo desciende "dreytament" del linaje de Laín Calvo, pasa a citar algunas proezas del héroe como su intervención en el combate entre los reyes hermanos Don Sancho y Don Alfonso o en el episodio del cerco de Zamora. De estas líneas solo intuimos su fidelidad a la monarquía, como se desprende de este pasaje:

> Et quando Velit Oalfeç mato al rrey don Sancho a traytion, Rroy Diaz encalço ata que lo metio por las puertas de la çiudat de Çamora e dio grant lançada a la puerta.

Justo a continuación, se relata cómo

> se conuatio Rroy Diaz por su seyñor el rrey don Alfonso con Semen Garçeyz de Turrielas.

También aparecen referencias a otros pasajes pertenecientes a su madurez, como la conquista de Valencia que se incluye en el *Poema*.

La segunda referencia a Rodrigo aparece en el *Livro de los Lihagens*, algo más extensa que la anterior. Comienza sin embargo del mismo modo, relacionando los ancestros del "mais homrrado fidallgo que ouue em Espanha que rrey nom fosse". Posteriormente se enumeran diversas participaciones bélicas de nuestro personaje, siempre relacionadas con su fidelidad, como son las batallas de los cinco reyes moros, el rey don García o el conde de Saboya.

[140] *Crónica de 1344* (ed. Catalán, Diego y Andrés, María Soledad), Madrid, Gredos, 1971, p. XVII.

Dedica posteriormente varias líneas al incidente con el papa, el rey francés y el emperador alemán, donde asegura que por miedo a luchar con Rodrigo los monarcas piden al pontífice que interceda y ruegue al rey don Alfonso que regrese a la península. Tras este relato, continúa citando diversas victorias.

En definitiva, poco añade esta *Crónica de 1344* a lo que sabemos por la *Crónica de Castilla*, aunque en este período medieval aún nos resta por analizar un texto que sí aporta importantes novedades. Se trata del *Cantar de las mocedades de Rodrigo*, también conocido por otros nombres, como los de *Crónica rimada del Cid* o *Refundición de las mocedades de Rodrigo*, por citar algunos. Es un texto en verso, escrito probablemente por un clérigo palentino, como se desprende de la cantidad de versos dedicados a esta diócesis.

El códice está compuesto en torno a 1360, según Viña Liste, aunque otras opiniones lo sitúan cercano a 1400. Consta de una introducción histórica y de las hazañas de Rodrigo en la península y Francia. Según Alvar[141], debieron existir otros cantares sobre la mocedad del Cid con diferentes intenciones (la del que nos ocupa parece ser la de encumbrar al rey Fernando).

El *Cantar de las mocedades de Rodrigo* muestra algunas divergencias con los textos anteriores. Quizá la más acusada se manifiesta en el carácter del Cid, que ya no es un vasallo sumiso y ejemplar, sino que se muestra violento y soberbio.

Rodrigo mata al conde de Gormaz[142] tras haberle robado este ganado a Diego Laínez, lo cual dista muchísimo de los motivos que provocan el enfrentamiento en obras posteriores. Tras el incidente, una de las hijas del conde acude al rey para que, en desagravio, le entregue a Rodrigo como esposo. El monarca llama a Rodrigo y a su padre a la corte para dirimir el asunto, pero estos

[141] Alvar, Carlos, Mainer, José Carlos, Durán, Rosa, *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza, 2007, p. 63.
[142] *Cantar de las mocedades de Rodrigo* (ed. Viña Liste, José María), Madrid, Biblioteca Castro, 2006, p. 17.

recelan temiendo algún tipo de emboscada. Cuando llegan, el padre besa la mano del rey pero Rodrigo se niega:

> Allegó don Diego Laínez al rey bessarle la mano;
> cuando esto vio Rodrigo non le quisso bessar la mano.

Tras una laguna en la que faltan algunos versos, se retoma la escena:

> Rodrigo fincó los inojos por le bessar la mano,
> el espada traía luenga, el rey fue mal espantado.
> A grandes boces dixo: -Tiratme allá esse pecado.-
> Dixo entonce don Rodrigo: -Querría más un clavo
> que vós seades mi señor nin yo vuestro vasallo;
> porque vos la bessó mi padre soy yo mal amanzellado.-[143]

Tras la boda entre Rodrigo y Jimena, nuestro protagonista promete no consumar el matrimonio hasta que no venza en cinco lides campales, cuestión que ya hemos visto como tal en la *Crónica de Castilla*. Tras la primera de ellas, que consistía en vencer al moro Burgos de Ayllón, se produce otro encuentro entre Rodrigo y el rey en el que vuelve a negarle vasallaje.

> Rodrigo cuando l´vio venir recebiolo muy privado
> -Cata-dixo-, buen rey, qué te trayo,
> maguera non só tu vassallo;
> de cinco lides que te prometí
> el día que tú me oviste desposado,
> vencido he la una, yo cataré por las cuatro.-
> Essas oras dixo el buen rey: -Por todo sear perdonado,
> en tal que me des el quinto
> de cuanto aquí has ganado. [144]

Siguiendo a Alvar, el presente texto se trata de un nuevo género, el de las crónicas particulares rimadas (el filólogo las define como "poesía narrativa de tono heroico"), que intentan probar la nobleza de alguien o de un colectivo.

Con los tres textos anteriormente aducidos se cierra el período medieval de la leyenda de las mocedades del Cid. Como se puede comprobar, ofrecen en algunos casos una visión del personaje bronca y arrogante, pero no fueron textos muy accesibles para los escritores del Siglo de Oro, ya que no conocieron la imprenta. En el s. XVII, por el contrario, llegaron a los lectores impresiones del XVI, repartidas (seguimos, pues, con la clasificación de Arata) en tres apartados.

[143] *Cantar de las mocedades de Rodrigo* (ed. Viña Liste, José María), cit., p. 21.
[144] *Cantar de las mocedades de Rodrigo* (ed. Viña Liste, José María), cit., p. 24.

La primera de estas secciones está constituida por las refundiciones cronísticas. De una refundición de la *Crónica de Castilla* surge la *Crónica particular del Cid* (*Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díez Campeador*), publicada en Burgos en 1512. Es una biografía del Cid en prosa que recoge lo ya dicho en el *Cantar de Mio Cid* y los perdidos *Cerco de Zamora* y *Gesta de las mocedades de Rodrigo*. Se trata pues de un texto bastante pormenorizado; prueba de ello es la tabla inicial en la que se detallan todos los capítulos de la obra.

Con esta tabla por delante ya observamos que, a diferencia de la *Crónica de Castilla* de la cual procede, este texto dedica menos capítulos al período de juventud de Rodrigo. Por ejemplo, el primero de ellos trata sobre el rey Fernando y sus hijos, y de cómo se levantaron tras un período de paz dos reyes moros, uno en Sevilla y otro en Córdoba. Ya en el segundo se habla de Rodrigo, de su linaje (donde se refiere a la confusión entre Rodrigo y Fernando Díez), de la elección de Bavieca, y de una manera fugaz del enfrentamiento con el Señor de Gormaz:

> E este Rodrigo andando por Castilla hovo griesgo con el conde don Gómez, señor de Gormaz, e ovieron su lid entre amos a dos, e mató Rodrigo al conde.[145]

Justo a continuación continúa el relato de los cinco reyes moros, no sin cierta brusquedad, lo cual parece restar gravedad al suceso anterior. Finalmente, el capítulo segundo concluye con la liberación de estos reyes, gesto con el que se convierten en sus vasallos y en el que se denota la gran bondad y misericordia del héroe.

El tercer capítulo se dedica al episodio en el que Jimena pide al rey a Rodrigo por esposo. Resulta muy llamativo el nuevo tono con el que se redacta este pasaje, que aparece revestido de un enorme dramatismo en las *Mocedades de Rodrigo*, y que ahora tiene visos de mero procedimiento formal. Obsérvese el tono de este ejemplo:

> Allí cavalgó Ximena Gómez, tres doncellas con ella van,
> et otros escuderos que la avían de guardar.
> Llagava a Zamora, do la corte del rey está,

[145] *Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díez Campeador* (ed. Viña Liste, José María), Madrid, Biblioteca Castro, 2006, pp. 26-27.

> Llorando de los ojos e pediéndol´piedat.
> -Rey, dueña só lazrada, et aveme piedat;
> orfanilla finqué pequeña de la condessa mi madre,
> fijo de Diego Laínez fízome mucho mal;
> príssome mis hermanos e matome a mi padre;
> a vós que sodes rey véngome a querellar;
> señor, por merced, derecho me mandat dar.-[146]

El mismo pasaje en la *Crónica particular*:

> Andando el rey asosegando su reino por tierra de León, llegó al rey mandado de la gran buena andança que Rodrigo de Bivar hoviera con los moros. E él estando en esto vino ante él Ximena Gómez, fija del conde don Gómez de Gormaz, e fincó los finojos ante él e díxole:
>
> -Señor, yo soy fija del conde don Gómez, e Rodrigo de Bivar mató al conde mi padre; e yo soy, de tres fijas que dexó, la menor. E, señor, vengo pedirvos merced que me dedes por marido a Rodrigo de Bivar, de que me tendré por bien casada e por mucho honrada, ca só cierta que la su fazienda ha de ser en el mayor estado que de ningún hombre de vuestro señorío. En esto terné, señor, que me fazedes gran merced. E vós, señor, devedes fazer esto porque es servicio de Dios e porque perdoné yo a Rodrigo de Bivar de buena voluntad.[147]

El texto no se plantea ahora desde la perspectiva de una Jimena que llega a la corte "llorando de los ojos", sino que es el rey quien, plácidamente, recibe la petición de una mujer demasiado sensata para la situación en la que se encuentra. Incluso manifiesta que ha perdonado a Rodrigo por lo ocurrido. Si unimos esto a que, en el capítulo cuarto, el pasaje que antes contaba cómo el rey llamaba a su presencia a Rodrigo y a su padre, y cómo nuestro protagonista rechaza ser vasallo del monarca, todo queda resumido del siguiente modo:

> E el rey salió a él e recibiolo muy bien e fízole mucha honra; e d´esto pesó mucho a los condes todos. E desque tovo el rey por bien de fablar con él, díxole en cómo doña Ximena Gómez, fija del conde don Gómez de Gormaz, a quien él matara el padre, lo venía a pedir por marido e que le perdonava la muerte de su padre, e le rogava que toviese por bien de casar con ella, e que le faría por ello mucho bien en mucha merced. E Rodrigo de Bivar, cuando esto oyó, plógole mucho e dixo al rey que faría su mandado en esto e en todas las cosas que le él mandase. [148]

Se observa en estas líneas un intento de idealizar a Rodrigo; eliminar los enfrentamientos con el rey, convertirlo en un leal vasallo y hombre de honor.

[146] *Cantar de las mocedades de Rodrigo* (ed. Viña Liste, José María), cit., p. 180.
[147] *Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díez Campeador* (ed. Viña Liste, José María), cit., p. 27.
[148] *Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díez Campeador* (ed. Viña Liste, José María), cit., p. 28.

Otro texto que nos interesa es la *Crónica del muy esforzado e invencible cavallero el Cid Ruy Díaz emperador de las Españas,* llamada por algunos autores *Crónica popular del Cid*, debido sobre todo a que tuvo diecinueve reediciones entre 1494 y 1618, la primera de las cuales aparece en Sevilla, pero se conocen ediciones en Toledo, Salamanca, Alcalá, Burgos, Bruselas, Cuenca, etc. Es una síntesis de la *Crónica de España abreviada* de Diego de Valera.

Siguiendo la tendencia de acortar los pasajes dedicados a la mocedad de Rodrigo, la *Crónica Popular* resume en el primer capítulo prácticamente toda la etapa, ya que concluye con la victoria sobre el conde de Saboya y el nacimiento del hijo del rey Fernando.

También continúa la línea consistente en suavizar las relaciones con el rey. De este modo, en las primeras se describe el encuentro entre Fernando y Rodrigo:

> E como este noble rey pasase por Bivar, falló ende a Diego Laínez y a su fijo Rodrigo de Bivar, moço de edad de diez años, y levólo consigo y criólo. Y desque fue de edad, diole armas y cavallo y quísolo armar cavallero, como lo havía en costumbre de fazer a todos los fidalgos que criava.[149]

El enfrentamiento y posterior muerte del conde de Gormaz no se narra como tal, sino que el autor se refiere al incidente indirectamente cuando relata que

> doña Ximena Gómez, fija del conde don Gómez de Gormaz, demandó al rey por merced que gelo diesse por marido, ca ella le perdonava la muerte del conde su padre que avía muerto. E el rey embió por Rodrigo de Bivar y los desposó.[150]

Como vemos se mantiene el perdón de Jimena por adelantado, ya presente en la *Crónica particular*, y se mantiene igualmente la impresión de que estos hechos, de alguna manera "inapropiados" en la nueva concepción de Rodrigo, no se eliminan pero se citan sin ninguna trascendencia en el resultado final de la historia.

Finalmente, cerrando las refundiciones cronísticas, se debe reseñar la *Crónica de España* de Florián de Ocampo, que procede en parte de la *Crónica de Castilla*, por lo que coincide casi en todo con la *Crónica particular del Cid*. La

[149] *Crónica del Çid Ruy Díaz (Crónica popular)*, p. 5.
[150] *Crónica del Çid Ruy Díaz (Crónica popular)*, p. 6.

Crónica ocampiana, como se conoció a partir de su publicación en 1541, es una refundición de la *Primera Crónica General* alfonsí. En esta primera obra, solo encontramos una vaga referencia a la mocedad de Rodrigo, puesto que se recoge muy tangencialmente el episodio en Coímbra y la romería del rey Fernando a Santiago, tras la cual arma caballero a Rodrigo:

> Mas la villa era tan grand et tan fuerte que el non podie con ella nin se querie dar; et sobre esto touola cercada VII annos. Et en este comedio fizo cauallero a Roy Diaz el Çit Campeador.[151]

La *Crónica ocampiana* aporta como decimos poco a lo ya dicho. Al principio de su cuarta parte, que comienza con el reinado de Fernando I, se detallan algunos datos de Rodrigo de sobra conocidos, tales como la ascendencia, elección de Bavieca, etc. Su enfrentamiento con el conde don Gómez se narra en términos parecidos a los de la *Crónica particular:*

> E este Rodrigo andando por Castilla hovo griesgo con el conde don Gómez, señor de Gormaz, e ovieron su lid entre amos, e mató Rodrigo al conde.[152]

La cita coincide casi palabra por palabra con la mencionada *Crónica particular*. Ocurre lo mismo con el parlamento de Jimena ante el rey Fernando demandando por marido a Rodrigo, así como con la respuesta de éste a la petición del rey.

El siguiente apartado que hay que establecer dentro de este corpus cidiano de las mocedades está compuesto por los romances tradicionales, que constituyen el principal canal de transmisión de la leyenda durante los siglos XVI y XVII. Guardan evidente relación con las crónicas y los poemas; sin embargo, estos romances dieron prioridad a determinados pasajes, como las quejas de Jimena, las entrevistas de Rodrigo con el rey Fernando, etc., que posteriormente siguieron una evolución propia.

De este interesante grupo de textos cuya temática es la mocedad de Rodrigo solo han llegado hasta nosotros cinco, ya que fueron incluidos en los

[151] *Primera Crónica General de España* (Ed. Menéndez Pidal, Ramón), Madrid, Gredos-Seminario Menéndez Pidal, 1977, p. 487a.
[152] *Crónica ocampiana,* f. CCLXXX.

cancioneros de los siglos XVI y XVII: "Cabalga Diego Laínez", "Cada día que amanece", "Día era de los reyes", "Por el val de las estacas" y "A Concilio dentro en Roma". Del cuarto de ellos podemos extraer un interesante ejemplo sobre cómo se alejan estos versos de la prosa medieval de las crónicas, puesto que parece relatar un pasaje de libre inspiración en la que el Cid aparece como cobrador del tributo al rey moro de Sevilla.

En la *Crónica de Castilla,* se relata la llegada a Zamora de los reyes moros vasallos de Rodrigo a pagar sus tributos:

> E el rey estando anssí en Çamora con toda su gente, llegaron a Çamora los menssajeros de los reys moros que eran vassallos de Ruy Días de Biuar con muy grandes aueres que traýan en parias. Et él estando con el rey, llegaron estos menssajeros al Çid et quisiéronle besar las manos, et llamáuanle "Çid", mas Ruy Días no les quiso dar la mano fasta que besassen la del rey. Et estonçes fizieron commo él mandó.[153]

Basado en este pasaje tan amable, se integra el siguiente romance:

> Por el val de las estacas pasó el Cid a mediodía,
> en su caballo Babieca: ¡oh que bien se parecía!
> El rey moro que lo supo a recibirle salía,
> dijo: -Bien vengas, el Cid bien sea tu venida,
> que si quieres ganar sueldo muy bueno te lo daría,
> o si vienes por mujer, darte he una hermana mía.
> -Que no quiero vuestro sueldo ni de nadie lo querría,
> que ni vengo por mujer, que viva tengo la mía,
> vengo a que me pagues las parias que tú debes a Castilla.
> No te las daré yo, el buen Cid, Cid yo no te las daría;
> si mi padre las pagó, hizo lo que no debía.
> -Si por bien no me las das, yo por mal las tomaría.
> -No lo harás así, buen Cid, que yo buena lanza había.
> -En cuanto a eso, rey moro, creo que nada te debía,
> que si buena lanza tienes, por buena tengo yo la mía,
> Mas da parias al rey, a ese buen rey de Castilla.
> -Por ser vos su mensajero, de buen grado las daría[154].

Obsérvese cómo Rodrigo pasa de señor que recibe tributos a buen vasallo que en nombre de "ese buen rey" los cobra. Antes, esperaba a que se los pagasen; y ahora él mismo se desplaza e incluso amenaza con empuñar las armas si fuera necesario. Ante esa situación, el rey moro acepta pagar el tributo.

---

[153] *Crónica de Castilla* (ed. Rochwert-Zuili, Patricia), cit., p. 78.
[154] *El romancero viejo,* (ed. Díaz Roig, Mercedes), Madrid, Cátedra, 1991, p. 138. A su vez lo toma del *Romancero general* de Durán, publicado en el s. XVI.

Finalmente, el tercer conjunto dentro del corpus que estudiamos es el correspondiente a los romances cronísticos y otros nuevos que se componen. Tras la crónica de Ocampo, la difusión de los romances se impulsa nuevamente, lo que facilita la publicación en 1551 de los *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España*, de Lorenzo de Sepúlveda. Estos nuevos romances siguen fielmente las crónicas, por lo que restauran ciertas incongruencias generadas en los romances tradicionales.

Podemos aportar un interesante ejemplo al respecto. Ya hemos visto cómo el romance "Por el val de las estacas" endurece el proceso mediante el cual los cinco reyes moros pagan sus tributos a Rodrigo. Este pasaje aparece en la *Crónica de Castilla* envuelto en un tono totalmente distinto, pero como sabemos los romanceros tradicionales toman determinados pasajes que evolucionan y se alejan de las crónicas. En el romancero de Sepúlveda, aparece un texto titulado sencillamente "Otro romance del Cid", puesto que hay muchísimos sobre el personaje, en el que se vuelve a este momento del pago de las parias.

El romance comienza con la llegada de los reyes a Castilla y los destrozos que provocan. Esto llega a oídos de Rodrigo ("los veynte años no ha cumplido", verso 22), quien se lanza a combatirlos. Finalmente los vence en los Montes de Oca, donde les quita sus botines y libera a sus cautivos.

> Soltólos de la prisión
> vassallaje han conocido
> a Rodrigo de Biuar
> todos los auien bendezido:
> lo auan su Valencia
> sus parias le han prometido;
> fuernale para sus tierras
> cumplieron lo que auien dicho.[155]

Con estas líneas se restaura el pasaje que el romancero tradicional se había encargado de modificar.

[155] Sepúlveda, Lorenzo de, *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España*, Amberes, Pedro Bellero, 1580, p. 107.

En 1605, Juan de Escobar publica *Historia y romancero del Cid*, que no es otra cosa que una biografía del Cid en verso. Del mismo modo que en casos anteriores, también conocerá un gran éxito editorial, ya que se llega a editar diecisiete veces en menos de un siglo, tanto en España como en el extranjero[156]. El romance XX cuenta las quejas de Doña Urraca a su padre el rey Fernando, que yace en la cama. Ya en el siguiente, Rodrigo acompaña al rey Don Sancho a Roma donde ocurre el incidente del trono del rey francés que nuestro protagonista destroza al verlo más alto que el del rey hispano. Nos fijaremos entonces, para analizar cómo se plantea la juventud de Rodrigo, en los veinte primeros romances.

En esta obra, Rodrigo, "viéndose de pocos años" (romance II, verso 2), quiere vengar a su padre tras la injuria del conde de Gormaz ("mano en mi padre pusisteis", en el romance III, verso 33) que ya sugiere la bofetada que refiere Guillén de Castro y no el asunto del ganado que refleja el *Cantar de Rodrigo*. Nuestro protagonista venga al padre ("la cabeza le cortó", romance III verso 56) y el romancero no escatima en versos crueles para referirse al incidente[157]:

> Quando Rodrigo venía
> con la cortada cabeza
> del Conde, vertiendo sangre;
> y asida por la melena.

Tras ser devuelta la honra Diego Laínez, Rodrigo toma el testigo de su padre como cabeza de familia en unos versos bellísimos que cierran el IV romance[158]:

> O Conde Lozano infame!
> el Cielo de ti me venga,
> y mi razón contra ti
> Ha dado à Rodrigo fuerzas.
> Sienta à yantar el mi fijo,
> do estoy a mi cabecera,
> que quien tal cabeza trae,
> era en mi casa cabeza.

Posteriormente, Rodrigo y su padre acuden al rey, pero no son llamados por este ante las quejas de Jimena. Allí, el "soberbio Castellano" (romance V,

[156] Castro, Guillén, *Las Mocedades del Cid* (ed. Arata, Stefano), cit., p. XLII.
[157] Escobar, Juan de, *Historia y romancero del Cid*, Pamplona, Martín de Zavala, 1706, p. 9.
[158] Escobar, Juan de, *Historia y romancero del Cid*, cit., pp. 9-10.

verso 6). Como en otros textos ya comentados, Diego Laínez insta a su hijo a que bese la mano del monarca y éste saca la espada.

En este romancero las quejas de Jimena se suceden después del incidente del párrafo anterior, y en presencia del propio Rodrigo que no solo no responde, sino que se gira y vuelve el frente a todos los presentes. La hija del conde grita entonces, cerrando así el VI romance: "Venganza, señores".

Terminamos estas líneas sobre el romancero de Juan de Escobar con el IX de la serie, dedicado a la batalla contra los cinco reyes moros, que, como hemos comprobado, constituye un lugar común en los textos que hemos trabajado: de hecho es prácticamente igual que un pasaje que acabamos de reproducir de Sepúlveda. Tras vencerlos y dejarlos libres,

> vassallage han conocido.
> Y à Rodrigo de Vibar
> todos lo han bendecido,
> loaban su valentía,
> sus parias le han prometido,
> fuéronse para sus tierras,
> cumpliendo lo que avían dicho.[159]

Como conclusión, hay que advertir que esta ha sido la parte más accesible de la leyenda del Cid, o al menos la que ha llegado hasta la actualidad, ya que está conformada por textos, ya fueran manuscritos o impresos. Sin embargo, hemos de pensar que existía otra línea, conformada por la tradición oral y textos perdidos, que obviamente se nos escapa hoy. Aun así, es posible que esta parte de la leyenda no conocida por nosotros en la actualidad estuviera latente para los autores del Siglo de Oro, entre los que se encontraría, por supuesto, Guillén de Castro.

[159] Escobar, Juan de, *Historia y romancero del Cid*, cit., p. 15.

4.2. GUILLÉN DE CASTRO Y *LAS MOCEDADES DEL CID*

La cultura italiana de finales del XVI había entrado en una decadencia importante. No en vano, el Renacimiento quedaba demasiado atrás y la Contrarreforma trataba de establecer, en clave manierista, un nuevo modelo cultural. Pero a la vez que esto sucedía en la península italiana, las formas cómicas teatrales gozaban de una importante recepción en la ibérica, hasta calar en los estratos culturales superiores. Estas nuevas obras, en el ámbito hispánico, se caracterizaban

> por la exigencia viva de una renovada y ordenada sistematización regida por un fuerte deseo de excepcionalidad espiritual, por un sentido más vivo de la realidad, por la necesidad de una más amplia comunicación, por la conciencia de los valores éticos del arte[160].

En este proceso, que tiene lugar a partir de 1575, los dramaturgos comprenden que el teatro contiene enormes posibilidades en los planos ético y estético, de tal modo que abandonan progresivamente aquellas mediocres representaciones que se limitaban a reproducir esquemas típicos y tópicos en favor de un orden y una teoría. Dicho de otro modo: se busca intensificar las relaciones entre Teatro y Literatura. No se trata entonces, como ha considerado la crítica en diferentes momentos, de la existencia de un súbito interés de los dramaturgos por lo temas clásicos, sino que este "nuevo teatro" necesitó de material para desarrollarse, y la propia literatura fue la mejor fuente.

Guillén de Castro y Bellvís (sin caer en la tentación de un relato demasiado extenso de su biografía, que poco tiene que ver con nuestro estudio) nace en Valencia en 1569. Nos consta el 4 de noviembre como su fecha de bautismo en la Parroquia de San Martín. Formó parte de la Academia de los Nocturnos, reunión literaria que funcionó en su ciudad entre los años 1591 y 1594, en la que se debatía fundamentalmente sobre literatura. Casado por primera vez en 1595, tuvo una sola hija que falleció siendo aún una niña. Alcanza también cierto reconocimiento civil, puesto que nos consta que en 1601 es Procurador

[160] Froldi, Rinaldo, *El teatro valenciano y la formación de la Comedia Nueva*, en Rico, Francisco (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, III, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 234-238.

General del Duque de Gandía, don Carlos de Borja, y en 1607 (no sabemos cuándo fue nombrado) ostentaba el puesto de gobernador de Scigliano (en la región de Calabria), mientras era Virrey y Capitán General de Nápoles el Conde de Benavente, durante el dominio borbónico.

En la faceta literaria, disponemos con diferentes referencias de sus participaciones en diferentes Justas poéticas, como la de Valencia (1602) o las de Madrid en 1620, con motivo de la beatificación de San Isidro, o en 1621, por la canonización de los jesuitas San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. En 1618 se publica en Valencia la *Primera Parte* de las comedias de Castro, entre las que se encuentra *Las mocedades del Cid.* La *Segunda Parte* verá la luz en 1625, un año antes de casarse en segundas nupcias en Osuna. Finalmente, muere en 1631 y es enterrado "de limosna"[161].

Cuando comienza el s. XVII, Lope de Vega se ha convertido ya en una referencia clara para los dramaturgos de la península. Su fórmula dramática, plasmada en su *Arte nuevo de hacer comedias*, leído en 1609 ante la Academia de Madrid, lo convierte en un modelo de imitación. En torno a 1620, conviven Lope y su generación al tiempo que un grupo de escritores algo más jóvenes, nacidos hacia 1580, de tal modo que las premisas de su *Arte Nuevo*, bien afianzadas desde poco antes, comienzan a sufrir los vaivenes propios tras las aportaciones de nuevos autores.

Están documentadas dos estancias de El Fénix en Valencia por aquellos años, concretamente en 1589 (o 1588 dependiendo de la fuente) y 1599. Ya entonces, existía en la ciudad una escuela teatral importante (Artieda, Virués,

[161] Castro, Guillén, *Las mocedades del Cid* (ed. García Lorenzo, Luciano), Madrid, Cátedra, 2008, pp. 12-16. Hay autores que no han puesto en duda este dato, recogido en el dietario de D. Diego de Vich ("Murió tan pobre que lo enterraron de limosna en el hospital de la Corona de Aragón"), aunque otros estudios (Martí Grajales, Francisco, *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*, Madrid, Tip. De la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1927, pp. 75-101; y Juliá Martínez, Eduardo (ed.), *Obras de don Guillén de Castro y Bellvís*, Madrid, Real Academia Española, 1925-1927, 3 vols.) sostienen que saldó todas sus deudas antes de fallecer, e incluso que dejó herencia a su segunda esposa. Parece que no terminó sus días entre grandes lujos, pero sí de un modo más desahogado del que le correspondió en sus años en Italia o a su regreso.

Tárrega), de la que Castro era el máximo valedor. En la *Primera parte de sus comedias*, de 1618, con una dedicatoria a Lope en la que deja perfectamente clara su adhesión a los postulados de la comedia de este, Castro bebe de las fuentes lopescas a la vez que no las imita, sino que apunta a "nuevas dimensiones de teatralidad"[162], lo cual, precisamente, le otorga cierto éxito y notoriedad. En este sentido, apunta Ramos[163] que:

> no encontramos por ningún lado las huellas de ese desequilibrio fundamental que hubiera provocado en Guillén la subordinación, tras la etapa de aprendizaje de la Escuela Valenciana, a los criterios de Lope de Vega. No se trata, pues, de un discípulo de Lope.

Más bien, Lope y Castro se "encuentran" y enriquecen mutuamente: hasta 1599, la obra del valenciano puede calificarse como más "localista", puesto que hallamos en ellas (*El caballero bobo, Los mal casados de Valencia*, etc.) elementos propios del gusto local, y que resultan fácilmente reconocibles para el lector más acostumbrado a ellos.

Lope, por su parte, demuestra hasta su llegada a Valencia un gusto excesivamente "libresco", ya que bebe de fuentes tales como el *Romancero* o los temas pastoriles para sus primeras obras. Una vez allí encontró un teatro que asumía la Literatura con un nuevo lenguaje. Una de estas nuevas figuras cómicas, presente en el teatro valenciano, como al mismo tiempo en la *Commedia dell´Arte* italiana, es la figura del "gracioso". También continuó definiendo a los personajes del "galán" y de la "dama", así como dotó de más orden métrico a la comedia.

En Valencia, el Fénix disfruta de un subgénero hasta el momento poco frecuente pero, como veremos, muy significativo dentro de su producción. Se trata de la comedia *palatina*, mediante la que Lope rompe con las tradiciones cortesanas o eruditas del s. XVI[164]. Al tiempo, observa que este tema era, en la década de los ochenta, materia de drama, no de comedia, como consecuencia de

[162] Ruiz Pérez, Pedro, *Historia de la Literatura Española* (vol. III, *El siglo del arte nuevo 1598-1691)*, ed. Mainer, José-Carlos, Barcelona, Crítica, 2010, pp. 245-246.
[163] Ramos, Juan Luis, *Guillén de Castro en la comedia barroca*, en Oleza, Juan (ed.), *Teatro y prácticas escénicas, II: la Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, p. 242.
[164] Oleza, Joan, ed., *El primer Lope, un haz de diferencias*, Ínsula, 658 (2001).

las aportaciones que los dramaturgos valencianos importaron de Italia. Oleza califica este hecho como una "revolución" que: "rompía la asociación de la poética clásica entre el drama y la historia, y que asignaba la fantasía al reino de la comedia".

Los valencianos crearon, pues, un subgénero nuevo, donde la tragedia podía emplear elementos fantásticos que emergían sin estar sustentados sobre cualquier materia literaria establecida, sea caballeresca, pastoril, o mitológica... de modo que, si bien no aspiraban a la categoría de legítimo para la Historia, sí lo era para la leyenda. En este contexto, se escriben obras como *Atila furioso*, de Virués; *La duquesa constante*, de Tárrega; *La nuera humilde*, de Aguilar; *El hijo obediente*, de Beneyto; o *El conde Alarcos*, de un joven Guillén de Castro.

En la producción del primer Lope no abundan estas comedias palatinas, ya que sus obras de entonces más cercanas (*La Reina Juana de Nápoles*, *El amor desatinado*, *El príncipe despeñado*...) tratan de ceñirse más a la Historia. A diferencia de los valencianos de finales del XVI, Lope trata de acercar este subgénero palatino a la comedia, en lugar de a la tragedia, llevando los conflictos trágicos al ámbito histórico o legendario. La Historia, que en un principio no apasiona mucho al Fénix como inspiración para sus obras, se convertirá a partir de 1600 en su principal centro de interés. Dentro de este conjunto, nos interesa el grupo que forman aquellas obras del subgénero morisco, vinculado a la frontera de Granada, que en buena medida parte de los romances fronterizos. El joven Lope se mostró muy interesado por estos textos, lo cual viene a refrendar el interés que también mostró Castro por el romancero para la elaboración de sus *Mocedades*.

Al tiempo que Lope crece y consolida su obra, Valencia acepta al dramaturgo y lo estima como a quien ha sido capaz de conjugar su tradición con nuevas formas. No podemos, por tanto, hablar de una escuela valenciana "a partir de Lope", sino de una escuela teatral valenciana enriquecida por Lope pero que, a la vez, influye y enriquece al Fénix.

De este modo, Lope regresa a Valencia en 1599, siendo ya un reconocido maestro del teatro en España, y encuentra a un joven Castro con verdadera capacidad de ligar todo lo bueno del teatro local con formas más innovadoras. En este momento, a las mismas puertas del s. XVII, el genio de Lope es tal que la escuela valenciana se funde tras él, quedando resuelta en el autor madrileño toda la tradición levantina. Nace de este modo la comedia española, con el gran influjo de Lope y las aportaciones de tantos autores y escuelas, como la valenciana que fue la más prolija, de tal modo que no resulta operativo abusar de un esquema tan maniqueo como "comedia lopesca".

Otros autores más recientes[165] no se dejan seducir por las ideas de Froldi[166], sustentadas en la existencia de un primer Castro dentro de la tradición valenciana totalmente distinto de un segundo con clara influencia de Lope, con tanta facilidad, puesto que consideran que algunos elementos teatrales en las primeras obras del valenciano, aunque de una forma algo desordenada y básica, sirven de base para su desarrollo dramático.

Por su parte, García Lorenzo aclara en uno de sus trabajos[167] que los dramaturgos de la capital del Turia tenían una evidente intención de hacer algo nuevo

> que se manifiesta en la práctica de muy diversas formas, es rasgo de modernidad indiscutible; los propósitos son claros y las consecuencias, dispersas, débiles y faltas de coherencia, pero evidentes; la búsqueda del público por parte de estos y la existencia desde muy temprano de locales para representaciones "populares" está probada...[168]

No se trata, en palabras del citado investigador, de rebajar la importancia de Lope en beneficio de Artieda, Virués o Tárrega, puesto que sin el propio Fénix, estas innovaciones quizá ni hubieran cristalizado, pero tampoco debemos obviar lo que previamente ya se hacía en el teatro levantino. El contacto con Lope es

[165] Me refiero a Luciano García Lorenzo y a Javier Rubiera, a quienes citaré de modo completo *infra*.
[166] Froldi, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1968.
[167] García Lorenzo, Luciano, *Guillén de Castro. Obra dramática y puesta en escena*, en Arellano, Ignacio (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro* (v. Misceláneos teatro), Barcelona, Anthropos Editorial, 2004, pp. 51-59.
[168] García Lorenzo, *Guillén de Castro. Obra dramática*, cit. p. 54.

fundamental, pero en Castro y sus compañeros existía la semilla de nuevos propósitos y prácticas. Concluye García Lorenzo que

> son precisamente algunos de estos propósitos y estas prácticas las que diferencian también el teatro de Guillén del de Lope, pues parte de la dramaturgia valenciana, y la de Guillén de Castro más concretamente, posee unas particularidades desde el principio y hasta el final de su carrera que no lo hacen mero discípulo siguiendo fielmente al maestro.[169]

La obra de Castro, fundamentalmente dramática, resulta difícil de clasificar debido a su diversidad, ya que el trabajo de diferentes críticos en diversos momentos del s. XX no ha sido capaz de convencer al resto con un esquema de etapas o criterios métricos, ideológicos, o dramáticos[170]. Más bien parece que el autor de *Las Mocedades* no se limita a ser un simple discípulo, sino que experimenta una evolución al mismo tiempo que el propio Lope, "buscando vías y respuestas a problemas dramáticos comunes en mutua retroalimentación estética[171].

La obra de Castro en su conjunto se compone, por un lado, de veinticinco poemas, cuatro discursos (que pertenecen a su paso por la Academia de los Nocturnos), un entremés titulado *Cornelio*, una loa y una treintena de comedias. Algunos autores han ampliado esta lista atribuyendo al poeta determinadas obras, aunque se trata de un asunto que sigue abierto y bien merece un estudio más concluyente.

Mientras tanto, debemos conformarnos con las siguientes: en 1608, se publican en Valencia las *Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*, en la que aparecen, entre otras de autores como Tárrega, Aguilar y Beneyto (compañeros de Castro en los Nocturnos), sus dos primeras comedias impresas en un volumen: *El caballero bobo* y *El amor constante*. En 1618, y en la misma ciudad, sale a la luz la *Primera Parte de las*

[169] García Lorenzo, *Guillén de Castro,Obra dramática*, cit. p. 55.
[170] Bruerton, C., "The Chronology of the Comedias of Guilllén de Castro", *Hispanic Review,* XII, 2 (1944), pp. 89 -151; Faliu-Lacourt, Christiane, *Un dramaturge espagnol du Siècle d'Or. Guillén de Castro,* Université Toulouse-Le Mirail, 1989*;* Juliá Martínez, Eduardo (ed.), *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís*, Madrid, Real Academia Española, 1925-1927, 3 vols.
[171] Rubiera, Javier, *Guillén de Castro,* en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del Teatro Español* (vol. I), Madrid, Gredos, 2003, p. 831.

comedias de don Guillem de Castro (en 1621 ve la luz una segunda edición), en la que podemos encontrar doce dramas: *El perfecto caballero, El conde Alarcos, La humildad soberbia, Don Quijote de la Mancha, Las mocedades del Cid* (primera parte), *Las mocedades del Cid* (segunda parte, que en el índice se titula *Segunda parte de las hazañas del Cid*), *El desengaño dichoso, El conde de Irlos, Los mal casados de Valencia, El nacimiento de Montesinos, El curioso impertinente* y *Progne y Filomena.* Ya en 1625, Castro publica la *Segunda parte* de sus comedias, compuesta de *Engañarse engañado, El mejor esposo, Los enemigos hermanos, Cuanto se estima el honor, El Narciso en su opinión, La verdad averiguada y engañoso casamiento, La justicia en la piedad, El pretender con pobreza, La fuerza de la costumbre, El vicio en los extremos, La fuerza de la sangre* y *Dido y Eneas.*

A esta lista hay que sumar alguna más que podemos incluir con certeza, ya que contamos con datos indirectos que nos hablan de ellas o en sus textos podemos encontrar la firma del propio autor: *El nieto de su padre*, *El ayo de su hijo, La tragedia por los celos* e *Ingratitud por amor*. Por último, hemos de sumar *Algunas hazañas de García Hurtado de Mendoza*, comedia de encargo compuesta junto a otros autores, encabezados por Luis de Belmonte Bermúdez, estrenada en Madrid en 1622, y cuyo fin era exaltar la figura de García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, gobernador de Chile, que no había recibido el reconocimiento merecido, según la opinión de su familia, en *La araucana* de Alonso de Ercilla[172].

En la temática de estas obras, hallamos numerosos ejemplos de comedias cómicas y legendarias, y menos de comedia de santos (solo *El mejor esposo*, dedicado a San José) o tragedias. En este apartado debemos destacar *Dido y Eneas*, de alto valor artístico; y la segunda de ellas, *Progne y Filomena*, menos acertada en la opinión de la crítica[173]. No advertimos la presencia de temas

[172] Mata Induráin, Carlos, *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, comedia genealógica de nueve ingenios,* en http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/30189/31955 (fecha de consulta: 10-11-2014).

[173] Primorac, Berislav, *Procne y Filomena de Guillén de Castro-o la destrucción de un mito,* en *El escritor y la escena : Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y*

eminentemente lopescos: honra villana, comedia pastoril o comedia palatina. Sí se muestra interesado por los personajes de alta condición social, como reyes, condes y héroes legendarios en general. En este sentido, hemos de destacar su especial habilidad para adaptar temas procedentes de la tradición literaria, cuyo mejor exponente es la obra de la que parte esta tesis. También trabaja otras fuentes literarias más cercanas, como Cervantes, en sus títulos *Don Quijote de la Mancha, El curioso impertinente* y *La fuerza de la sangre*.

En cuanto a la clasificación de su obra, podemos citar la que propone Oleza[174], que establece un pequeño recorrido sobre la cuestión: en primer lugar, cita a Ramos, quien, basándose en el tipo de conflicto e intención del propio Castro, distribuye la producción dramática de tipo religioso (poco numerosa, como ya hemos comentado), la comedia pura (dentro de las cuales distingue las novelesco-cervantinas, como *Don Quijote de la Mancha* o *La fuerza de la sangre*; y las costumbristas, entre las que destacan *Los malcasados de Valencia* o *El pretender con pobreza*) y, finalmente, los dramas ideológicos; subdivididos a su vez en dramas del poder, del deber y del honor.

Oleza continúa con Faliu-Lacourt, quien se basa en la fuente literaria, para distinguir en primer término un numeroso grupo de obras cuyos temas se apoyan en el Romancero histórico-legendario (comedias caballerescas, históricas y mitológicas); otro segundo que se inspira en la propia experiencia del autor (*Prentender con pobreza* o *El pobre honrado*); un tercer conjunto de dramas basados en la obra de otros autores valencianos, especialmente Tárrega y Aguilar (*Pagar en propia moneda, Engañarse engañando*); y un cuarto grupo de obras que, siendo comedias de intriga, "se sirven como pretexto de un marco histórico" (*La humildad soberbia* o *Donde no está su dueño está su duelo*). Al margen queda, como obra basada en los textos sagrados, *El mejor esposo San José*.

Novohispano de los Siglos de Oro (8-11 de marzo de 1995, Ciudad Juárez) , ed. Ysla Campbell, en http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/progne-y-filomena-de-guillen-de-castro-o-la-destruccion-de-un-mito/ (fecha de consulta: 25-1-2015).

[174] Oleza, Juan, *Guillén de Castro, Obras completas, I*, Madrid, Fundación J. A. Castro, Turner, 1997, p. XXI.

Cerrando la cuestión de la clasificación de la obra de Castro, todavía en debate, el propio Oleza aporta algunos datos más: según su opinión, la obra de Castro posee algunas características que la diferencian del resto, "una manera y voz propias". Respecto a la manera, destaca su "atracción hacia el universo del Romancero. Este interés deviene, en un primer momento, en un acercamiento al "mundo de la caballería internacional de su primera época" (*El nacimiento de Montesinos*) para, posteriormente, mostrar mayor interés por "la historia como gestación de los valores heroicos, nacional-populares que legitiman el presente (*Las mocedades del Cid*), así como la imaginación mitológica (*Dido y Eneas*)". Además, Oleza cita también la "concepción trágica de los conflictos del poder tiránico", lo que trae un corpus cuantitativamente significativo para los años en los que son escritas. Sin embargo, echa de menos en la obra del valenciano géneros tan propios de la *Comedia nueva* como la palatina, la picaresca, la pastoril, dramas de honra villana, comedias de santos o autos sacramentales.

A la vista de la clasificación anterior, Oleza concluye que

> Guillén operó una selección muy personal, y muy restrictiva, de las posibilidades genéricas que le ofrecía la *Comedia Nueva*. No hay dramas rurales en la producción de Castro, pero este dato significativo no se compensa con sobreabundancia de comedias urbanas, de *capa y espada*, que frecuenta poco (…). Guillén, puestos a hacer comedias-comedias, se inclina más por las novelescas, de intriga alambicada, de hermanos trocados en la cuna, de revelaciones inesperadas de linaje, de parejas desajustadas que el amor y las peripecias vendrán finalmente a ajustar, como premio a la fidelidad y la abnegación de los amantes, que Cervantes les proporciona -es una lectura muy episódica la que hace Guillén de, sobre todo, *Don Quijote de la Mancha*, reducida a *novella* a la italiana-, y puestos a hacer drama le atraen los que germinan entre personajes elevados, Reyes, Condes, Pares de Francia, caballeros famosos, seres legendarios como Eneas...

Para concluir esta primera parte del capítulo, vamos a extraer de dos autores ya citados, García Lorenzo y Rubiera, unas características generales de la obra de Castro e intentaremos aplicarlas más concretamente a *Las mocedades*.

En primer lugar, existe cierta controversia acerca de la presencia o no del personaje del gracioso en las comedias de Castro. No existe duda acerca de la capacidad de nuestro autor para el humor; contamos con diversos ejemplos para ello: valga el personaje protagonista de *El Narciso en su opinión*. Se trata de un

personaje que quizá no sea un recurso obligado o "al uso" en su obra, aunque tampoco podemos afirmar, como ha hecho gran parte de la crítica tradicionalmente, que el valenciano prescinda de él. De hecho, en las listas de personajes que anteceden algunas obras de Castro, encontramos el apelativo "gracioso" junto al personaje correspondiente, lo cual muestra (aunque no pertenezca al propio autor y sí a alguno de sus contemporáneos) intención de presentar la mencionada figura[175].

Los criados aparecen en muchas comedias de Guillén, pero de un modo distinto al que plantea Lope: en Castro, ya no están tan ligados al caballero puesto que sus obras parten de protagonistas ya casados que tienen una relación diferente con sus servidumbres a la que muestra el primero, en el que los caballeros están todavía por conquistar el amor de la dama. En las obras de carácter trágico, el gracioso queda totalmente excluido, como la práctica totalidad de cualquier elemento cómico.

Otra característica en la obra de Castro que señala Rubiera es el código del honor, uno de los motores de *las Mocedades*, sin duda. El autor elige para sus obras un modelo digno de imitación, en un momento de nuestra historia (reina Felipe III) en el que se consolida todo un nuevo programa ideológico que supera las anteriores jerarquías sociales. De este modo, algunos autores, como es el caso de Castro, toman personajes medievales que serán revestidos de esta nueva concepción política, en la que se mezclan los dictados del honor aristocrático y la moderna política basada en el absolutismo monárquico.

Se trata de una interesante idea, la del caballero cortesano, que debe "compaginar la obediendia a la ética aristocrática con la fidelidad a la institución

[175] García Lorenzo (ed.), Castro, Guillén, *Las Mocedades del Cid*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 19-20, añade que todos estos personajes que reciben el nombre de "graciosos" concentran una serie de características y funciones, entre las que se encuentran: "son confidentes de su señor, glotones, codiciosos, dormilones, mantienen amores paralelos con la criada de la dama que corresponde al amor del galán, etc." La crítica ha calificado a estos personajes como "figura del donaire", aunque rara vez encontramos todas estas particularidades en uno solo.

monárquica en su versión moderna"[176], a partir de la cual vemos, por un lado, a Rodrigo en l*as Mocedades* aprendiendo todos estos valores tanto en su familia como en la corte, para posteriormente observar cómo en *Las hazañas del Cid* los pone en práctica, para restaurar precisamente ese orden monárquico tras el reparto de los reinos del rey Fernando. No en vano,

> a lo largo del siglo xv comienza a afirmarse un nuevo paradigma en torno a Rodrigo, para acercarlo a los esquemas de la actuación caballeresca con que se entraman las biografías o crónicas particulares de héroes reales.[177]

Aparecen entonces ante nosotros dos conceptos clave en *Las mocedades del Cid*, que son la plasmación de dos universos: uno antiguo, marcado por la venganza que debe llevar a cabo Rodrigo; y otro moderno, establecido en virtud a la obediencia al monarca. Del primero, puede citarse como ejemplo el pasaje en el que Diego Laínez, incapaz por sus propios medios de medirse al Conde Lozano tras la bofetada de este ante el rey, pone a prueba a sus hijos para ver restituido su honor. Tras el nulo éxito con los dos primeros, reta finalmente a Rodrigo, quien hace suya la afrenta. Su padre, henchido de emoción, responde así:

> ¡Hijo del alma!
> ¡Ese sentimiento adoro,
> esa cólera me agrada,
> esa braveza bendigo!
> ¡Esa sangre alborozada
> que ya en tus venas revienta,
> que ya por tus ojos salta,
> es la que me dio Castilla,
> y la que afrentó en mi cara
> el Conde, el Conde de Orgaz,
> ese a quien Lozano llaman![178]

Pero no queda la obra en el binomio honor medieval-honor cortesano, sino que se debe reseñar una tercera dimensión de la obra que habla del modo en el que se plantea el amor y, sobre todo, la honra. Este sentimiento, desarrollado en contra de toda norma social y del propio sentido común (enamorarse de la hija de quien

[176] Castro, Guillén, *Las Mocedades del Cid* (ed. Arata, Stefano), Barcelona, Crítica, 1996, p. LXVII.
[177] Gómez Redondo, F., "El Cid humanístico: la configuración del paradigma caballeresco", *Olivar*, X (2007), pp. 327-345, p. 328.
[178] Castro, Guillén, *Las mocedades del Cid* (ed. García Lorenzo, Luciano), cit., p. 87.

ha deshonrado a su padre y a quien termina quitando la vida), provoca que los protagonistas se manifiesten de diverso modo durante la obra: en algunos momentos, e incluso en diferentes obras, hallamos ejemplos en los que los personajes se debaten entre lo que deben hacer y lo que el corazón les dicta. Esta honra no puede otorgarla la mujer, pero sí puede quitársela al marido con sus actuaciones, lo cual enlaza con otra característica importante que define la obra de Castro: la imagen de la mujer y la idea que proyecta en sus obras sobre el matrimonio.

Sin demasiado esfuerzo, podemos ver en el conjunto de la obra de Castro cierta tendencia a menospreciar el matrimonio y, por extensión, a las mujeres en general[179], lo cual ha hecho pensar a diferentes autores que se trata de un eco biográfico del propio valenciano tras su primer matrimonio con doña Helena Fenollar, que terminó en divorcio. Cierto o no, resulta interesante replantearse lo que ya se ha dicho sobre el punto de partida de sus obras: con los personajes ya casados, lo cual nos da una idea de dónde quiere comenzar Guillén el conflicto dramático. En *Los mal casados de Valencia*, uno de sus títulos más destacados, plantea un tratamiento muy especial del desengaño de la vida conyugal, ya que

> se trata de una aguda mirada en la vida cotidiana de unos matrimonios de la clase media valenciana, inmersos, claro, en una situación de comedia llena de engaños y de infidelidades[180].

El final de la comedia, en una diferencia clara con los preceptos de Lope, no nos lleva a una resolución feliz como cabría esperar, sino que plantea una imagen nada positiva del matrimonio.

Con lo dicho, hacemos referencia también a otra característica en la obra del valenciano, que consiste en su especial manera de caracterizar a los personajes. La lucha interna entre el sentido del deber y el dictado de los

[179] Este tipo de comentarios, chistes y críticas a las mujeres estaba tan extendido en la literatura del momento que no puede afirmarse con seguridad que Castro manifestase misoginia alguna. Más bien al contrario, era capaz de trazar personajes femeninos notables en cuanto a su virtud y atractivo. Jimena es un claro ejemplo.

[180] Rubiera, Javier, *Guillén de Castro,* en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del Teatro Español* (vol. I), cit., p. 842.

sentimientos favorece la empatía del público con ellos. Para esto, Castro se vale hábilmente de apartes y soliloquios con los que sus personajes se manifiestan de un modo íntimo, aunque no desestima el uso de los diálogos para que igualmente abran su corazón.

Rubiera hace mención de un episodio fundamental en *Las mocedades*, en el primer acto, donde Rodrigo, lleno de dudas ante el conflicto de elegir entre amor y venganza, se debate en un monólogo que concluye con la refundición del romance tradicional "Pensativo estaba el Cid". Hasta el final, Castro consigue plasmar la acción y enorme alteración con diferentes recursos, tales como:

> elección del tipo de verso, preguntas retóricas, apartes, juegos, juegos conceptuales, entradas y salidas, número y disposición de los personajes en el tablado..., todo en la escena revela un cuidado especial en dramatizar el conflicto, en hacerlo teatro, mediante la combinación de muy variados aspectos del discurso, tanto literarios como espectaculares, que potencian la profundización del carácter psicológico del personaje[181].

A continuación, dedicaremos unas líneas a una cuestión de gran importancia en la obra de Castro: la relación entre Rodrigo y Jimena. Para el análisis de los protagonistas de *Las mocedades del Cid*, debemos partir de la premisa de la observación crítica desde dos ópticas distintas: de un lado, la relación entre ambos, que como es lógico, ha despertado diferentes teorías acerca de su naturaleza; y del otro, la aportación de Castro a la propia construcción de la biografía (casi hagiografía[182]) de Rodrigo. En cuanto a la relación entre Jimena y Rodrigo, mucho hay escrito, casi siempre en términos de "conflicto" entre amor y honor. Sin embargo, Arata[183], por ejemplo, se plantea si realmente existe este conflicto, puesto que:

> si se concibe el conflicto amor-honor a la manera romántica, como la disyuntiva entre un sentimiento genuino y unas rígidas convenciones sociales que lo

[181] Rubiera, Javier, *Guillén de Castro*, en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del Teatro Español* (vol. I), cit., pp. 841-842.
[182] *Vid*. Gómez Moreno, Ángel, *Claves hagiográficas de la literatura española (del* Cantar de Mio Cid *a Cervantes)*, Madrid, Iberoamericana, 2008, p. 67, en la que se relaciona el episodio del ofrecimiento de la capa al leproso, que resulta ser Lázaro. Gómez Moreno afirma que este personaje es un trasunto de San Martin de Tours, que parte su capa en dos para dársela al pobre tras el que se ocultaba el propio Jesucristo.
[183] Castro, Guillén, *Las mocedades del Cid* (ed. Arata, Stefano), cit., p. LIII.

> contrastan, tenemos que convenir que esta situación no se da en Guillén de Castro.

Más bien parece que, lejos de constituir el centro de la trama, este conflicto se presenta como un pretexto para que el espectador barroco, en opinión de Casadelduero[184], llegue a conocer el precio de esa nobleza. El honor marca casi desde el inicio el camino de los protagonistas y estos, a pesar del sentimiento que se profesan, no pueden apartarse del mismo y se entregan a él hasta las últimas consecuencias. Pero todavía es más drástico Ruiz Ramón[185] al afirmar que, en *Las Mocedades*, esta disyuntiva de la que hablamos no es ni mucho menos central en la trama, sino que el verdadero objetivo de Castro es poner de relieve la virtud de Rodrigo partiendo de las diversas peripecias que le acontecen.

Otro aspecto bien distinto al mencionado constituye el segundo de los planteamientos con que pretendemos tratar la cuestión: lo que Arata denomina "la interpretación hagiográfica y contrarreformista" de la obra de Castro. Para ello se apoya en un trabajo de Sebold, en el que el hispanista norteamericano establecía un paralelismo entre el propio Rodrigo y el relato bíblico de David y Goliat. Incluso afirma que *Las Mocedades* son una reinterpretación "a lo divino" de toda la leyenda cidiana.

Como en otras obras de Castro, el protagonista (en nuestro caso Rodrigo) está en perfecta simbiosis con su padre, hasta el punto de que su obediencia es el motor de la obra: el joven héroe mata al Conde para vengar la afrenta de su padre, lo cual constituye otra divergencia con Lope:

> El joven, tras una traumática experiencia, se transforma en el heredero de la ley paterna, en el reflejo fiel de los ideales de los antepasados[186].

De este modo, lo que algunos críticos han querido llamar "pedagogismo" en la obra de Castro, no parece otra cosa que la asunción por parte del padre del

[184] Casadelduero, Joaquín, *Guillén de Castro. Primera comedia de* Las mocedades del Cid, en *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 45-71.
[185] Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1971, pp. 202-203.
[186] Castro, Guillén, *Las mocedades del Cid* (ed. Arata, Stefano), cit., p. LV.

papel de "ayo-pedagogo". Quizá el joven desoiga al principio el mandato, pero finalmente toma el camino que debe. Concluye el italiano:

> Difícilmente se encontrará en Guillén de Castro uno de esos amores locos, que hacen las delicias de las comedias de Lope de Vega, donde los jóvenes huyen de los padres, rompen las convenciones sociales, atropellan la autoridad real.

También así queda establecida la separación entre lo que podemos llamar el mundo de las personas adultas (rey, autoridades) y el de los jóvenes (dama y galán), que lejos de presentarse con tensiones entre sí encajan y armonizan entre ellas. En más: esta relación vertical entre ambos conjuntos es mucho más importante y rica que la que mantienen aisladamente los mayores o los jóvenes.

Centrándonos algo más en Rodrigo, queda dicho que nuestro protagonista asume la venganza de su viejo padre como un acto de honor, más que como un imperativo a ciegas:

> ¿Qué haré, suerte atrevida,
> si él es el alma que me dio la vida?
> ¿Qué haré (¡terrible calma!),
> si ella es la vida que me tiene el alma?
> Mezclar quisiera, en confiança tuya,
> mi sangre con la suya,
> ¿y he de verter su sangre?... ¡brava pena!
> ¿yo he de matara al padre de Ximena?
> Mas ya ofende esta duda
> al santo honor que mi opinión sustenta.
> Razón es que sacuda
> de amor el yugo, y la cerviz esenta
> acuda a lo que soy; que haviendo sido
> mi padre el ofendido,
> poco importa que fuese ¡amarga pena!,
> el ofensor el padre de Ximena.
> Y ¿qué importa que en la Corte
> del Rey de León, Fernando,
> sea su voto el primero
> y en guerra el mejor su braço?
> Todo es poco, todo es nada
> en descuento de un agravio,
> el primero que se ha hecho
> a la sangre de Laín Calvo.[187]

Aceptar el reto es una cuestión de honor que implica dos acciones fatales: renunciar al amor de Jimena y encaminarse a una muerte segura, puesto que el

[187] Castro, Guillén, *Las mocedades del Cid* (ed. García Lorenzo, Luciano), cit., pp. 89-90.

Conde Lozano se presenta en la obra como un temible rival. A medida que la obra avanza, Rodrigo destaca en todo momento por la piedad y la mesura de sus actos, lo que contrasta claramente con la actitud más visceral de Sancho, quien se opone a la distribución del reino para no perder privilegios. Estos episodios, que aparecían en diferentes romances de manera aislada, forman parte gracias a Castro de un drama perfectamente armónico.

Pero, mientras que Rodrigo es un personaje que presenta pocos problemas debido a sus valores y a la trayectoria histórica que recoge Castro de los romances, es indiscutible que Jimena plantea una problemática mayor al situarse en una encrucijada difícil de resolver.

Ya desde los mismos inicios de la leyenda, y a lo largo de la propia evolución a través de los romances, Jimena es vista como un personaje en el que afloraban diversas contradicciones. Por un lado, se mostraba débil, y por otro fuerte y vengativa. A través de las diferentes refundiciones, se iban de algún modo justificando sus comportamientos, pero, llegado el momento de convertirla en un personaje teatral, Castro tenía que transformar todo ese material según la tipología de los personajes del barroco[188]. De este modo, la Jimena de *Las mocedades* asimila por una parte las características de las mujeres de la tragedia del XVI (viril, vengativa, indomable); pero por otra, el dramaturgo valenciano le otorga rasgos propios de la dama de la comedia cuando esconde su amor y solo lo manifiesta en los apartes, recatada, discreta, resignada. Castro, como gran aportación al personaje de Jimena, mantiene de este modo su espíritu contradictorio al tiempo que la rodea de la coherencia necesaria para que sus actos resulten lo más verosímiles posible. Las motivaciones que la mueven son tan opuestas que para Castro debió ser todo un reto dotar de sentido sus actos.

Visto con los ojos de hoy, resulta bastante difícil de asumir que una joven quede huérfana, pida justicia al rey y este determine que se case con el asesino de

[188] Castro, Guillén, *Las mocedades del Cid* (ed. Arata, Stefano), cit., p. LXIII.

su padre. Sin embargo, Menéndez Pidal[189] y Montaner[190] ya aclararon que, aunque no contemos con la certeza de que se trate de un uso jurídico, sí constituía un modo de justicia poética en textos medievales. Lo que no referían los textos anteriores a *Las mocedades* era el amor entre Rodrigo y Jimena previo a la muerte del Conde, por lo que diferentes estudiosos se han planteado cuándo se incorpora este factor a la leyenda.

La autoridad de Menéndez Pidal pareció zanjar la cuestión en 1959, al afirmar que la existencia de un sentimiento amoroso entre ambos era la principal innovación de Castro a la leyenda de las mocedades de Rodrigo. Pero, a la luz de una lectura del poema de Jiménez de Ayllón (*Los famosos hechos del Cid*, de 1568), realizada por Matulka[191] en primer lugar, y ratificada por Bénichou[192] después, la investigadora advirtió que ya entonces Jimena amaba a Rodrigo antes de que este matase a su padre. Para ello, hemos de remitirnos a la octava 33 del canto I:

> Quedó su padre [Diego Laínez] dello satisfecho,
> y él [Rodrigo], luego de la Corte se ha ausentado
> fue puesto por Jimena en todo estrecho,
> por ser hija del conde ya nombrado,
> al Rey se querelló, y, como lo amaba,
> en su rigor con él temporizaba[193].

La tesis de Matulka sería plausible de no ser porque se trata, según Arata, de una mala interpretación del texto, puesto que el sujeto de "amaba" no es Jimena, sino el Rey, que, "como lo amaba", "temporizaba" o retrasaba el castigo a su vasallo. Esta interpretación coincide con la idea expuesta previamente en el poema sobre el amor del Rey a Rodrigo, y del mismo modo con el *Cantar de*

[189] Menéndez Pidal, Ramón, *La Epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.
[190] Montaner Frutos, Alberto, "Las quejas de doña Jimena: formación y desarrollo de un tema en la épica y en el romancero", en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, II, Universidad* de Alcalá de Henares, 1992, pp. 475- 508.
[191] Matulka, Barbara, *The Cid as a courtly hero: from the* Amadís *to Corneille*, Universidad de Columbia (Instituto de Estudios Franceses), 1928.
[192] Bénichou, Paul, "El casamiento del Cid", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* VII (1953), pp. 316-336.
Un año después, se reafirma en otro trabajo, *Sobre el casamiento del Cid,* en la misma revista.
[193] Jiménez de Ayllón, Diego, *Los famosos hechos del Cid*, Amberes, Viuda de Juan Lacio, 1568, p. 2.

Rodrigo (compuesto entre 1350 y 1370 y ya citado en nuestro capítulo 4.1), en el que el Rey se resiste también a reprender a Rodrigo y se plantea el matrimonio como solución al conflicto.

Como conclusión, pues, podríamos otorgar la razón a Menéndez Pidal y asegurar por consiguiente que el amor entre Rodrigo y Jimena no existía aún dentro de la leyenda en 1568, cuando Jiménez de Ayllón escribe su poema, de manera que podemos atribuir a Castro tal innovación. En cualquier caso, es lógico pensar que este amor anterior a la afrenta se deslizara dentro de la materia cidiana como salida más natural encaminada a la resolución del conflicto, ya que sin el uso medieval al que nos hemos referido previamente, el matrimonio entre ambos carecería de sentido. De algún modo, este detalle caería como fruta madura a finales del XVI, como se desprende del hecho de que Juan de Mariana, en la versión latina de su *Historia de España* (1591), escriba que Jimena se casa con Rodrigo al admirar su valor ("juvenis, virtutem admirata"). Además en 1559 corrige en su versión castellana que lo hace al estar "muy prendada de sus partes". Castro "solo" tuvo que dar coherencia escrita a este proceso.

En cualquier caso, es evidente que el amor entre Jimena y Rodrigo es la condición necesaria para revestir de sacrificio la respuesta del héroe:

> solo presuponiendo un amor anterior al agravio, la obediencia de Rodrigo al mandato paterno adquiere todo el significado de un traumático sacrificio filial.[194]

Finalmente, haremos una breve mención de la figura del rey en la obra de Castro y, en concreto, del cuestionamiento de su autoridad, lo cual lleva en ocasiones a los personajes a sopesar el tiranicidio. Hay obras incluso en las que el tema se convierte en una trama paralela a la principal como en *El nacimiento de Montesinos, El conde Alarcos* e incluso *La comedia segunda de las mocedades del Cid*. En este punto parecen plantearse dos modos de encarar el problema: de un lado, manifestando una rebeldía justificada debido a los repetidos abusos del rey (*El conde de Irlos*); y, de otro, la rebelión se muestra como una clara traición, a pesar de que pueda parecer justificada (*El perfecto caballero*).

[194] Castro, Guillén, *Las mocedades del Cid* (ed. Arata, Stefano), cit., p. LXIV.

En definitiva, se trata de una manera peculiar de plantear y resolver los conflictos dramáticos que hacen del teatro de Castro un corpus único. Un modo de hacer teatro, a veces de la mano de Lope, y otras marcando un camino propio, que bien merecen un lugar destacado en el Siglo de Oro. Esta proyección la alcanzó sin duda en la Europa de los siglos XVII y XVIII.

4.3. LAS FUENTES DE *LAS MOCEDADES DEL CID*: ESTADO DE LA CUESTIÓN

En el capítulo 4.1 hemos descrito un recorrido por las fuentes (cronísticas y literarias) que tratan la juventud de Rodrigo. Como queda de manifiesto, se trata de un corpus muy amplio, del que resulta difícil considerar que un autor en torno a 1600 pudiera contemplarlo en toda su extensión. Pero suponiendo que así fuera, se nos antoja imposible que Castro tuviera presente en la composición de la obra todos los textos mencionados, lo cual supondría una labor más propia de un investigador que de un dramaturgo.

Por ello, en los últimos años se ha suscitado el debate acerca de cuáles pudieron ser exactamente las referencias que tomó el autor valenciano en su obra, y, lo que es más difícil aún, cómo demostrarlo. Se observa pues un avance en la posición tradicional, que pretendía citar todos los textos existentes para asegurarse así de no olvidar ninguno, pero sin mucho interés por acotar la lista o demostrar en qué pasajes tomó como base qué determinados textos.

En el presente capítulo, haremos referencia[195] a las dos posiciones que actualmente se enfrentan con argumentos bien distintos: de un lado, el filólogo italiano Stefano Arata, quien puso de manifiesto en su edición de *Las mocedades*, ya citada ampliamente en nuestra tesis, su posición al respecto: Castro utiliza, fundamentalmente, doce romances tradicionales que inserta en las diferentes secuencias de la comedia, excepto en el episodio del reparto del reino, de manera

[195] En las sucesivas páginas, citaremos un gran número de romances y fuentes cronísticas, todas ellas comentadas en el apartado anterior (4.1).

que los romances quedan "insertados en la obra con mínimas variantes"[196]; y del otro, la catedrática francesa Françoise Cazal, quien sostiene (en un trabajo[197] elaborado como respuesta a la edición de Arata) que Castro se basó fundamentalmente en dos textos diferentes para su comedia: el *Romancero General,* de 1600 y, sobre todo, la *Historia y Romancero del Cid*, de Juan de Escobar, de 1605.

Arata distingue en su trabajo un amplio corpus sobre el que trabaja Castro, a saber: de un lado, determina un total de doce romances sobre los cuales articula el peso del desarrollo dramático de la obra; y de otro, la implementación que sobre esta docena realiza con las crónicas y otras fuentes que también aquí detallaremos.

En primer lugar, se detiene a enumerar algunas obras que tratan sobre la juventud de Rodrigo y que Castro pudo conocer: *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora*, de Juan de la Cueva, estrenada en Sevilla en 1579, en la que nuestro personaje aparece como alférez de Sancho II; *Las hazañas del Cid*, datada en 1603 y de autor anónimo, atribuida en un principio a Lope, que relata la batalla de Valencia y la posterior muerte de Rodrigo; y una tercera, anterior a las otras dos, titulada *Segunda parte de los hechos del Cid*, también de autor desconocido. Se trata de una comedia en cuatro jornadas, cuya primera parte, hoy perdida, puede tratar sobre la infancia de Rodrigo y concluir con la victoria de nuestro protagonista sobre los cinco reyes moros.

Para Arata, estos dramas

> presentan un mismo planteamiento dramático, basado en una rudimentaria técnica de yuxtaposición de diferentes episodios, que forman un mosaico de lances y batallas, cuyo único nexo es la presencia de unos mismos personajes en las diferentes secuencias sin llegar a constituir una verdadera intriga[198].

[196] Castro, Guillén, *Las mocedades del Cid* (ed. Arata, Stefano), Barcelona, Crítica, 1996, p. XLVII.
[197] Cazal, Françoise, "Romancero y escritura dramática: *Las mocedades del Cid*", *Criticón*, 72, 1998, pp. 99-123.
[198] Castro, Guillén, *Las mocedades del Cid* (ed. Arata, Stefano), cit., p. XLV.

Hasta ese momento, Castro había mostrado en sus comedias un modo de obrar diferente: no se contentaba con ensartar episodios o leyendas para construir así su obra, sino que, tomando un romance concreto como modelo, amplificaba los pasajes más importantes para conformar así el desarrollo. Pero en el caso del Cid no podía ser igual: el dramaturgo se encuentra ahora con un corpus vastísimo, que al mismo tiempo contaba con una gran difusión. Tal era su extensión, que, en ocasiones, podían encontrarse fragmentos contradictorios, por lo que, según afirma Arata en la misma página que antes,

> el público quería que el teatro transformara en una intriga coherente lo que en los romances eran solo destellos de una trayectoria vital misteriosa.

El valenciano no se conforma con reproducir algunos episodios concretos de un determinado romance, con pequeñas aportaciones que doten al texto resultante de un mínimo hilo narrativo, sino que, a la luz del extenso corpus, compone una obra en la que cada punto importante de la misma se sustenta sobre un romance concreto; afirmación que sustenta Arata con otra de Menéndez Pidal en la que afirma que, el díptico cidiano de Castro, por lo extenso del corpus romancil, se trata del "Romancero del Cid puesto en acción".

La idea no es, por tanto, partir de uno o varios romances simplemente, como hacían ya otros dramaturgos contemporáneos a Castro, sino que ahora

> quedan incrustados en la obra, con mínimas variantes, y conservando la gran mayoría de sus rasgos estilísticos. Cuando se trata de monólogos, Guillén de Castro conserva la versificación y hasta la asonancia del romance, como en el caso de "Pensativo estaba el Cid" (…); cuando la situación dramática reclama otra estructura métrica, los textos se diluyen en otras estrofas, pero casi siempre se mantiene buena parte de los versos, y sobre todo el *incipit*, para que el espectador lo pudiese reconocer enseguida[199].

El profesor italiano afirma que Castro revisó minuciosamente toda la tradición cidiana para evitar que su obra se quedara en una mera enumeración de romances faltos de coherencia narrativa. Fruto de este estudio, es la relación de doce romances sobre los que trabaja finalmente: *Afuera, afuera, Rodrigo; Cuidando Diego Laínez; Ese buen Diego Laínez; Pensativo estaba el Cid;*

[199] Castro, Guillén, *Las mocedades del Cid* (ed. Arata, Stefano), cit., p. XLVII.

Consolando al noble viejo; Grande rumor se levanta; Reyes moros en Castilla; En Zamora estaba el Rey; Sentado está el Señor Rey; En Burgos está el buen Rey, Ya se parte Don Rodrigo; y finalmente *Sobre Calahorra esa villa,* que emplea en el tercer último acto en dos pasajes diferentes, el consejo sobre las contienda de Calahorra y el desenlace del desafío.

En contra del criterio de los autores de las obras que hemos citado como anteriores a *Las mocedades*, Castro da prioridad en su comedia a los romances que tratan sobre la formación de Rodrigo, en detrimento de aquellos que se centraban más en las diferentes batallas.

Pero no se queda Arata en la fuentes romancísticas, sino que, aunque en menor grado, otorga cierto peso a las crónicas en el resultado final, aunque resulta aún más complejo determinar cuáles usa, en qué medida y dónde. Por ello, se limita a admitir que hizo uso de la *Crónica particular* y de la *Crónica ocampiana*. De este modo, si

> los romances constituyen la base del edificio de *Las mocedades,* los textos cronísticos sirvieron para armonizar y estructurar los diferentes segmentos de la intriga, estableciendo nexos causales entre episodio y episodio, dando a toda la construcción un soporte de coherencia histórica[200].

Sí se muestra más meticuloso al admitir que Castro usa el *Cantar de Rodrigo* en dos momentos diferentes (embajada de Martín González y reencuentro entre Rodrigo y su padre) al tiempo que califica de "difícil" que el poema del s. XIV pudiera llegar a manos del poeta, lo cual abre la puerta diferentes hipótesis, como una posible refundición del *Cantar* más tardía o la existencia de otros textos intermedios que hoy desconocemos.

Para terminar con su planteamiento, Arata otorga cierta influencia también a *Los famosos y heroicos hechos del invencible y esforzado Caballero, honra y flor de las Españas, el Cid Ruy Díaz de Vivar,* de Jiménez de Ayllón, publicado en

[200] Castro, Guillén, *Las mocedades del Cid* (ed. Arata, Stefano), cit., p. XLIX.

1568 y reeditado en 1579. Este texto, según Matulka[201], aporta a la leyenda de Cid una serie de innovaciones que, años después, aprovecharía Castro:

1. Rodrigo reside desde niño en la corte del rey Fernando.

2. Rodrigo es armado caballero por el rey siendo aún muy joven. Aquí matiza Arata que este pasaje no es exactamente así, puesto que el rey tan solo propone la investidura, pero no la efectúa, ya que Rodrigo prefiere antes ganarse el mérito en el campo de batalla.

3. Esta investidura despierta la envidia de otros cortesanos, y, tras esto, Rodrigo mata al Conde.

4. El amor entre Rodrigo y Jimena existe desde antes de la muerte del Conde. El italiano tampoco está conforme con este aserto, puesto que entiende que se trata de una mala lectura de un pasaje del canto I.

Una vez hechos los pertinentes matices, el texto de Jiménez de Ayllón pierde relevancia en la lista que Arata considera verdaderamente como referencia para Castro. De hecho, Arata atribuye a Matulka la inclusión de este texto en el corpus con el que trabaja el valenciano, momento a partir del cual permanece por extraña inercia en estudios posteriores.

Poco tiempo después de la edición que citamos de Arata, sale a la luz un trabajo de Françoise Cazal en el que contrapone su visión de las fuentes de *Las mocedades* a la del italiano. En él, valora de manera muy positiva el avance que realiza el profesor siciliano al no limitarse a ofrecer una lista con todos los romances y considerarlos desde ese momento una fuente más de Castro, sino que, al tiempo que detalla los antecedentes cronísticos y dramáticos, restringe el número de romances que, según él, considera base para el trabajo del dramaturgo.

De ese modo, son ya doce los romances, como hemos citado anteriormente, que, para Arata, utiliza Castro. Pero el punto de mayor divergencia

[201] Matulka, Barbara, *The Cid as a courtly hero: from the "Amadís" to Corneille,* cit.

para la profesora francesa se establece cuando el italiano afirma que *La Historia y Romancero del Cid*, de Juan de Escobar, de 1605, tuvo "cierta importancia". La hipótesis[202] sobre la que trabaja Cazal es la siguiente: el libro de Escobar fue uno de los dos sobre los que trabajó Castro. También pretende matizar la idea de que algunos textos parecen estar adaptados "muy libremente", sugiriendo que se diesen diferentes grados de incorporación del Romancero al drama. La francesa advierte que se trata de dos fenómenos diferentes: por un lado, lo que ella llama la "incorporación" textual del romance a la comedia; y, por otro, el hecho de que Castro tomase diferentes motivos de la leyenda desde obras no romancísticas, como las crónicas:

> Nuestra hipótesis es que, Guillén o bien cita francamente, y adaptándolo, el Romancero, o bien se inspira en una fuente cronística o dramática[203].

Cazal no se plantea cuáles son todos los textos cidianos que existían en el momento en el que Castro se propone trabajar en su comedia. La pregunta que se formula es a cuáles de todos esos textos y libros tuvo realmente acceso:

> Es lícito pensar que Guillén consultó o compró preferentemente unas colecciones en las que cupiera gran copia de romances cidianos, y de publicación suficientemente reciente para ser de fácil acceso. El *Romancero General* (1600) y la *Historia y Romancero del Cid* de Juan de Escobar (1605) responden ambos a esas exigencias, a la par que el *Cancionero de romances sacados de las crónicas de España*, de Sepúlveda (1563, 1584. etc.)[204].

Aún va más allá la profesora: Castro solo partió de cinco romances, pertenecientes a las dos primeras colecciones de la cita anterior, concretamente *Cuidando Diego Laínez, Pensativo estaba el Cid, Grande rumor se levanta, Sentado está el Señor Rey* y *En Burgos está el buen Rey*. De este modo, Cazal se decanta por una comedia que se basa en cinco textos, pero que, al mismo tiempo, aprovecha "algún verso famoso conocido de todos". Este último recurso, la "reminiscencia", no implica que Castro trabajase sobre un grupo mayor de textos, como sí sería el caso de la "adaptación", ya que muchos de estos versos estarían sin duda en la memoria de muchos de sus contemporáneos.

[202] Cazal, Françoise, "Romancero y escritura dramática: *Las mocedades del Cid*", cit., pp. 94-95.
[203] Cazal, Françoise, "Romancero y escritura dramática: *Las mocedades del Cid*", cit., p. 95.
[204] Cazal, Françoise, "Romancero y escritura dramática: *Las mocedades del Cid*", cit., p. 96.

De este modo, Castro desestimaría los otros siete. Para demostrar esta hipótesis, Cazal se vale de diversos argumentos, de los cuales citaremos dos como ejemplo.

El caso del texto *Afuera, afuera, Rodrigo* es, para la autora, complejo, ya que aparece en diversas ediciones y cuenta con un gran recorrido:

> circulaba en un "pliego" cuando Martín Nucio lo incluyó en su *Cancionero de Romances* de Amberes (1550, 1555, 1558), en el que el texto consta de 34 versos. Lo encontramos luego en la *Primera Parte de la Silva de varios romances* de Barcelona (1550), después en el *Cancionero de Romances* de Sepúlveda (Alcalá, 1563; Granada, 1563; Medina, 1570; Alcalá, 1571; Valladolid, 1577; Sevilla, 1584; 32 versos), en la *Rosa de Romances, Rosa Española* de Timoneda (Valencia, 1573; 46 versos), en la *Primera Parte de la Silva de varios romances* (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1550; Barcelona, Jaime Cortey, 1552); en la *Silva de varios Romance, Segunda Parte*, Juan de Mendaño (Granada, 1588) y por fin en la *Historia y Romancero del Cid* de Juan de Escobar (1605, 46 versos)[205].

Partiendo del *Cancionero* de Amberes (primera edición de 1550), Sepúlveda se muestra bastante respetuoso con el texto original excepto en la supresión de dos versos[206], que Cazal afirma que pueda deberse a un simple olvido al no encontrar para ello razones ideológicas o estéticas.

Timoneda, en 1573, sí conserva estos versos e incluso añade algunos más con el objeto de aumentar el patetismo del momento. Todo esto tiene su relevancia cuando leemos el texto de Escobar (1605), en el que respeta las aportaciones de Timoneda y añade alguna más, concretamente dos: el verso cinco, que pasa de ser "cuando fuiste caballero" a "que te armaron caballero", y el once, que pasa de "yo te calcé las espuelas" a "yo te calcé espuelas de oro". Castro, cuando llega a este pasaje, en los versos 6 y 7, pone en boca del rey:

> Mis propias armas le he dado
> para armarle caballero.

Y el segundo ejemplo citado, ya en los versos 82-84, es la reina quien dice:

> Pues eres ya caballero
> ve a ponerte en un caballo,
> Rodrigo, que darte quiero.

[205] Cazal, Françoise, "Romancero y escritura dramática: *Las mocedades del Cid*", cit., pp. 97-98.
[206] Se trata de los versos noveno y décimo: Mi padre te dio las armas/mi madre te dio el caballo.

Estos versos, por tanto, no aparecen en Sepúlveda, sino en la *Historia y Romancero del Cid* de Escobar, donde vemos que sí están presentes. Además, la aportación de este último en el verso "yo te calcé espuelas de oro" aparece también en una didascalia tras el verso 40, en la que Castro indica que en la escena

> Corren una cortina y parece el altar de Santiago, y en él una fuente de plata, una espada y unas espuelas doradas.

Por todo lo expuesto, Cazal concluye que Castro no trabajo directamente desde el romance en cuestión,

> sin contar que también pudo haberse inspirado el dramaturgo en una *Crónica* o trabajar por reminiscencia[207].

Como ejemplo de romance que sí incluye Cazal en el grupo de los que sí toma Castro, proponemos *Cuidando Diego Laínez*, para lo cual, la autora francesa se apoya en el trabajo de Said Armesto[208], en el que afirma con rotundidad que ciertos versos de la citada fuente son usados por Castro de manera prácticamente literal: el romance 725 del *Romancero* de Durán contiene este pasaje:

> Soltedes, padre, en mal hora,
> Soltedes en hora mala,
> Que a no ser padre, no hiciera
> Satisfacción de palabras,
> Antes con la mano mesma
> Vos sacara las entrañas,
> Faciendo lugar el dedo
> En vez de puñal o daga[209].

Castro, para el pasaje en el que Diego Laínez pone a prueba las ansias de venganza de sus hijos, parte de estos versos para hacer a Rodrigo mostrar su

[207] Cazal, Françoise, "Romancero y escritura dramática: *Las mocedades del Cid*", cit., p. 99. La autora francesa habla de reminiscencia cuando un determinado escritor aprovecha algún verso conocido de un romance y lo inserta en su obra.
[208] Said Armesto, Víctor (ed.), Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, Madrid, "La lectura", 1913; reimp. Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 15), 1945.
[209] Durán, Agustín (ed.), *Romancero general* (vol. I), Madrid, Rivandeneyra, 1859, p. 479. En esta misma página aparecen los dos romances (725 y 726) que cito a continuación.

arrojo y determinación. Tras la acotación ("muérdele un dedo de la mano fuertemente"), el protagonista contesta en los versos 468-471[210]:

> ¡Padre! ¡Soltad en mal hora!
> ¡Soltad, padre, en hora mala!
> ¡Si no fuérades mi padre
> diéraos una bofetada!...

Vemos en este ejemplo que el valenciano abandona su fuente a partir del cuarto verso, por lo cual, como propone Ruiz Salvador[211],

> el Rodrigo de *Las Mocedades,* un Rodrigo cortesano, no puede contestar a su padre tan brutalmente como lo hace el del romance núm. 725, y Castro suprime tan bestial respuesta y la substituye en su cuarto verso por otra de mejor tono, tomada del romance núm. 726.

El texto lo cita el mencionado investigador a continuación de las palabras anteriores:

> Con el dolor que siente
> un bofetón le ha amagado,
> -Aflojad, padre, le dijo
> Si no seré mal criado.

Prosigue Cazal afirmando que esta versión que propone Durán está, probablemente, extraída de Escobar y no del Pliego de Morbecq (1597-1600), de la *Flor Novena* de 1597 o del *Romancero General* de 1600, pero

> ninguna de estas modificaciones afecta directamente los versos reescritos por Guillén, así que no podremos sacar ningún argumento fidedigno de ello. Nos contentaremos con afirmar que el dramaturgo siguió con bastante exactitud varios versos de este romance, que pudo leer sea en el *Romancero General,* sea en Escobar[212].

Además de otros ejemplos de reminiscencia del propio romance, reproducimos para concluir el presente capítulo uno que nos resulta especialmente interesante: se trata del mismo pasaje en el que Diego Laínez pone a prueba a sus tres hijos, uno a continuación de otro, hasta llegar a Rodrigo. Para ello, Castro toma nuevamente del romance 725 un motivo, el de la mano apretada, que

[210] Castro, Guillén, *Las mocedades del Cid* (ed. García Lorenzo, Luciano), Cátedra, Madrid, 2008, pp. 86-87.
[211] Ruiz Salvador, Antonio, "Los diferentes usos de la tradición romancística en *Las Mocedades del Cid*", *Anuario de Letras,* 21 (1983), pp. 237-246, p. 243.
[212] Cazal, Françoise, "Romancero y escritura dramática: *Las mocedades del Cid*", cit., p. 103.

aparece de un modo semejante en los tres hijos, pero, además, lo combina con otro más del romance 726, *Esse buen Diego Laínez*, que introduce el motivo del dedo mordido. El resultado es el que podemos ver en *Las mocedades,* donde Laínez prueba a los dos primeros apretándoles la mano y a Rodrigo mordiéndole el dedo, dejando así al protagonista la provocación más severa, de manera que:

> subraya con antelación el carácter de excepción de su personaje. El hijo preferido recibe el contacto más estrecho y más físico.

Tenemos ante nosotros una muestra más de la reelaboración del personaje de Rodrigo que hemos podido seguir en el capítulo 4.1, ya que, al igual que pudimos comprobar anteriormenete, la violencia del protagonista en *Cuidando Diego Laínez* (*Novena* Parte) se mitiga en la versión de Escobar. Cuando Castro trabaja en su obra, cierra un ciclo que comenzó con un Rodrigo más impulsivo y pasional, como se desprende de los versos 50-55 del romance 725 de Durán:

> que a no ser padre, no hiciera
> satisfacción de palabras
> antes con la mano mesma
> vos sacara las entrañas
> faciendo lugar el dedo
> en vez de puñal o daga

Además, termina con un Rodrigo que responde en unos términos mucho más sutiles en el extenso monólogo de los versos 518-585, donde se lamenta del alto precio que debe pagar por restablecer el honor de su progenitor: matar al padre de su amada. Destacamos de este parlamento los versos 534-541:

> Mas ya ofende esta duda
> al santo honor que mi opinión sustenta.
> Razón es que sacuda
> de amor el yugo, y la cerviz esenta
> acuda a lo que soy; que haviendo sido
> mi padre el ofendido,
> poco importa que fuese ¡amarga pena!,
> el ofensor el padre de Ximena.[213]

El Cid de las mocedades, en fin, no resultaparecido en nada al héroe maduro del *Poema* o de los primeros relatos cronísticos. Poco a poco los romances del ciclo y las crónicas más novelizadas fueron dando lugar a un personaje que se ocupa más de las facetas amorosas que de las hazañas bélicas exigidas por su condición de guerrero. Esta será una tendencia que no acaba en estos compases castellanos sino que aun se consolida en la tradición europea.

[213] Castro, Guillén, *Las mocedades del Cid* (ed. García Lorenzo, Luciano), cit., p. 89.

5. EL TEATRO CLÁSICO FRANCÉS. CORNEILLE Y *LE CID*

El adjetivo "clásico", según el sustantivo al que se aplique, puede provocar ciertos problemas ya que nos remite a momentos bien distintos de la Historia. No es el mismo período el de la Antigüedad Clásica que el del Teatro Clásico español. En el caso francés, el adyacente en cuestión nos traslada al teatro de Corneille, Molière, Racine, etc. Hablamos del s. XVII y de las obras que surgen tras la irrupción en la escena política y cultural de Francia de un personaje como el cardenal Richelieu.

Hemos de tener en cuenta que nos encontramos ante alguien cuya imagen se ha visto muy distorsionada por el paso de los años. Es difícil pensar en el cardenal y no presuponer que se trata de un fiscalizador obsesivo de todo lo que le rodea. Es cierto que tuvo un interés desmedido por enaltecer la lengua francesa y su literatura, pero mantuvo una relación correcta con los distintos autores, con quienes se carteaba y a los que planteaba sugerencias. Fue un gran aficionado al teatro, sin que ello suponga, como se ha planteado, que se trata de un autor frustrado. Incluso construyó una gran sala de representaciones en su propio palacio.

Entendió rápidamente que la literatura, y concretamente el teatro, constituían un eficaz altavoz de su concepción del Estado, de manera que los autores podían ejercer con éxito la tarea de formular la propaganda adecuada para tales fines. De este modo se dispuso a fagocitar este colectivo de manera inteligente y práctica: Boisrobert[214] comunicó al cardenal que un grupo de escritores se reunía periódicamente en casa del secretario del rey, Valentin Cousart. Constituían un cónclave celoso de la pureza de la lengua y enemigo al mismo tiempo de arcaísmos y neologismos. Por otro lado, estaba formado por escritores de escasos recursos económicos, de modo que en 1634, Richelieu propone a esta tertulia una oferta irrechazable: formar un patronato del estado, con normas y privilegios.

[214] François Le Métel de Boisrobert (1592-1662), poeta y dramaturgo francés muy cercano al cardenal.

De esta iniciativa surge oficialmente en 1637 la Academia Francesa, con el firme propósito de conocer y normalizar todo lo que afecta a la lengua gala. Redactan una gramática, un diccionario, y se emiten veredictos sobre la ortodoxia de diversas obras literarias. En uno de estos informes se origina la *Querelle du Cid*, de la que hablaremos más adelante. Puede pensarse que esta decisión tuvo un alto grado de despotismo y afán de control, pero parece también evidente que buscaba la grandeza y la universalidad de la lengua francesa.

La recién creada Academia trata de establecer un código que articule las obras literarias del momento. Este código, basado en aspectos bien diferentes, no es otra cosa que la

> plasmación de la concepción de Estado de Richelieu y de una metafísica superior, que debe tanto a Aristóteles como a la teología y a las disputas religiosas del momento. [215]

Descartes, que había publicado en 1637 *Le discours de la Méthode*, influyó poco en este proceso, pero la filosofía católica y las ideas de Aristóteles en su *Poética* fueron determinantes. El nuevo *honnête homme* se divide entre la razón y la naturaleza, aspectos que le conciernen a sí mismo; y la fe, que no es otra cosa que la obediencia a la autoridad, la cual necesita de ciertas demostraciones.

Si tenemos en cuenta que durante estos años conviven en el país galo Corneille, Racine y Molière, no es extraño pensar que el teatro sea el género en el que se debata la preceptiva. Pero no todo parte de Aristóteles, ya que Ludovico Castelvetro, en sus comentarios sobre la *Poética* de 1570, inventa[216] la regla de las tres unidades que cala de manera extraordinaria, en parte por el apoyo de Chapelain[217].

[215] Alain Verjat, *Historia de la literatura francesa* (ed. del Prado, Javier), Madrid, Cátedra, 2009, p. 431.
[216] Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2008, p. 180.
[217] Jean Chapelain (1595-1674), escritor parisino y principal crítico literario francés durante la primera mitad del s. XVII.

Razón y fe irán, pues, de la mano en este nuevo planteamiento. De esta manera, el teatro mostrará a personajes a los que la razón ha dejado de asistir o a los que la fe no les basta. Estos dilemas de la razón gustaban especialmente al público del momento: amor y deber, o la razón de Estado frente al destino individual. Si la razón se impone con la inestimable ayuda del sentido común, parece evidente que el buen gusto marcará los procedimientos que se deriven de estas acciones. En definitiva, la razón controla tanto a los personajes como a los propios autores, de manera que cada escritor convive con su propio censor. Sobre este tema, el mencionado Chapelain escribe que las reglas "son la razón misma convertida en leyes".

Estos planteamientos no se quedan en un mero manual de estilo: su vocación es llegar más allá, de manera que se convierten en una referencia moral. Intentan enseñar a las élites que regirán los destinos del país. Uno de los grandes teóricos del teatro francés, el abate parisino D´Aubignac (1604-1676) manifiesta al respecto:

> Hay que enseñar cosas que refuercen la sociedad pública, que sirvan para contener al pueblo en sus deberes. [218]

De esta manera el teatro es más social, ya que habla al hombre del hombre. Sin embargo, en este hombre del que hablamos no están incluidos los artesanos, obreros, el mundo rural, etc. Se centra en el hombre culto, refinado, que sigue el camino de la razón para enaltecer al propio hombre y llevarlo hasta la perfección. En este camino, no basta que los personajes protagonicen acciones auténticas, sino que han de ser verosímiles, pero sin traspasar las fronteras del buen gusto. Deben huir de lo grosero, lo vulgar e incluso de lo familiar. Crean un héroe ejemplar, infalible, con una actitud tan noble como sus sentimientos.

Pero ¿cúales son estas normas? ¿De dónde vienen? Su origen no está en la Francia del XVII, sino en los teóricos italianos del XVI: Vida, Scaligero, Castelvetro, Tasso, etc. No solo reproducen las ideas aristotélicas, sino que

[218] Ambas citas en Alain Verjat, *Historia de la literatura francesa* (ed. del Prado, Javier), cit., p. 432.

rearticulan la práctica teatral. Boileau[219] lo resume así: "que en un solo lugar, en un solo día, una sola acción mantenga hasta el final el teatro lleno.

No conservamos un texto definitivo que las explicite, aunque sí encontramos múltiples referencias a ellas en diversas fuentes. A modo de breve resumen, por ser un tema sobradamente estudiado, las reproducimos a continuación.

Aristóteles plantea en su *Poética* las tres unidades. La de acción se justifica en cuanto que la tragedia es imitación de una sola acción entera que tenga principio, medio y fin. Estas partes, según el filósofo, deben estar perfectamente ensambladas de manera que la ausencia de alguna de ellas altere la totalidad del conjunto. Todo aquello que resulte accesorio no pertenece a la acción y debe ser eliminado del drama[220].

En cuanto a la de tiempo merece un análisis mucho más sencillo ya que en palabras del propio Aristóteles la tragedia debe cumplirse en lo que él llama una "revolución del sol", o, dicho de otro modo, en veinticuatro horas[221]. Permite excederse mínimamente en estos límites, pero de sus palabras se deduce que no es algo recomendable, ya que aprovecha este pasaje para declarar la superioridad de la tragedia sobre la epopeya precisamente por este grado de concentración frente a la ausencia de límites de esta.

Finalmente, la unidad de lugar recomienda precisamente que la acción se ubique en un solo espacio, lo cual provoca junto a la anterior de tiempo que Corneille, por ejemplo, sitúe *Le Cid* en Sevilla, por encima de argumentos históricos.

Pero antes de centrarnos en el drama cidiano, debemos hacer mención de un intento anterior de acercar las hazañas de Rodrigo a los franceses, ya que algunos años antes, en 1619, sale a la luz en París *Les Advantures heroyques et*

[219] Nicolás Boileau-Despréaux (1636-1711), poeta y crítico francés. Se convirtió con su *Art poétique* en el principal teórico del clasicismo.
[220] Aristóteles, *Poética* (trad. García Yebra, Valentín), Madrid, Gredos, 1998, pp. 155-157.
[221] Aristóteles, *Poética*, cit., p. 143.

amoreuses du conte Raymond de Thoulouze, et de don Roderic de Viuar, escrito por François Loubayssin de la Marque, quien conformó un texto de casi mil páginas que debemos encuadrar dentro de la ficción caballeresca[222]. Relata, en palabras de Rodiek, el "complejo motivista de Zamora", y mezcla, a través del mismo, personajes franceses y españoles, como el rey aragonés Sancho o el propio conde de Toulouse. En el trascurso de la obra, Loubayssin muestra un gran conocimiento de los sucesos históricos que sirven como marco de los acontecimientos, pero el intento de plasmar en una novela a nuestro personaje, haciéndolo colaborar con un héroe francés, resulta insuficiente. Corneille, años más tarde, parece acertar no solo con el género, sino también con el argumento que extrae de *Las mocedades*, ya que el "acortesamiento del guerrero" o la temática del duelo encajan a la perfección con la situación cultural contemporánea. De esta manera, el argumento se simplifica y se reduce conforme a la doctrina clásica.

Por otro lado, el modo en el que ambos autores conocen a Rodrigo es sensiblemente distinto, ya que Loubayssin tiene un contacto mayor con España, habla la lengua, disfruta de largas estancias en Madrid, conoce romances, etc., mientras que Corneille llega a la juventud de Rodrigo de manera más directa a través de Castro.

Centrémonos ahora en Corneille (Ruan, 6 de junio de 1606). Se le atribuye un carácter enamoradizo, algo libertino, inmodesto e interesado. No gozaba de buena fama en los ambientes literarios de su tiempo. Sin embargo, en la década de los treinta, cuando ingresa a petición del propio Richelieu en la Sociedad de Autores, era ya uno de los dramaturgos favoritos de París.

En enero de 1637[223] se estrena *Le Cid*, obra que obtuvo un éxito sin precedentes, y que llegó a ser representada ante el rey y el cardenal. Según parece,

[222] Rodiek, Cristoph, *La recepción internacional del Cid*, Madrid, Gredos, 1995, p. 181.
[223] Existe cierta discrepancia respecto a la fecha de estreno de la obra: en algunas fuentes aparece 1636, siguiendo los datos del propio hermano de Corneille, aunque otros autores lo sitúan el 4 de enero de 1637, debido a las referencias hallada en una carta de Chapelain fechada el 22 en la que afirma que nuestro drama fue estrenado quince días antes.

a Corneille se le subió a la cabeza esta repercusión, justo cuando dos panfletos (escritos por Mairet y Scudéry) invitaban a realizar una reflexión académica sobre la obra. Es el principio de la *Querelle*.

Bautiza su obra como tragicomedia, aunque no tiene nada de cómica. Más bien toma de este género el desenlace feliz, aunque mantiene los personajes nobles con su tono elevado de las tragedias. Sin embargo, Corneille no crea una tragicomedia precisamente transgresora, ya que, más de cincuenta años antes, Robert Garnier estrena en París *Bradamante* (1582), basada en un pasaje del *Orlando furioso* de Ariosto, cuando ya las reglas habían comenzado a tambalearse.

Hemos de distinguir una primera obra, la del estreno en 1637, y otra segunda corregida por el propio autor, que es la que conocemos actualmente, de 1660, que, a pesar de los reajustes, conserva aún ingredientes de la tragicomedia: dos duelos, la bofetada, una batalla, sangre y un final feliz[224]. También contamos con otra de 1682, lo cual nos plantea que *El Cid* que hoy leemos no es aquel que levantó tanta polémica en su momento, sino que se trata de una obra corregida y adecuada en cierto grado a las exigencias académicas de su tiempo.

El drama está claramente basado en las *Mocedades* de Guillén de Castro, pero también parece tomar elementos del *Romancero General* y de la *Historia de España* del Padre Mariana (1601). Es cierto que todo lo relacionado con nuestra península estaba de moda en la Francia del XVII, pero también hemos de tener en cuenta que en la ciudad de Ruan existía una importante colonia española y un flujo comercial importante debido al aprecio que sentían en la ciudad normanda por la lana castellana[225].

Corneille no se conforma entonces con componer una tragedia al uso: configura una tragicomedia queriendo estar a medio camino entre ambos géneros. Por un lado, se separa de lo trágico, eligiendo un final feliz (el matrimonio entre

[224] Leal, Juli, *El teato francés de Corneille a Beaumarchais*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 26.
[225] Rodiek, Cristoph, *La recepción internacional del Cid*, cit., p. 184.

Rodrigo y Jimena), pero también de lo tragicocómico pues recoge un tema de cierto tono novelesco, pero extraído de la realidad, en lugar de los habituales de inspiración antigua o bíblica. Emplea para ello personajes ilustres, pero el tema del drama es privado, no histórico o político.

El autor respeta la violencia necesaria para la obra, la bofetada o la espada ensangrentada, aunque elimina lo innecesario, como por ejemplo, la batalla contra los moros es ahora un mero relato. Por respeto al decoro y buen gusto, don Diego no será abofeteado en presencia del rey y Jimena rechaza casarse con Rodrigo el mismo día en el que este ha matado a su padre. Respecto al tiempo y su unidad, condensa en los límites de lo verosímil la acción en un solo día, también movido un interés pragmático.

El personaje más controvertido de la obra es claramente Jimena. Sus decisiones desencadenan los acontecimientos que ocurren durante la representación. Tiene poder de decisión y resuelve amar y no vengarse. Esto la hace una mujer extremadamente independiente a los ojos del público francés, lo cual provocó afinidades con ellos pero también el rechazo de los seguidores de las normas aristotélicas. Las sucesivas modificaciones de Corneille colocan el aspecto político de la obra en el primer plano, mientras que los personajes abandonan definitivamente las escasas reminiscencias del tono empleado por Castro para pronunciarse más de acuerdo con las maneras galas.

Tras ciertos episodios violentos, se publican los *Sentiments de l´Académie française sur la tragi-comédie "Le Cid"*, cuya conclusión pone de manifiesto las debilidades de una gran obra. Sin embargo, Corneille no se tomó nada bien este hecho y durante algunos años[226] no estrenó ninguna obra más. Pasado ese período de reflexión, volvió a la escena con *Horace* y otra serie periódica de dramas más respetuosos con las reglas de la Academia, que tratan aspectos de la vida del ser humano, tales como la intimidad, su relación con Dios o los roces con el Estado.

[226] Tres o cuatro, en función de si *Le Cid* se estrena en 1636 ó 1637, ya que *Horace* aparece a principios de 1640.

Parece muy pertinente para este estudio determinar la relación entre el dramaturgo francés y nuestro autor; y, afinando aún más, qué hay exactamente de Castro en *Le Cid*, puesto que, a pesar de ser un asunto muy tratado por otros investigadores, forma parte del recorrido que comienza en España y termina en los libretos operísticos italianos.

En el prefacio de la edición de 1648, el autor cita textualmente un pasaje del libro IX de la *Historia de España*, del padre Juan de Mariana, obra escrita en latín entre 1592 y 1605, pero traducida al español en 1601, que menciona el casamiento entre Jimena y Rodrigo. La boda aparece impuesta por el propio rey, como consecuencia de la costumbre feudal de socorrer a la dama que queda huérfana tras un duelo:

> Había (Rodrigo) pocos días antes hecho campo con do Gómez conde de Gormaz: vencióle y dióle la muerte. Lo que resulto deste caso fue que casó con doña Jimena hija y heredera del mismo conde. Ella misma requirió al rey que se le diese por marido, ca estaba muy prendada de sus partes, ó le castigase conforme a las leyes por la muerte que dió a su padre. [227]

El citado padre Mariana incluye la idea de que ya estuvieran enamorados antes, lo cual pudo inspirar a Castro a crear su drama. En el prefacio de Corneille, el francés cita igualmente al valenciano y no esconde que *Las mocedades* son una clara referencia para *Le Cid*. Es evidente que Corneille conoció la obra de Castro, puesto que hay versos prácticamente calcados. Sin embargo, la primera traducción al francés es de 1823, por lo que, o Corneille conocía el texto español o tenía quien se la tradujera. Para este dilema existen algunas explicaciones posibles.

Martín de Riquer asegura[228] que M. de Châlon (o Jalón), antiguo secretario de la reina María de Médicis, se instaló en Ruan y gracias a su intervención Corneille conoció el texto de Castro, e incluso le enseñó algo de español. R. Brasillach[229] también hace referencia a esta relación, al igual que R. Caillois[230] quien añade el apoyo de la reina a todo lo español.

---

[227] Mariana, Juan de, *Historia General de España*, Madrid, Gaspar Roig, 1855, p. 269.
[228] Riquer, Martín de, *Historia de la literatura Universal* (vol. II), Barcelona, Noguer, 1957-1959, p. 344.
[229] Brasillach, Robert, *Corneille*, París, Fayard, 1938, pp. 136-137.

Por otro lado, O. Nadal[231] no considera necesaria la existencia de este personaje, ya que España estaba de moda en Francia a principios del s. XVII, de manera que ya se imitaban costumbres e incluso el lenguaje. Del Valle Abad[232] establece, asimismo, las importantes relaciones entre nuestra península y la ciudad francesa, por varios motivos, ya que era un puerto obligatorio de paso para los navíos españoles que se dirigían a los Países Bajos, además de constituir un destino para un gran número de judíos expulsados de España, que mantenían el contacto una vez fuera por razones fundamentalmente comerciales. En Ruan existía también una importante colonia española, e incluso un colegio español que publicaba y traducía textos españoles. Era el tercer centro en importancia, tras París y Lyon, en la impresión de textos castellanos.

Una vez establecida sucintamente esta relación, realizaremos a continuación un estudio comparativo de ambas obras, de manera que podamos tener claro qué hay realmente de una en otra, pues, como veremos más adelante, el dramaturgo francés será acusado de plagio tras el estreno, aunque por motivos extraliterarios. Sin embargo, los argumentos que interesan para nuestro trabajo son precisamente los literarios, y por ello estimamos imprescindibles las siguientes líneas.

Desde un punto de vista meramente formal, ya se establecen las primeras diferencias, puesto que Castro divide su obra en dos partes. Nos interesa la primera, la cual se estructura a su vez en tres actos con varios cuadros. En cuanto a los personajes, algunos más de veinte conforman la representación, lo cual no queda determinado con exactitud, puesto que la lista de "los que hablan en ella" termina con un impreciso "dos o tres pajes y alguna otra gente de acompañamiento".

---

[230] Caillois, Roger, *Le Cid, une pièce d'opposition*, París, Hachette, 1939.
[231] Nadal, Octave, *Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Corneille*, París, Gallimard, 1948, p. 149.
[232] Valle Abad, Federico del, *Influencia española sobre la literatura francesa: P. Corneille*, Granada, Universidad de Granada, 1945, pp. 12-15.

En cuanto a *Le Cid*, consta de cinco actos de entre y cinco y ocho escenas cada uno. Llama la atención la reducción de personajes que realiza Corneille en su obra ya que resultan ser solo doce. Además, sitúa la acción en Sevilla, lo cual, a la luz de los datos históricos es anacrónico, puesto que la capital andaluza no fue reconquistada hasta 1248. Esta decisión, con seguridad nada azarosa, se debe con seguridad a la presión que, como ya se ha comentado, ejercían las unidades aristotélicas sobre Corneille, ya que localizando al sur la acción puede acelerar la invasión musulmana y la posterior victoria de Rodrigo, de manera que el protagonista no pierda tiempo en los desplazamientos.

Corneille hace desaparecer a los hermanos mayores de Rodrigo, al pastor que presencia y narra la batalla contra los moros y al gafo que resulta ser San Lázaro, ya que con seguridad no resultaría del agrado del público francés y el pretendido buen gusto. El paladín de Jimena no es ya Martín González, sino don Sancho, hijo del rey. Pero no todo es eliminación, en cualquier caso, ya que Corneille añade un encuentro más entre Rodrigo y Jimena tras la muerte del padre, lo que aumenta el patetismo de la acción, puesto que los amantes aparecen claramente separados por tan trágicas circunstancias.

En cuanto a los desenlaces, Castro termina su comedia anunciando la boda para esa misma noche ("Esta noche mesma / vamos, y os desposará / el Obispo de Placencia"[233]). El francés, en cambio, concluye también anunciando el matrimonio pero debe transcurrir antes un período de luto:

> Le temps assez souvent a rendu légitime
> Ce qui semblait d´abord ne se pouvoir sans crime.
> Rodrigue t´a gagnée, et tu dois être á lui,
> Mais quoique sa valeur t´ait conquise aujourd´hui,
> Il faudrait que je fusse ennemi de ta gloire
> Pour lui donner sitôt le prix de sa victoire.
> Cet hymen différé ne rompt point une loi
> Qui sans marquer de temps lui destine ta foi.
> Prends un an si tu veux pour essuyer tes larmes.[234]

[233] Castro, Guillén, *Las mocedades del Cid* (ed. de García Lorenzo, Luciano), Madrid, Cátedra, 2008, p. 188.
[234] Corneille, Pierre, *Le Cid* (ed. de Boris Donné), cit., p. 182.

Mientras tanto, Rodrigo seguirá ganando honores en el combate, de manera que las reglas se acaban imponiendo a la acción que trazaba Castro inicialmente.

Quizá las diferencias más notables se establecen en las aportaciones de Corneille en cuanto a algunos personajes. En general, todos muestran ahora sus reflexiones de manera más extensa. Rodrigo y sus parlamentos se conducen hacia el honor, pero Jimena no despeja sus dudas en los momentos finales, ya que ama al asesino de su padre pero intenta disimularlo porque considera que Rodrigo debe ser castigado. En Castro, tras el ardid del rey para no tambalear el orden social y que quedase claro que Jimena no anteponía el amor al honor, esta fuerza el duelo conocedora de que los contrincantes no tendrían otra opción que aceptar. Este duelo, con Jimena como trofeo, se distorsiona en cierta medida en el drama valenciano ya que con él se soluciona un conflicto político entre Castilla y Aragón. El final de Castro exculpa (gracias a la ordalía) a Rodrigo, y Jimena, que obtiene su satisfacción al forzar su venganza, consigue casarse con quien ama. De este modo tan inteligente, Castro consigue enlazar los acontecimientos previos a la boda con la misma, que estaban en la mente de todos los espectadores de la época gracias fundamentalmente a los romances, pero de manera aislada, lo cual necesitaba una justificación en cierto modo difícil de plantear.

Sin embargo, Corneille trata este asunto de manera ligeramente distinta, ya que cuando el rey rechaza hacer justicia con Jimena, lo hace realmente porque se debate entre la razón de Estado (el Cid ha salvado la patria) y la justicia (porque ha matado al padre de Jimena). La hija del conde le solicita el duelo con carácter, como decimos, de ordalía, lo cual le quita al monarca un gran peso de encima, dado que no será él quien decida y, aunque, en un principio no lo consiente (en Castro sí tiene lugar), lo aprueba finalmente.

No obstante, la Jimena de Corneille mantiene su voluntad hasta el final por encima de ordalías y decisiones reales. De hecho, en consonancia con el decoro y buen gusto que debía imperar en las obras del momento, rechaza casarse con

Rodrigo inmediatamente. El duelo pierde entonces su función, ya que Jimena deja de ser un trofeo y no intenta glorificar al protagonista.

Corneille llena de matices nuevos el personaje de Jimena, ya que, en palabras de Rodiek[235], resulta ridícula e inmoral. Ridícula cuando no interpreta correctamente la llegada de Don Sancho, e inmoral al querer aprovecharse de él para restituir su honor cuando en el fondo lo aborrece. Estos nuevos matices hacen que caiga en ciertas contradicciones, lo cual le reprocharán posteriormente en la *Querelle*.

Desde un punto de vista métrico encontramos también diferencias notables, puesto que Castro trabaja más el arte menor (redondillas y romances) mientras que Corneille redacta su obra con alejandrinos. En cuanto al lenguaje, *Las Mocedades* acusa cierta rudeza en ocasiones, mientras que *Le Cid* es más, en palabras de Ruggieri, "ampuloso y elegante"[236]. Observemos el siguiente ejemplo, citado por Seguela, en el que discuten don Diego y don Gómez en el drama de Castro:

> ¿podrá, para dalle exemplo
> como yo mil vezes hago,
> hacer una lança astillas,
> desalentando un cavallo?[237]

Por su parte, Corneille, traducido por Ramírez de Dampierre, dice

> Il verra comme il faut dompter des nations,
> Attaquer une place, ordonner une armée.[238]

Para Ruggieri, la obra de Castro es "ingenua y colorista", mientras que la de Corneille compone un drama "aristotélico y cartesiano". Del Valle Abad se refiere en su obra ya citada al pasaje corneliano en el que Rodrigo narra al rey los pormenores de la batalla contra los moros, lleno de retórica, mientras que Castro prefirió que lo contase un pastor de manera más viva y realista.

[235] Rodiek, Cristoph, *La recepción internacional del Cid,* cit., p. 199.
[236] Ruggieri, Jole, "Le Cid, di Corneille e *Las Mocedades del Cid* di Guillén de Castro," *Archivum Romanicum*, XIV (1930), pp. 1-79.
[237] Castro, Guillén, *Las mocedades del Cid* (ed. de García Lorenzo, Luciano), cit., pp. 75-76.
[238] Corneille, Pierre, *Le Cid* (ed. de Boris Donné), cit., p. 180.

En otro estudio interesante de Fernández Cardo, se muestra cómo el Cid pasa de Castro a Corneille a través de cuatro procesos básicos: repetición, exclusión, disminución y amplificación. Por repetición se entiende aquello que es igual en ambas obras, como el amor entre Rodrigo y Jimena. La exclusión, por su parte, se refiere obviamente a las escenas de Castro que no aparecen en *Le Cid*, como por ejemplo el momento justo en el que Jimena manifiesta en un aparte que queda prendada de Rodrigo al comienzo de *Las mocedades* ("con la espuela que le ha puesto / el coraçón me ha picado"[239]), algo que ya en *Le Cid* se da por hecho desde el principio. La disminución es una especie de mezcla entre las anteriores, como la desaparición de los hermanos del protagonista. Finalmente, la ampliación implica que don Sancho en la obra francesa sea a la vez hijo del rey y paladín de Jimena, por lo que se hace innecesaria la presencia de Martín González y la disputa política de este, ya que don Sancho lucha por amor. Tras este análisis, concluye situando *Las Mocedades* en el teatro barroco y *Le Cid* en la tragedia clásica.

Pero volvamos un poco hacia atrás: hemos citado que la aparición de *Le Cid* desata una serie de críticas en las que se mezclan multitud de sentimientos tales como la observación estricta de la doctrina clásica aristotélica o la simple envidia. Para ello, nos detendremos en la *Querelle*, lo cual nos aportará una visión más amplia y certera de lo que ocurre en París durante la década de los treinta del siglo XVII. Entrado la centuria, surgen en la escena francesa un grupo de jóvenes autores que quiere escapar de los géneros aristotélicos y comienzan a escribir tragicomedias, pastorales, etc. Es la llamada "generación de 1628", en la que se encuentra un joven Pierre Corneille. Crean sin complejos frente a los autores clásicos, y defienden apasionadamente postulados contrarios a éstos, como la libertad creadora o el respeto al gusto del público más que al de los propios preceptistas.

Ante esta situación, los autores más clásicos radicalizan aún más su posición. Y por si fuera poco, a esto hay que unir la creencia de que, bajo el

[239] Castro, Guillén, *Las mocedades del Cid* (ed. de García Lorenzo, Luciano), cit., p. 71.

reinado de Luis XIV, Francia vive un período de gran esplendor, lo cual rompe con la exaltación de la Antigüedad Clásica. De esta manera se conforman dos bandos: modernos y antiguos, es decir, la *Querelle des anciens et des Modernes*. Se manifiesta en escritos, cartas, prólogos, y un largo etcétera que no hacen sino llenar de tensión el ambiente literario del momento. Se habla sobre todo de teoría dramática, ya que el teatro estaba entonces en una situación de gran prestigio: gozaba del apoyo del Estado, puesto que era considerado clave para la cultura; y la Iglesia no lo censuraba. Además, cortesanos y plebeyos acudían en masa a las representaciones, incluso en las provincias. Por todo ello, la polémica teatral se vive de manera tan apasionada.

Cuando Corneille escribe *Le Cid* (usemos desde ahora la fecha de 1637 como referencia), la califica como tragicomedia, ya que pretende establecer un nuevo concepto del género trágico. Como se ha mencionado, gozó de un enorme éxito, pero no respetaba los preceptos clásicos, sobre todo el de verosimilitud, decoro y frivolidad del "prodesse". En palabras de Viñas, "la ejemplaridad en una línea moralizante y política"[240]. Ya desde su publicación, sus principales rivales literarios (Mairet, Scudéry) lo acusan de plagio y de faltar a las reglas. Scudéry insistía especialmente en la actitud de Jimena, "hija desnaturalizada", por amar al asesino de su padre.

Hemos de mencionar también la costumbre del dramaturgo de Ruan de proyectar en otras épocas cuestiones candentes de la suya, de manera que resultara evidente la referencia, lo cual, además, provocaba la alusión evidente a personajes determinados y el consiguiente enfado de estos. Sirva el siguiente ejemplo. En la cuarta escena del acto primero[241], el Conde y Don Diego dialogan sobre la decisión del rey. Este ha elegido al padre de Rodrigo para encargarle la educación del príncipe, pero el Conde no se toma nada bien la decisión, y se produce el siguiente diálogo:

LE COMTE

[240] Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, cit., p. 182.
[241] Corneille, Pierre, *Le Cid* (ed. de Boris Donné), Malesherbes, Flammarion, 2009, pp. 90, 91.

Enfin vous l´emportez, et la faveur du Roi
Vous élève en un rang qui n´était dû qu´à moi,
Il vous fait Gouverneur du Prince de Castille
DON DIÈGUE
Cette marque d´honneur qu´il met dans ma famille
Mentre à tous qu´il est juste, et fait connaître assez
Qu´il sait récompenser les services passés
LE COMTE
Pour grands que soient les Rois, ils sont ce que nous sommes,
Ils peuvent se tromper comme les autres hommes,
Et ce choix sert de preuve à tous les Courtisans
Qui´ils savent mal payer les services presents.

Parece muy evidente que un personaje que se atreve a pronunciarse en estos términos sobre el rey no termine precisamente bien. Pero además de esto, el pasaje muestra a dos "generaciones" de nobles: de un lado, los últimos coletazos de la aristocracia feudal, la de los "servicios pasados", y de otro, la de los "servicios presentes" que cuestiona la infalibilidad del rey. ¿Es acaso esta lucha interna entre los aristócratas la que no permite establecerse plenamente al absolutismo? O, trasladando esta pregunta al ámbito literario, ¿es esta lucha entre servidores pretéritos y contemporáneos la que está obstaculizando la creación de buena literatura? ¿Hay que faltarle el respeto a las normas (el rey) para que el arte se desarrolle?

La obra gustaba al público, pero para los preceptistas esta cuestión no resultaba importante ya que quienes llenaban los teatros no tenían la formación necesaria para emitir un juicio válido. Por otro lado, el hecho de que Rodrigo mate al padre de Jimena y se case con ella no era en absoluto algo moralizante ni ejemplar, extremos que constituían un requisito imprescindible. No debemos pasar por alto tampoco que Francia quería ser el centro del mundo civilizado, y retomando una idea anteriormente citada, que el teatro debía ejercer de altavoz de la vida política. Desde este punto de vista, no podían consentirse obras en las que se diesen las circunstancias mencionadas. En este caso concreto, el matrimonio se presenta como algo real, pero es del todo inverosímil.

Richelieu, fiel a su idea de que el teatro organice el modelo de Estado, interviene en esta cuestión y obliga a la Academia a pronunciarse al respecto. La tarea era obviamente muy incómoda, pues se trataba de censurar una obra

ampliamente respaldada por el público, lo cual generaría muchas antipatías hacia la institución. Los espectadores habían apoyado *Le Cid*, hecho que también se puede entender como un intento de liberar al teatro de su finalidad moral para convertirlo en un mero divertimento. Además, ningún académico quería establecer la autoridad del poder político sobre la manifestación artística.

Los miembros de la institución gala, con estas dificultades en la partida, consiguen redactar un documento titulado *Sentiments de l´Académie Française sur la tragi-comedie du Cid*. En él exaltan valores insignificantes de la obra para después condenar las cuestiones elementales, entre ellas, lo inverosímil que resulta el hecho de que todo ocurra en veinticuatro horas. Cuando el cardenal lo lee, no queda satisfecho de la misericordia de los académicos y corrige él mismo el texto para emitir un fallo más contundente. Afirma entonces que una obra no es buena porque guste a mucha gente, sino porque se adopten los preceptos del Arte, que se derivan de la razón y del sentido común. Se sugiere a Corneille que ejerza la autocensura en algunos pasajes, lo cual no sienta nada bien al autor, tras lo cual se mantiene años sin estrenar nada.

En muchos estudios se acepta la idea de que Corneille tarda tanto en poner sobre las tablas *Horace*, la siguiente obra, debido a todo lo que se deriva de la *Querelle du Cid*, aunque en otros encontramos algunas causas que pueden explicarlo, tales como la muerte de su padre, problemas con la compañía que representaba sus obras[242], etc.

Además, *Horace* fue leída el mismo año de 1637 en una reunión de intelectuales, que igualmente aconsejaron a Corneille corregir algunos pasajes que no resultaban decorosos[243]. Tras recibir diferentes sugerencias en la misma línea, parece que Corneille reflexiona y entiende que la unión entre tragedia y comedia que plantea no da más de sí, por lo que vuelve a trabajar en su particular concepción de la tragedia, más cercana a las normas.

[242] Corneille, llevado por el éxito de la obra, exige más dinero a la compañía, y ante la negativa de esta, publica Le Cid por su cuenta con que los actores pierden el derecho a representar la obra en exclusividad.
[243] Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, cit., p. 179.

Ya en la "advertencia" de la edición de 1648 y en el "examen" de la de 1660, Corneille reconoce su deuda con Castro, defiende a Jimena, a quien otorga más grandeza de espíritu que de ligereza, y, en cuanto a las reglas, afirma que Aristóteles las creó para un momento bien distinto, y no para la Francia del siglo XVII. Estas no podían tomarse de una manera tan estricta, ya que debía pasar el tiempo necesario para que el héroe reflexionase sobre lo ocurrido y sobre todo Jimena.

Rodrigo, sin embargo, cumple con dos preceptos aristótelicos: por un lado, el que sufre no es del todo malvado ni del todo virtuoso. Quizá sea más lo segundo pero por alguna debilidad cae en desgracia. Y por otro, el peligro no proviene necesariamente de un enemigo, sino de quien debe amar al que sufre y ser amado por este.

La unidad de tiempo representó un verdadero problema para Corneille, y es fácil entender que así fuera ya que el desafío, el duelo, la lucha contra los moros y la liberación, el combate contra el paladín y la obtención de la mano de la amada no podía encajarse en veinticuatro horas, de ahí la licencia que se toma al mudar la acción a Sevilla. Sin embargo, este leve gesto no evitó que cayeran sobre él las iras de los preceptistas y las críticas oportunistas de rivales más mediocres.

Por todo lo dicho, Corneille dejó de formar parte del grupo de los cinco autores a los que Richelieu encargó la renovación del teatro francés. Resulta evidente que la *Querelle du Cid* es un ejemplo del triunfo del Clasicismo, o dicho de otro modo, de los antiguos frente a los modernos. Además, plantea otros problemas más generales como la censura, la libertad de los artistas, o hasta qué punto quien paga una entrada está en su derecho de considerar si el espectáculo goza o no de calidad.

Las reglas y el Clasicismo triunfaron sobre todo gracias al apoyo del poder y de otros vínculos cultos, firmemente convencidos de que el preceptismo otorgaría una dignidad a la literatura francesa que antes no tenía. Como consecuencia de este afán por establecer académicamente un modelo estable y con

tan firmes convicciones, se redactan las poéticas anteriormente citadas, herederas de las creadas por los italianos del siglo anterior.

Hemos tratado en este capítulo diversos aspectos relacionados con Corneille pero poco hemos hablado de Rodrigo. Intentaremos para concluir abrir algo más el objetivo y determinar cómo concibe el francés a los héroes de sus dramas, de manera que, relacionando unos con otros, podamos establecer algunas características comunes a todos ellos, incluido el Cid. Citamos y explicamos estas cualidades a continuación[244]:

En primer lugar se encuentra el tema de la libertad. Posiblemente se trate de la gran victoria del dramaturgo francés sobre sus predecesores, ya que comparten con Descartes (esta vez sí) y con los jesuitas la confianza en la capacidad de razonar del ser humano. Esto se traduce en los largos monólogos de los personajes en los que analizan la situación y toman sus decisiones. Sin embargo, esta libertad no implica actuar al margen de su fe, de manera que el héroe es libre bajo la mirada de Dios. En segundo lugar observamos la importancia de la voluntad. Solo con voluntad puede ejercerse la libertad de la que disponen. El protagonista quiere, tiene la voluntad de enfrentarse a los problemas que la sociedad le plantea. Finalmente, en tercer y último lugar contamos con el ejercicio de la lucidez. Ante los problemas mencionados, el héroe responde con firmeza y buen tino. Las tragedias de Corneille siempre acaban bien, y sus héroes salen fortalecidos tras las peripecias que salva.

No nos olvidamos del amor, que, sin jugar un papel principal en el conjunto de su obra y que está siempre presente en innumerables manifestaciones, de las cuales podemos ofrecer algún ejemplo de la citada *Horace*. En ella, Horacio debe enfrentarse a Curiacio, cada uno en nombre de su ciudad, para decidir el destino de las mismas. Con esta designación son revestidos de un gran honor, tanto si vencen como si no, pero el problema estriba en la relación que mantiene Horacio con su esposa Sabina (hermana de Curiacio) y la de su rival con su

[244] Alain Verjat, *Historia de la literatura francesa* (ed. del Prado, Javier), cit., p. 446.

amante Camila, a su vez hermana del personaje que da nombre al drama. De este modo, queda conformado un cuadrado amoroso y con él el dilema trágico. Los protagonistas están obligados a luchar por el honor de Roma y Alba a pesar de que, sea cual sea el resultado, la batalla traiga la desgracia a sus amadas y a sus familias.

En la escena quinta del acto segundo, Camila intenta que Curiacio entre en razón y no se presente a la batalla, pero sin la más mínima duda, el guerrero contesta con cierta frialdad: "Sirvo a mi patria antes que a vos[245]". De este modo, y como hemos comentado anteriormente, el amor no es un tema central en la obra ni en el resto del corpus de Corneille, pero obviamente sí se usa como articulador del desarrollo de la trama o como elemento trágico.

Queda expuesto en este capítulo que Corneille no se limita a una simple traducción de *Las mocedades*, sino que aporta mucho de su casecha al material heredado y, al tiempo, multiplica la repercusión del mismo apoyado por el enorme éxito de su obra. Es posible que toda la literatura que provocó la *querelle* no hiciera sino colaborar con esta repercusión por lo que, teniendo en cuenta el prestigio francés en los estados italianos durante el XVIII, fue inevitable que los diferentes poetas del momento se fijaran en *Le Cid* como obra de referencia con la que trabajar, ya fuera con traducciones o mediante reescrituras. Y de este tema, precisamente, la suerte del joven Rodrigo en Italia, baj la mediación del autor francés, nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

[245] Corneille, Pierre. *Horacio; Rodógine; Nicomedes* (ed. de Martínez Tello, Luis), Madrid, Gredos, 2005, verso 562.

6. PROYECCIONES CIDIANAS EN ITALIA

Como se ha ido analizando, a través de Francia llega el Cid a la península italiana. En este capítulo nos proponemos analizar aquellos textos que recogen esta tradición iniciada en España, pasando por nuestro vecino del Norte para, posteriormente, llegar a Italia. Se trata de un aspecto que la crítica literaria, a pesar del interés despertado en los últimos años[246], no ha estudiado con detalle. De tal modo intentaremos aportar algo de luz a la cuestión, con la ayuda de la escasísima bibliografía existente.

Hay que tener presente que el material cidiano experimenta una doble evolución: por un lado, cada versión busca su acomodo de acuerdo con el contexto social de cada siglo, muy especialmente en el plano político; y, por otro, que cada cultura modifica la leyenda según el paradigma estético en función del lugar y del momento. En el caso del presente capítulo, confirmaremos que España, Francia e Italia mantienen una relación literaria en la que podremos comprobar lo dicho.

Durante el XVII, las obras italianas son fieles a los preceptos aristotélicos. Hemos visto en capítulos anteriores que esto se debe precisamente a la influencia francesa, sobre todo a partir de la también mencionada *Querelle du Cid*. Con el paso del tiempo, las adaptaciones de la leyenda del joven Rodrigo se despegan de estos preceptos para aproximarse a los nuevos planteamientos metastasianos. Nuestro propósito es estudiar los primeros textos que surgen en Italia durante el s. XVII, aunque no nos quedaremos aquí, ya que extenderemos nuestro estudio a los dramas que ven la luz durante el XVIII, cuando se componen las óperas que formarán parte del corpus de estudio de nuestra Tesis.

El primer ejemplo que encontramos se trata de un manuscrito que se ubica actualmente en la Biblioteca Civica degli Intronati de Siena. Coral García ha

[246] Sobre todo a partir de Rodiek, Cristoph, *La recepción internacional del Cid*, Madrid, Gredos, 1995.

tenido la oportunidad de estudiarlo[247] y a ella le debemos gran parte de las conclusiones de este capítulo. Aparece con el título *IL SID / Commedia trasportata dallo Spagnolo/in Franzese, / e dal Franzese in Italiano*. Como vemos, el autor del manuscrito cita la obra española, pero una lectura atenta del mismo nos revela que no la utiliza, lo cual pone de manifiesto que su motivación parte del éxito del drama francés. Tampoco debemos olvidar el prestigio del que goza en Italia lo francés en el XVII al tiempo que lo español despierta el sentimiento opuesto ya desde el siglo anterior.

No podemos ofrecer el nombre del autor de este manuscrito, que presenta algunas enmiendas, casi todas de la misma mano, ni el año en el que fue redactado, pues no consta en el mismo. Por otro lado, tampoco presenta muchos datos que informen sobre su puesta en escena, y lo poco que vemos parece venir de una mano diferente a la del autor en la que se informa sobre el escenario. Sí incluye el traductor diversas acotaciones en las que informa sobre las acciones de los personajes.

Desde un punto de vista formal, obtenemos también conclusiones interesantes: se trata, fundamentalmente, de una traducción, más que de una reescritura, en prosa, en la que el número de actos coincide con su modelo francés pero en que que el de escenas plantea alguna modificación: en el primer acto, el manuscrito italiano añade una escena más, mientras que en el segundo presenta una menos. Los actos restantes plantean el mismo número escenas.

A la hora de la redacción, en muchos momentos son coincidentes en el mismo contenido, aunque existen ciertos cambios que podemos destacar: por ejemplo, el autor del manuscrito cambia en algún momento el interlocutor de algún determinado pasaje, con la intención de crear en el espectador una impresión distinta del que ocurre. Es el caso de la conversación entre el Conde y Elvira, que Corneille pone en boca de esta, mientras que en la versión italiana nos

[247] García, Coral, "El Cid en Italia", en Profeti, Maria Grazia (ed.), *Percorsi europei*, Alinea, Florencia, 1997, pp. 129-165.

llega a través del padre de Jimena, de manera que resulta más clara su intención (escena primera del primer acto en el original francés).

En otros pasajes, también constatamos que se produce un pequeño cambio en la intención de los personajes: mientras en Corneille (tercera escena del primer acto) don Diego es algo más drástico con el conde ("Le favour l'a pu faire autant que le mérite"), en la reescritura sienesa, ahora en la cuarta escena, concluye de un modo más tenue: "Di grazia, non parliamo da ventaggio d'una elezione che non è secondo el vostro genio. Il favore ha sormontato il merito. In elegger voi, potrebb'esser che l'elezione fusse stata più a proposito". García continúa en su artículo poniendo de relieve gran cantidad de detalles que constituyen las diferencias sustanciales entre ambos textos, basadas como es de esperar en el contraste cultural existente entre Francia y la península italiana en el XVII, a pesar de lo que hemos insistido en nuestro trabajo en la referencia que la primera significaba para la segunda.

Nos parece interesante destacar, como modificaciones fruto de estas divergencias culturales, dos ejemplos muy ilustrativos. En el primero de ellos, García cita[248] una sutil referencia del texto italiano a la virginidad de Jimena que no existe en Corneille, ya que el excesivo buen gusto imperante en el teatro clásico francés no lo hubiese consentido (escena cuarta del último acto):

> Il mio corpo dovrebb'essere la ricompensa di quel braccio che mi ha traspassato il cuore? […] Deh non permettere che io perda quello che io amo per guiderdone d'una vittoria.

Un segundo ejemplo obedece al respeto de la unidad de tiempo: en una misma jornada muere el padre de Jimena y se produce la pedida de mano, pero el decoro y la verosimilitud obligan a Corneille y a su traductor a retrasar el matrimonio un año. Castro, por su parte, deja en tres meses la espera, lo cual se hace insuficiente para los textos posteriores, a la luz de los contextos en los que se redactan. Para ello, el traductor refuerza la figura del rey, que en Corneille se

[248] García, Coral, "El Cid en Italia", cit., pp. 137-138.

mostraba más tibio ("espère en ma promesse") para aparecer en el texto italiano más tajante ("et il re Ferdinando v'impegna la sua parola").

García es muy meticulosa en otras tantas observaciones sobre el texto. En ese sentido, nos parece oportuno terminar con un comentario general de esta primera muestra del Cid en Italia:

> *Il Sid* se caracteriza por reducir o alargar determinados aspectos del texto fuente […] y por diseminar determinadas referencias preciosistas inexistentes en la obra de Corneille, dando al texto un cariz más teatral[249].

Finalmente, concluye sobre el traductor que

> es una persona culta , que se preocupa por la puesta en escena de la obra, un conocedor de ciertos aspectos que rodean la leyenda del Cid, tanto en la tradición española como en la francesa, un anti-imperialista y por tanto sutilmente anti-español. Entonces, es lógico que le interesara más el ingrediente amoroso que el guerrero, y que como consecuencia potenciara el personaje de Jimena y no el de Rodrigo siguiendo a Corneille[250]

Esto acaso podría justificar que pasara de puntillas por la obra de Castro, aun conociéndola, para centrarse más en la versión francesa.

Existe un segundo manuscrito que se conserva en la Biblioteca Universitaria de Bolonia, en el que figura una dedicatoria que ofrece cierta información, ya que fecha el texto en Módena, el 18 de septiembre de 1642, y lo ofrece a la Sra. Colenda. Su autor es Francesco Castiglione, de quien no hemos dado con ninguna referencia que arroje cierta luz.

En este caso, nos las habemos con una traducción en versos endecasílabos y heptasílabos, partiendo de la base de que, según el propio Castiglione, el autor admite no tener un conocimiento amplio del francés, al tiempo que considera ambas lenguas (la de partida y la de término) igual de importantes, por lo que traduce palabra por palabra.

La obra incluye un prólogo, que titula *L'Alba*, en el que presenta a los personajes y ofrece alguna indicación sobre la escena. En el grueso de la obra, en

[249] García, Coral, "El Cid en Italia", cit., p. 140.
[250] García, Coral, "El Cid en Italia", cit., p. 145.

cambio, el autor apenas ofrece notas para indicar las acciones de los personajes, lo cual puede provocar al lector algún error en la interpretación de las escenas, como es el caso de la bofetada del Conde a D. Diego, en el que se omite quién agrede a quién y tenemos que deducirlo de las palabras de este:

> Finiscimi, e la vita
> Dopo un'aggravio tale anco mi togli;
> Aggravio il primio ch'abbia
> Fatto alla stirpe mia rossa la guacia.

En muchos momentos, la obra se asemeja a la traducción de Siena, al tiempo que utiliza y amplifica el texto de Corneille, sobre todo cuando el manuscrito sienés se separaba del original francés. El traductor también realiza aportaciones al tema en determinados momentos, como por ejemplo alguna alusión mitológica. En otros momentos, disfruta alargando algunos pasajes, como ocurre en la escena tercera del acto primero, en la que la Infanta confiesa su amor por el Rodrigo. Castiglione hace de este texto de Bolonia una muestra muy significativa, ya que, en contra de la costumbre de la época, lo compone en verso, mostrando de este modo sus aptitudes como poeta.

Al no poder datar los dos manuscritos a los que nos hemos referido, tampoco podemos determinar si son anteriores o no (seguramente sean algo posteriores) a la primera representación en Italiade *Le Cid*, concretamente en la embajada de Francia en Roma. Esta puesta en escena tuvo lugar en francés y por parte de una compañía gala, aunque para la ocasión fue impresa una pequeña edición (titulada *Sid*) de doce páginas en italiano. Parece probable, aunque no del todo seguro, que los manuscritos anteriores tengan relación con la trascendencia de esta primera representación cidiana, y más teniendo en cuenta el lugar y por consiguiente el público donde fue ejecutada.

Hemos de hacer mención también en este punto de una tercera traducción del *Cid* corneliano de la que no hemos localizado ejemplares ni más referencias que las que a continuación se detallan. Se trata de una traducción, *Cid*, de Andrea Valfrè publicada en Carmagnola (Turín) en 1647. Ferrari, en su trabajo sobre las

traducciones italianas a partir de comedias francesas[251], afirma que esta edición está mencionada también en los datos que aportan otros autores piamonteses sobre Valfrè, del que no sabemos mucho. Nace en Bra, pequeña ciudad de la misma región italiana, en el año 1600. Su ocupación principal era la de letrado y doctor en leyes, aunque ocasionalmente gustaba de escribir versos. Allacci[252], Salvioli[253] y Picot[254] aportan, en cambio, otra fecha de esta edición, 1656. Ferrari, finaliza sentenciando que estas ediciones están "ilocalizables". Más recientemente, también la declara perdida Luigi Lunari[255].

Llegados a este punto, creemos oportuno mencionar una obra, teóricamente cuarta en nuestro recorrido, titulada *Il duello d´amore e di fortuna*[256], publicada en Bolonia en 1670 y compuesta por el canónigo de la Catedral de Pistoia, Giacomo Brunozzi. Este sacerdote, junto a otros de su tiempo, sentía especial atracción por el espectáculo teatral, como le ocurrió también a Giulio Raspigliosi, que posteriormente sería elegido sumo pontífice con el nombre de Clemente IX.[257]

Picot, en su *Bibliographie Cornélienne* recién citada, se detiene muy brevemente en este drama tras referirse al de Valfrè, admitiendo que lo incluye porque, en su opinión, el título "semble indiquer une imitation du Cid". De este modo, parece reconocer que no tuvo ocasión de contrastar esta hipótesis. García, a la vista de esta afirmación, incluye también la obra de Brunozzi en su corpus, indicando asimismo que no ha consultado ejemplar alguno[258]. Sin embargo, una lectura al texto de esta obra revela que, al contrario de la opinión de ambos, *Il*

[251] Ferrari, L., *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII. Saggio bibliografico*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1974, pp. 69-70.
[252] Allacci, Lione, *Drammatugia*, Venecia, Giambattista Pasquali, 1755, col. 187.
[253] Salvioli G., Salvioli C., *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano, con particolare riguardo alla storia della musica italiana*, Venecia, Carlo Ferrari, 1903, col. 752.
[254] Picot, E., *Bibliographie Cornélienne*, París, Auguste Fontaine, 1876, n. 831.
[255] Lunari, Luigi, Monti, Giancarlo, *Il Cid*, Milán, Giangiacomo Feltrinelli, 2012,
[256] Brunozzi, Giacomo, *Il duello d´amore e di fortuna*, Bolonia, Longhi, 1670.
[257] Chiappelli, Alberto, *Storia del teatro in Pistoia dalle origini alla fine del sec. XVIII*, Pistoia, Seeber, 1913, pp, 20, 44.
[258] Lombardi, Marco, García, Coral, *Il gran Cid delle Spagne*, Florencia, Alinea, 1998, p.181.
Picot data incorrectamente la obra, pues publica que se escribe en 1673, fecha que reproduce García.

duello d´amore e di fortuna no guarda relación alguna con el tema que nos ocupa, por lo que no la incluimos en nuestro repaso.

También hemos tenido acceso al siguiente texto, que ocupa según lo expuesto anteriormente, sí ahora, el cuarto lugar entre aquellos dramas de temática cidiana que llegan a Italia. Se trata de una traducción titulada *Amore et honore*[259], escrita por Ferecida Elbeni Cremete y publicada en Bolonia en 1679. Ferrari[260], en un texto que cita García, se plantea si el nombre del autor es real o si se trata de un pseudónimo. En el frontispicio de la obra se indica que Cremete pertenece a L'accademia dei Faticosi, fundada en torno a 1662 en Milán y que reunía a "il fiore della nobiltà".

Es digno de mención el uso que hace Cremete del apartado del libreto adecuado ("Al lettore") para participar en los debates filológicos del XVII, que continúan en el XVIII como abordamos en el capítulo 2.1:

> Essa è parto d'un ingegno francese, ma dubitando se al comparire in Italia in questi tempi sospetti potesse essere ben accolto, l'ho travestito in fretta alla peggio, che è quanto dire alla moda. […] Averti però che volendo pongermi non venghi a stuzzicare il francese, ch'è delicato, ma risoluto e bizarro, che non mi sarà poi poco il trattenerlo in silenzio[261].

En el aspecto formal, llama la atención que el autor reduzca el número de actos de cinco a tres, al tiempo que elimina algunos personajes (Infanta, su gobernante, y Don Arias y el paje que son sustituidos por D. Alonso) y las consiguientes escenas en las que aparecían. En cuanto a los nombres, Jimena ahora es Ismenia y Elvira transforma su nombre en el de Linda.

Es posible que Cremete tenga una idea de los españoles de entonces algo agresiva, puesto que los cambios más sustanciales se encuentran en la actitud más despiadada de Don Diego, que se dirige con más firmeza a su hijo cuando le exige venganza; y del Rey, que arenga a Rodrigo en varias ocasiones para que arremeta contra el enemigo de un modo más violento que en Castro o Corneille.

---

[259] Cremete, Ferecida Elbeni, *Amore et honore*, Bolonia, Gioseffo Longhi, 1679.
[260] Ferrari, L., *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII. Saggio bibliografico*, cit., p. 71.
[261] Cremete, Ferecida Elbeni, *Amore et honore*, cit., pp. 5-6.

A diferencia del manuscrito anterior, este sí presenta numerosas acotaciones, que dejan claro en todo momento lo que ocurre en la escena. Es el caso de la bofetada que ahora no da los problemas del texto anterior, ya que se indica de manera explícita que el conde "gli da una guanciata". Además, es rico en indicaciones relativas al momento en el que ocurren los hechos, cómo visten los personajes y la manera de hablar de algunos personajes en momentos concretos. En cualquier caso, estas diferencias no significan que la redacción de Cremete no sea fiel en lo fundamental a Corneille, aunque, como es lógico, adapte algo la forma al gusto italiano. En cualquier caso, se muestra libre también en este aspecto, ya que lleva a las tablas el duelo entre D. Diego y el Conde, aproximándose así más a la práctica española.

El siguiente lugar de nuestro recorrido debería estar destinado a *Flavio Cuniberto,* "dramma per musica" compuesto por Matteo Noris y estrenado en 1681 (o 1682, según la fuente) en el Teatro San Giovanni Crisostomo de Venecia. Es, por tanto, un caso excepcional: la primera ópera basada en el material cidiano que hemos descrito en capítulos anteriores. Por este motivo, y aunque nuestra Tesis se centre en las óperas sobre el joven Rodrigo del s. XVIII, hemos querido incluir *Flavio Cuniberto* dentro del corpus final de estudio, al tratarse de una única excepción antes del mencionado siglo, al tiempo que nos interesa un detalle mayor de la misma al ser la primera ópera italiana que utiliza los temas de la mocedad del Cid. De este modo, trataremos el libreto de Noris junto al resto de los del XVIII en el capítulo 8.

El quinto de los textos que ocupa este capítulo es otra traducción en prosa, *Honore contra amore*, realizada por Giovanni Andrea Zanotti (G. A. Z. D. O.[262], como él mismo reduce en el frontispicio del drama) e impresa en 1691[263]. En la portada, aparece la dedicatoria de la obra a Ferdinando Carlo II, Duque de Mantua. A pesar de contar con esta edición perfectamente datada, el propio Zanotti afirma en la dedicatoria ("Serenissima Altezza") que realizó esta

[262] Las dos últimas letras corresponden al apodo: detto (llamado) Ottavio.
[263] Zanotti, Giovanni Andrea, *Honore contra amore*, Bolonia, Gioseffo Longhi, 1691.

traducción años atrás, mientras vivía en Francia, donde conoció el éxito de *Le Cid* en primera persona a través de su amistad con el propio Corneille[264]:

> […] la presente opera del Cid, da me tradotta mentre trahevo le mie dimore in Francia, trattenuto al soldo di quel Monarca [...][265]

En el siguiente apartado, dedicado al "lettore", indica que a pesar del cambio del nombre del título, no "ho cambiato il nome de suoi interlocutori". Por otro lado, quiere dejar constancia de su labor al cambiar el verso por la prosa, con todo lo que ello conlleva respecto al lenguaje, aspecto en el cual confiesa que ha intentado en todo momento "toscaneggiare", para acercarse al dialecto de prestigio, al tiempo que manifiesta la grandeza de la lengua francesa.

En esta presentación, Zanotti nos hace saber que su obra consta de tres actos. Tras una lectura confirmamos además que no elimina ningún personaje, ni escenas, ni tampoco motivos. Más bien al contrario, añade algún elemento más al original francés, de manera que, poco a poco, el espectador elabore una figura de Rodrigo aún más heroico y capaz de vencer a los moros es apenas una hora de batalla, como afirma Elvira:

> Voi non crederesti giamar come D. Rodriguez è ammirato da tutti, e come ciascuno esasta fino alle stelle il gran valore di questo giovine Heroe. I Mori innanti lui non sono comparsi, che per loro vergogna, fù pronto il loro assalto, ma assai più pronta è stata la loro fuga. Un hora di combattimento lascia in favor de nostri un intiera padronanza del campo, e due Rè prigioneri.

Otra muestra de estos pasajes añadidos por Zanotti la constituye el monólogo de Sancho en la sexta escena del segundo acto (pp. 78-81), con el que comunica a los espectadores por qué defiende a don Gómez y ayuda a la hija de este: no busca más que perjudicar a Rodrigo y conquistar al tiempo a Jimena. Finalmente, la obra concluye con las palabras del protagonista, que este caso justifican el título de la obra:

---

[264] Bartoli, F., *Notizie istoriche de'comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a'giorni presenti*, II, Padua, Conzatti, 1782, pp. 286-287.

[265] Zanotti, Giovanni Andrea, *Honore contra amore,* cit., p. 3.
Ottavio, que era el nombre que recibía como actor de la *Commedia dell'Arte*, vivió en París entre 1660 y 1684, por lo que debemos colocar en este intervalo la redacción de su traducción.

> Per la mia inabilità son tutto timore, per le vostre promesse tutto ardire, per l'amor di Cimena tutto ardore. Operi il tempo, s'eterni l'affetto, s'immortali il mio Rè; Abbraccio Cimena, e rassignando per sempre riverenti gl'ossequi miei alla Maestà vostra, apprenda il mondo tutto, che alla fine per vendicar l'honore debol scudo è l'amore fra Cimena e Rodriguez.

García no duda en afirmar que Zanotti es el autor que más se aleja del original francés, ya que en su desarrollo llega a inventar escenas enteras, aunque con un respeto por la estructura original. También es digno de mención el interés del autor por incluir información sobre la representación en modo de acotaciones y apartes, lo cual no debe sorprendernos si tenemos en cuentas que se trata de una adaptación llevada a cabo por un actor profesional.

En el siguiente lugar de nuestro recorrido deberíamos incluir un *dramma per musica* que aparece igualmente en otros repertorios, como el de Coral García. Se trata de *Amor e dover*, escrito por Domenico David y musicado por Carlo Francesco Pollarolo, y estrenado en el teatro S. Giovanni Crisostomo de Venecia en 1697[266]. Pero, como sucede en el caso de *Il duello d´amore e di fortuna* de Brunozzi, la lectura del libreto nos revela que no trata en ningún caso la materia cidiana.

Su título sí parece evocar alguna referencia a lo que ocurre en *Las mocedades* o en *Le Cid*, pero el amor y el deber que se menciona se refiere a la lucha que establece la protagonista del drama, Matilda, hija de Beatrice D´Este y un príncipe toscano en el s. XI, se debate entre el amor y su fidelidad al servicio real. Visto así, las referencias al papel de la infanta en los libretos cidianos, que contrapone igualmente su amor por Rodrigo (sin linaje real) y su futuro en la corte resultan evidentes. Sin embargo, no nos parece motivo suficiente para incluir esta obra en nuestro repertorio, ya que entendemos que son otros elementos los que definen la historia del joven Rodrigo.

La sexta y última obra cidiana que llega a la península italiana por influencia freancesa durante el s. XVII se titula *L'amante inimica*, y es una

[266] Allacci, Lione, *Drammatugia,* cit., col. 57.

traducción anónima en prosa que data de 1699. Su edición[267], que carece de los discursos de los autores que sí se encuentran en los ejemplos anteriores, solo consta de frontispicio, una pequeña aclaración al lector en la que, como es costumbre, el dramaturgo declara su fe católica al tiempo que se excusa por el uso de determinados términos que pudieran llevar al lector a pensar lo contario, y, ya directamente, el texto en sí precedido de los personajes.

En esta lista de personajes, vemos que el traductor obvia a D. Alonso, cuyas palabras en *Le Cid*, dependiendo del momento, serán ahora pronunciadas por la propia Jimena, que en esta versión italiana comunica directamente al rey que Rodrigo ha matado a su padre, o por un paje. También hemos de advertir un cambio en los personajes femeninos que causa algo de desconcierto al principio de nuestra lectura: los personajes franceses de la infanta Urraca, su dama Leonor y la (aya de Jimena) Elvira son ahora la infanta Eleonora, su hermana Elvira y la dama Uracca, de manera que prácticamente se conservan las funciones de cada una pero con los nombre trocados.

Hemos de hacer una salvedad a esto último: la presencia ahora de una hermana de Eleonora, Elvira, es aprovechada por el autor de *L'amante inimica* para introducir un amor no correspondido entre esta y D. Sancho que, al igual que el de Eleonora por Rodrigo, es un amor de un personaje de la nobleza hacia un súbdito. La actitud de cada hermana es distinta ante el mismo problema: Eleonora intentará sublimarlo usando como pretexto la prevalencia del honor a las pasiones, mientras que Elvira apelará al mérito de D. Sancho para hacerlo digno de sí. Se trata de una idea interesante porque acepta una nobleza que surge de la meritocracia y no del linaje.

Una vez nos hacemos a este pequeño baile de nombres, podemos observar que el texto que tenemos ante nosotros, salvo por detalles como lo mencionado en el párrafo anterior, es una traducción en prosa, como queda dicho, bastante literal del original de Corneille. En este caso, la división formal del anónimo autor es la

[267] Anónimo, *L'amante inimica, overo Il Rodrigo Gran Cidd delle Spagne*, Bolonia, Longhi, 1699.

de una obra en tres actos (con nueve escenas el primero, diez el segundo y catorce el tercero). Sin embargo, a pesar de presentar este reparto de actos y escenas, un estudio comparativo con *Le Cid* nos lleva a la conclusión de que, teniendo en cuenta la citada reducción de personajes que conlleva una pequeña adaptación de los contenidos, cada escena de Corneille encuentra su análoga en *L'amante inimica*, a excepción de dos.

Se trata del tercer acto de la obra italiana: la quinta escena termina como la quinta del cuarto acto de Corneille (quejas de Jimena y preparación del duelo entre Rodrigo y D. Sancho) y, a continuación, se nos presenta D. Sancho solo en escena dando gracias por la oportunidad que va a tener de enfrentarse a Rodrigo para vengar la muerte del Conde y ganar así el favor de su hija[268]:

> Riconosci ora ò Sancio la tua fortuna, de accogliela con lieto volto, or che collegata con Amore ti si fà incontro […] Se il solo attentato tende illustre la tua fama, che poi farà la Vittoria se tanto godi nel dare a Cimene faggio dell'Amor tuo, qual godimento sei per provare nella gloriosa conquista di lei, ch'è destinata premio del Vincitore?

Es evidente que el autor italiano inserta este monólogo para incidir en el amor que siente Sancho por Jimena, lo cual le lleva a prestarse a enfrentarse a Rodrigo justo cuando acaba de llegar de apresar a dos reyes moros y su fama está en el momento más alto, lo cual hace aún más temerario el ofrecimiento.

En la siguiente escena, la séptima en la traducción italiana, se une a D. Sancho Elvira (Leonor en *Le Cid*), que augura al hijo del rey éxito en su empresa ("vi predico Vittorie"), al tiempo que intenta hacerle ver que, a pesar del aspecto que presenta, Jimena no odia a Rodrigo sino que lo ama:

> Lo sdegno di Cimene è uno sforzo del suo decoro, per sostenere le apparenze d'una mentita Virtù, è finezza dell'arte il vestir fintamente una passione sotto il contrario manto dell'altra, onde ella quanto più feroce ostenta nell'esteriore il suo odio, tanto più vivo l'affetto che c'è la.

de tal modo que

> oltre che ad imprese migliori potreste riservare il vostro braccio, & a fini più nobili il vostro cuore.

[268] Anónimo, *L'amante inimica, overo Il Rodrigo Gran Cidd delle Spagne*, cit., p. 71.

Finalmente, ambas hermanas renuncian al amor y reconcilian a los protagonistas en la última escena del cuarto acto, en la que Eleonora afirma[269]:

> (*tenendo per mano a Rodrigo*) Asciugate il pianto, oh Cimene, nin ricusate chi è il sol di voi degno. Oltri gli ordini di S. M., oltre le leggi col vostro consenso da lui stabilite, vi vaglia per motivo di lietamente accetarlo il riceverlo dalla mia mano (così avrò il vanto che mi diedi di superare i miei affetti, donar generosa ciò che a me piacque a Cimene).

Su hermana Elvira, de manera análoga, participa con el siguiente texto en el que, además, manifiesta su satisfacción por vengarse de D. Sancho:

> (*tenendo per mano Cimene*) Avvicinatevi, oh Rodrigo; eccovi il premio della vostra vittoria, ricevetelo dalla mia destra, che in questo fortunato officio con tanto compiacimento s'impiega (così sodisfo al mio giusto risentimento, vedendo in un medesimo punita l'audacia di D. Sancio, e dalla perdita di Cimene e da'miei disprezzi).

En esta versión anónima con la que cerramos el presente capítulo,

> también aparecen las variantes corneillanas presentes en las traducciones del siglo XVII: la prolongación del diálogo entre el conde y el padre de Rodrigo; las palabras del monólogo de D. Diego donde asegura que su hijo lo vengará; el deseo de aclarar cómo ha sabido el rey que se están acercando los moros a su reino; una de las intervenciones de Jimena ante el rey tras la muerte de su padre; el paralelismo entre entrar en un lecho y entrar en un sepulcro; o la petición de perdón al amante por parte de la protagonista cuando erróneamente lo da por muerto[270].

Con estas siete obras (las seis que hemos mencionado más "Flavio Cuniberto", cuyo análisis aplazamos para el capítulo 8) queda abierto el camino de Rodrigo en Italia durante el s. XVII. Justo a continuación, comienza el s. XVIII y con él otras adaptaciones teatrales y, por fin, las óperas que conformarán el corpus de nuestro trabajo. Es por ello que terminaremos este capítulo haciendo mención a estas nuevas versiones teatrales del Cid de una manera más ligera, ya que las óperas sobre Rodrigo comienzan a marcar una trayectoria propia en paralelo a este corpus. Sin embargo, tampoco creemos justo obviarlas. Además de lo dicho, hemos de confesar que, de todos estos textos, solo hemos podido trabajar con el último de ellos, por lo que reproducimos a continuación procede del trabajo de Coral García, que tantos elementos y datos ha aportado a esta Tesis.

[269] Anónimo, *L'amante inimica, overo Il Rodrigo Gran Cidd delle Spagne*, cit., p. 86.
[270] Lombardi, Marco, García, Coral, *Il gran Cid delle* Spagne, cit., p. 73-74.

La primera obra de la que hay que hacer mención en el nuevo siglo es *Il Cid*, importante todavía porque es anterior al trabajo de Alborghetti. Es una traducción de Filippo Merelli, director del Colegio Clementino de Roma, representada por vez primera el 27 de enero de 1701, aunque con sucesivos reestrenos durante el siglo (1722, 1729, 1732, 1748, 1758, 1759 y 1768)[271]. El autor, que pertenecía a la Academia de la Arcadia y escribía bajo el apodo de Adrasto, era uno de los traductores de Corneille en aquellos años[272], junto a Antonio Zaniboni[273], aunque los resultados de su trabajo no gozan de buena consideración por la crítica: según Meregazzi, por ejemplo, "di una mediocrità tolerabile […] dell´arte vera de Corneille non è rimasta la minima traccia".

La dedicatoria del drama comienza con una frase que bien podría resumir nuestro trabajo: "È passata dalla Spagna alla Francia, e dalla Francia in Italia, l´opera eroica del Rodrigo detto per sovrenombre il Cid". De este modo, se trata de los pocos autores que manifiesta el origen español de la obra. En cuanto a su estructura, también presenta ciertos aspectos originales, tales como la división en cinco actos y la introducción de "intermezzi" musicales con bailes, combates y otras actividades.

En la traducción que nos ocupa, el autor también se permite otras licencias, como modificar sensiblemente la actitud de algunos personajes o la introducción de algunas escenas con fines moralizantes, habida cuenta del público colegial que asistirá a las representaciones. Un ejemplo que destaca García es la utilización del personaje de Garzia para destacar el valor de la prudencia como característica del perfecto caballero, mientras se condena la ambición dentro de la corte.

Finalizamos este pequeño repaso a la obra de Merelli con dos cuestiones destacables: la primera de ellas obedece a la inclusión de lo que García llama "elementos galantes", propios de las novelas de caballerías, tales como

[271] Tonolo, Elena, *Antonio Sacchini et* Le Cid, p. 28. Tesis de doctorado no publicada.
[272] Meregazzi, G., *Le tragedie di Pierre Corneille nelle traduzioni e imitazioni italiane del secolo XVIII*, Bérgamo, Fagnani, 1906, pp. 56-57.
[273] Efectivamente, el conde Antonio Zaniboni (1697-1767), miembro también de la Arcadia, tradujo una gran cantidad de obras de teatro, entre ellas muchas de Corneille (como *Il Comodo* o *La morte di Pompeo*).

> El reto por medio de un guante, el control del duelo, la presentación del vencido delante de la amada del vencedor, y la lista de empresas increíbles que debe realizar el héroe para ganarse el amor de la protagonista.[274]

Resulta muy interesante comprobar que esta cualidad tiene su justificación en la primera aparición del personaje literario de Rodrigo fuera de nuestras fronteras, que tuvo lugar precisamente en la novela caballeresca[275] de la que hemos hablado en el capítulo 5 y no en la obra de Corneille.

El segundo y último detalle que mencionamos de esta obra es el criterio de verosimilitud, que se manifiesta principalmente en la unidad de tiempo: a Corneille también le preocupaba que, en un solo día, Rodrigo pudiese matar al conde, vencer a los moros y enfrentarse a D. Sancho. Para hacer el trascurso de los acontecimientos más creíbles, Merelli dividirá el día en dos para repartir mejor las acciones. Del mismo modo, convierte el intervalo de tiempo que tardan los dos protagonistas en casarse en un espacio indeterminado, de manera que se elimine esa sensación que pueda tener el lector de que pueda ser demasiado poco.

La siguiente obra emplazada en el siglo XVIII es *Il duca di Guisa*, de Giuseppe Gorini Corio, estrenada en Milán en 1728. Existe otra edición de 1730 y una última veneciana de 1732. Muestra un planteamiento de lo más original, en el contexto de todos los dramas y libretos que hemos estudiado para el desarrollo de esta Tesis, ya que traslada la acción a París durante el reinado de Carlos IX. Los personajes ya no son aquellos a los que estamos acostumbrados hasta ahora, sino que nos encontramos al duque en el lugar de Rodrigo, Enrichetta como Jimena, y al almirante Coligní como trasunto del duque de Gormaz. Las familias, enfrentadas desde antaño, están debilitando el poder del rey en beneficio de las cortes extranjeras.

No existen demasiadas referencias a nuestro país en esta obra ya que

[274] García, Coral, "El Cid en Italia", cit., p. 85.
[275] Loubayssin de la Marque, F., *Les advantures heroyques et amoureuses du conte Raymond du Thoulouze, et de don Roderic de Viuar*, París, 1607.

> La presencia española en *Il duca di Guisa* se reduce a la figura del embajador de España, y a varias alusiones diseminadas a lo largo de la obra, relativas a las conquistas ibéricas en Europa.[276]

Gorini Corio utiliza constantemente a Corneille para el desarrollo[277] de su obra, e incluso para los diálogos entre los personajes, aunque, en opinión de García, no se trata en ningún caso de una traducción, como parece indicar el espacio en el que se desarrolla la acción. Como ejemplos más claros están que Enrichetta pide venganza contra el duque cuando realmente desea ser su esposa, la arrogancia del almirante tras la afrenta y la visión absolutista de la monarquía que comparten Gorini y Corneille.

El siguiente espacio lo ocupa una traducción, *Il Cid*, publicado en Venecia en 1747 y escrita por el turinés Giuseppe Baretti. Se trata de un autor que tiene bastante escrito sobre la traducción literaria, tema de máxima candencia en la Italia del XVIII. Baretti defiende la tragedia rimada, "como media para superar las literaturas de otros países"[278] y para sustituir las improvisaciones de la "Commedia dell´Arte". Así, considera al toscano el vehículo idóneo para la unidad lingüística y cultural de la península, aunque todavía establece que el teatro francés es superior al de su península. Finalmente, añadiremos que realiza una dura crítica a los preceptos aristotélicos, cuando desmonta

> la teoría de la ilusión realista del teatro, al afirmar que la norma principal de una obra dramática es agradar al público, y al destacar la especificidad del gusto de cada nación, que no debería ser juzgado con paradigmas ajenos.[279]

Centrándonos ya en la traducción de Baretti, García destaca cómo emplea la rima además de otros recursos retóricos que contribuyen al ritmo de los versos, tales como el paralelismo sintáctico.

---

[276] García, Coral, "El Cid en Italia", cit., p. 112.
[277] El argumento lo toma de Davila, Enrico Caterino, *Historia delle Guerre Civili di Francia*, Venezia, Tomaso Baglioni, 1630. Además, García indica que Gorini Corio escribió una obra teórica, *Tratato della perfetta tragedia*, en 1744 (en plena afinidad con los teóricos franceses pesudo-aristotélicos), que justifica muchas de sus decisiones a la hora de redactar la que nos ocupa.
[278] García, Coral, "El Cid en Italia", cit., p. 132.
[279] García, Coral, "El Cid en Italia", cit., pp. 134-135.

Para Baretti, la monarquía no ejerce esa función paternalista que sí vemos en otras obras, en las que se presenta a un monarca absoluto que cuida de sus súbditos a través de decisiones incuestionables. Tampoco se aprecia, según García, el concepto de "bien de Estado", que otras reescrituras y traducciones heredan de Castro y Corneille. En definitiva, se trata de la traducción de una obra francesa compuesta por un autor que no acepta los preceptos del modelo galo.

Vamos acercándonos al final de este pequeño repaso teatral del XVIII, y para ello hemos de detenernos en la penúltima de nuestras obras. Se trata de una reescritura más, texto del abate toscano Antonio Landi, quien adapta el material existente para crear una tragedia "nueva", de acuerdo con el gusto del público italiano. *Il Rodrigo,* que así se titula, disfrutó de cierto éxito en su entorno y tuvo algunas copias no autorizadas hasta que su autor se decidió a editarla en 1765, lo cual nos habla del éxito que tuvo. García afirma que la principal característica de esta obra reside en la ruptura con las unidades pseudo-aristotélicas, aunque con un fin concreto: "El abate quiere provocar en el espectador una conmoción sentimental que desemboque en el "dolcemente piangere".[280]

En el desarrollo de la obra, que sigue el libreto de la ópera que escribió Alborghetti para sus representaciones de 1715 y 1717, Landi introduce el exilio de Rodrigo y una segunda intriga, para la cual necesita crear el personaje del hermano de Jimena, Gonzalo. De este modo, el autor consigue evitar que sea la protagonista quien ama al tiempo que pide venganza, para que sea su hermano el encargado de velar por esto último. Al liberar a Jimena de esta carga, puede presentar a un personaje más débil.

Otro problema que evita Landi es el de la diferencia de clases sociales, que obvia otorgando a Rodrigo el status de príncipe. El rey, por su parte, aparece como un soberano justo y conciliador, aunque el autor corrige este carácter en la edición siguiente, dándole un aire más estricto y castigador. Finalmente, destacaremos la riqueza del texto en acotaciones e información escénica que

[280] García, Coral, "El Cid en Italia", cit., p. 150.

aporta el abate, entre ellas las diversas "mutazioni" con las que rompe sin complejos la unidad de lugar.

Le corresponde el turno, por fin, a la última de las obras cidianas del XVIII, de la cual, como hemos comentado anteriormente, sí hemos encontrado su guion[281]. Se trata de la traducción de otro abate, Giuseppe Greati, que tuvo dos ediciones en Venecia en 1794 y 1798. Fue publicada en una suerte de colección de obras europeas dividida por países, la *Biblioteca dei più scelti componimenti teatrali d´Europa*.

Greati justifica por qué en diversos momentos se aparta del original (principio de elegancia) o se mantiene fiel al original, aunque choque con el gusto del público italiano de finales del XVIII, para respetar el espíritu original del drama. En cualquier caso, la traducción de Greati es bastante fiel al original de *Le Cid*, con las lógicas modificaciones que implica trasladar una obra a un público diferente más de siglo y medio después de que el original francés fuera estrenado.

Para facilitar ubicación de todas las adaptaciones teatrales aducidad, las relacionamos en el siguiente cuadro:

Núm.	**Título**	**Autor**	**Lugar de publicación**	**Año**
1	*Il Sid* (Manuscrito de Siena)	Anónimo	--	Desconocido
2	Sin título (Manuscrito de Bolonia)	Francesco Castiglione	--	Desconocido
3	*Cid*	Andrea Valfrè	Carmagnola	1647 ó 1656
4	*Amore et onore*	Ferecida Elbeni Cremete	Milán	1675, 1679

[281] Corneille, Pierre, *Il Cid* (trad. de Giuseppe Greati), Venecia, Antonio Curti, 1794.

5	*Honore contra amore*	Giovanni Andrea Zanotti	Bolonia	1691
6	*L'amante inimica*	Anónimo	Bolonia	1699, ¿1701?, 1724, ?
7	*Il Cid*	Filippo Merelli (atr.), Collegio Clementino	Roma	1701
8	*Il Duca di Guisa*	Giuseppe Gorini Corio	Milán	1728, 1730, 1732
9	*Il Cid*	Giuseppe Baretti	Venecia	1747
10	*Il Rodrigo*	Antonio Landi	Florencia	1765, 1766
11	*Il Cid*	Giuseppe Greatti	Venecia	1794, 1798

7. EL CORPUS OPERÍSTICO EN TORNO AL CID

Establecer de un modo seguro el conjunto definitivo de obras que hemos de estudiar en el conjunto de las óperas cidianas resulta un proceso difícil. Además, por el camino nos hemos ido encontrando con múltiples referencias engañosas, puesto que se incluyen ciertos textos que, una vez leídos, se comprueba que no deberían formar parte del grupo. Por ello, antes de comenzar con el detalle de las conclusiones obtenidas, creemos necesario preguntarnos qué debe tener un libreto de ópera para formar parte del corpus.

La respuesta a ello no es tan sencilla. En la mayoría de los casos, la simple lectura pone de manifiesto que las referencias son evidentes. Pero, en algunos casos, nos encontramos con ciertos problemas que detallaremos. Por ello, comenzamos este apartado intentando aportar la mayor objetividad posible a la cuestión. Nos centramos, pues, en dos preguntas fundamentales: a la vista de un determinado libreto, ¿qué debe tener este para considerarlo deudor de *Las mocedades* o *Le Cid?* Y, sin perder de vista el título de nuestra tesis, ¿qué habrá de considerarse como ópera italiana?

En cuanto a la primera pregunta, y tras la lectura de todos aquellos libretos identificados durante la investigación, llegamos a la conclusión de que, en el argumento de los mismos, son imprescindibles los siguientes puntos:

1. La existencia de un rey o jefe de estado, bajo el cual se encuentran dos consejeros (con diferencia de edad entre ellos) que inspiran en el monarca gran confianza. Se trata de una relación cercana y respetuosa.

2. Basada en esta cercanía, el rey otorga al mayor de sus consejeros un gran favor en detrimento del otro. En la mayoría de los casos, se trata de la custodia del príncipe, pero en otros (los *Flavio*) es el gobierno de Inglaterra.

3. Existe una relación sentimental entre el hijo del consejero mayor (quien recibe el favor real) y la hija del más joven.

4. El segundo consejero encaja mal la confianza que deposita el rey en el otro y realiza una afrenta al "ganador". Dada la diferencia de edad, el más anciano no puede responder y su honor queda en entredicho. Esta afrenta (casi siempre un golpe, un gesto impropio de la corte) provocará la venganza del hijo, quien, finalmente acaba con la vida del agresor.

5. Finalmente, la hija del consejero se debate en el conflicto amor-venganza: ama a Rodrigo o Guido pero al mismo tiempo lo odia por matar a su padre.

En definitiva, para que un libreto de ópera integre nuestro corpus, hemos de proporcionar constancia de que su autor utiliza todos estos elementos en su desarrollo. Pero hay una cuestión más, si dejamos claro que nos interesa estudiar la ópera italiana del XVIII. El aspecto cronológico es fácil de tratar, es decir, obras escritas o estrenadas entre 1701 y 1800; pero, ¿qué es exactamente la ópera italiana? ¿Es tan sencillo como decir "ópera que se hace en Italia"? La respuesta es que no.

El género operístico nace en Florencia, lo hemos visto, y se expande por la península con cierta rapidez[282]. Esta expansión, con el tiempo, supera las fronteras de lo que hoy consideramos Italia y, a través de autores italianos que se establecen en otros países, se instala a su vez en diferentes lugares del continente europeo.

Pongamos un ejemplo: la aristocracia rusa invitó a varios compositores italianos (Galuppi, Paisiello o Cimarosa) en la década de 1730 con la intención de que compusieran óperas en aquellas tierras. Con ellos acudieron igualmente varias compañías que consiguieron que la ópera italiana formara parte del entretenimiento de la corte y, en general, de las clases altas. Pero todas estas obras que se crearon entonces, por supuesto en italiano, no pueden ser consideradas óperas rusas, sino obras italianas hechas por compositores oriundos de Italia. Es más: compositores rusos fueron enviados a la península italiana para aprender la técnica y componer nuevas obras. Hasta la aparición de Mikhail Glinka (*Una vida por el zar*, 1836; y *Ruslán y Ludmila*, 1842) no podemos hablar de ópera rusa

[282] *Vid*. Cap. 2.2.

como tal, por lo que, durante unos cien años aproximadamente, hemos de hablar de ópera italiana en Rusia. Dicho de otro modo: si en ese siglo aproximado nos hubiésemos encontrado con una ópera en Rusia de temática cidiana, deberíamos incluirla en el presente corpus, algo que deberíamos plantearnos si el estreno hubiese tenido lugar, por ejemplo, en 1860, por más que finalmente hubiera que descartarla del estudio al no estar en los límites del s. XVIII.

Un hecho parecido, y que sí nos afecta directamente, ocurre con el caso francés. El cardenal italiano Mazarino, amante de Ana de Austria, ostenta el poder en Francia mientras Luis XIV, el "Rey Sol", es todavía un niño. En aquellos años, el clérigo intenta trasladar la ópera italiana al país galo, y para ello realiza diferentes encargos como *Orfeo* (1647) a Luigi Rossi o *Ercole amante* a Francesco Cavalli en 1662. Diferentes motivos de índole artística y política provocan que no se viesen cumplidos los deseos del cardenal, hasta que irrumpe en París la figura de Lully. Se trataba de un florentino nacido en 1632 que llegó a Francia con catorce años para ser el tutor de un primo del rey. Una vez en París, concluye su formación musical y comienza su labor compositiva hasta que, finalmente, se gana el favor del monarca, embelesado cuando acude la representación de la danza del *Ballet de la nuit* (1653). Tras esta obra, Lully es nombrado compositor de corte de música instrumental, lo cual estrechará aún más su relación con Luis.

Una vez Cavalli se marcha de Francia, Lully comienza a colaborar con Molière en la creación de una serie de "comèdies-ballet" que alcanzaron gran éxito. Pero la tradición de danza era tan fuerte todavía en Francia que Lully se resistía a componer óperas al estilo italiano. Por otro lado, la tragedia recitada contaba igualmente con gran peso, por lo que un texto cantado carecería de credibilidad para el público.

Estos inconvenientes no amilanan a Lully, que obtiene una autorización del rey mediante la cual ostenta el derecho exclusivo de representar dramas cantados en Francia. De este modo, se establece la Acadèmie Royal de Musique (1672). El compositor de origen italiano, ya nacionalizado francés, se asocia ahora

con el libretista Jean Philippe Quinault para crear una nueva forma musical que conjuga representación, música y ballet, llamada "tragèdie en musique", y posteriormente conocida como "tragèdie lyrique".

De un modo muy superficial se podría mantener entonces que las diferencias más notables entre ópera italiana y tragedia lírica francesa consisten en que la segunda prefiere un argumento en cinco actos, en lugar de los tres que por entonces acostumbran a tener las óperas. También es destacable que la presencia de la danza era mucho más importante en las tragedias líricas. Finalmente, tras cada acto o en el medio de los mismos, solía aparecer un "divertissement", interludio de danza o canto coral que no guardaba necesariamente relación con el argumento de la obra. Otro problema que se le planteó a Lully estribó en las diferencias entre la declamación del francés y del italiano (ritmos, acento de las palabras, etc.), lo cual precisó de un gran esfuerzo por parte del compositor que, partiendo del recitativo italiano, consiguió crear un estilo propio con una melodía más cantable que en el caso de origen.

En cuanto a las similitudes compartidas se podría decir que ambos géneros toman sus temas de la mitología clásica, puesto que sus personajes y ambientes contribuían a establecer los paralelismos con el mundo griego y romano que pretendía el rey Luis.

Todos estos antecedentes nos sirven para justificar que, mientras en casi la totalidad de las grandes plazas europeas se practicaba la ópera italiana, en Francia consigue triunfar un género operístico propio, de tal manera que, la tragedia lírica gala no pertenece a nuestro objeto de estudio.

A partir de tales premisas, podemos ya describir el conjunto de óperas cuyos libretos constituyen el objeto de nuestro estudio. Intentaremos analizar las particularidades de los mismos de una manera sencilla y clara, con la intención de poner algún orden en la amalgama de títulos, escritores, músicos, fechas y lugares. Posteriormente, detallaremos las particularidades que justifican por qué algunos títulos están presentes y otros no.

Se trata de una cantidad de óperas importante, ya que las traducciones que se mencionan en el apartado anterior crean en la península italiana el poso necesario para que el personaje suscite el suficiente interés. Sin embargo, es muy probable que existan otras más, de las que desconocemos su existencia, e incluso que algunas de las citadas no existan como tal, pues sus referencias son escasísimas y engañosas. Sin embargo, tras nuestras investigaciones, estamos en condiciones de conformar un corpus muy próximo al definitivo, que en futuros estudios podremos seguir analizando y completando.

Ofrecemos a continuación un cuadro con todas las óperas que hemos encontrado sobre el Cid, o de inspiración cidiana, estrenadas durante el s. XVIII y ordenadas ahora por fecha de estreno. En los siguientes apartados nos centraremos en el estudio de cada texto, a la vez que realizaremos aportaciones sobre algunos de ellos, que presentan determinadas peculiaridades, por ejemplo, que sea la primera vez que se ofrece constancia de su existencia, o también que establezcan un paralelismo evidente con los dramas españoles y franceses, aunque estén protagonizados por otros personajes. Para llegar a esta conclusión, volveremos a los cinco puntos con los que hemos comenzado este capítulo, puesto que es posible que un drama no trate sobre Rodrigo pero su autor utilice el material previo sobre el héroe para redactar un libreto de ópera.

Nº	**Título**	**Autor libreto**	**Autor Música**	**Estreno**
1	*Il gran Cid*	Giovanni Giacomo Alborghetti	Jean-Baptiste Stuck	Livorno, 1715
2	*Il gran Cid*	Giovanni Giacomo Alborghetti	Francesco Gasparini	Nápoles, 1717
3	*Cimene*	Benedetto Pasqualigo	Girolamo Bassani	Venecia, 1721

4	*Flavio, Re di Longobardi*	Nicola Francesco Haym	Georg Friedrich Händel	Londres, 1723
5	*Il Cid*	Giovanni Giacomo Alborghetti	Leonardo Leo	Roma, 1727
6	*Il Cid*	Giovanni Giacomo Alborghetti	¿?	Florencia, 1737
7	*Il Cid*	Giovanni Giacomo Alborghetti	¿?	Livorno, 1741
8	*Il gran Cid*	Gioacchino Pizzi	Niccolò Piccinni	Nápoles, 1766
9	*Il gran Cidde Rodrigo*	Gioacchino Pizzi	Carlo Franchi	Turín, 1768
10	*Il Cidde*	Giaocchino Pizzi	Antonio Sacchini	Roma, 1769
11	*Il gran Cidde*	Gioacchino Pizzi	Giuseppe Francesco Bianchi	Florencia, 1773
12	*Il Cid*	Giovanni Gualberto Bottarelli	Antonio Sacchini	Londres, 1773
13	*Il Cidde*	Gioacchino Pizzi	Antonio Sacchini	Lisboa 1773
14	*Il gran Cid*	Giovanni Gualberto Bottarelli	Giovani Paisiello	Florencia, 1775
15	*Il gran Cid*	Gioacchino Pizzi	Antonio Rosetti	Nápoles, 1780

16	*Cimene*	Benedetto Pasqualigo	Ferdinando Bertoni	Londres, 1783
17	*Chiméne et Rodrigo*	¿?	Antonio Salieri	París, 1788 Sin estrenar

La anterior tabla pone de manifiesto un total de diecisiete libretos. Sin embargo, resulta necesario eliminar alguno de ellos en el corpus definitivo, dadas las dificultades que les rodean. Así, por ejemplo, el número quince corresponde a *Il gran Cid*, de Antonio Rosetti. Lo poco que hemos hallado sobre esta obra es una referencia en el *Grove*, donde se nos explica que durante la segunda mitad del XVIII conviven más de cinco compositores con el mismo nombre, lo cual ha dado lugar a múltiples confusiones. Nuestro Rosetti nace en Milán en 1744, y solo cita la ópera que nos ocupa y una anterior titulada *Olimpiade*, que se estrena en la capital lombarda en 1777[283]. El lugar de estreno no está del todo claro, aunque algunas bases de datos (como la de la Universidad de Stanford[284]) señalan que esta ópera está compuesta sobre uno de los libretos de Pizzi y se estrena en 1780, como recogen otras fuentes, en el Teatro San Carlo de Nápoles. También confirma este dato Ramón María Serrera, en su introducción al libreto de la ópera *Le Cid* de Massenet[285].

Del Donna añade un matiz interesante a la identificación, ya que en su libro sobre la ópera napolitana asegura que la obra se estrena efectivamente en la capital de Campania el 12 de enero de 1780, y que

> for this performance, as per custom, there were three ballets: the first heroic, the second comic, and the third an "allegra danza"[286].

Otra obra que ha generado grandes problemas es la que ocupa el número dieciocho, *Chiméne et Rodrigo* de Antonio Salieri. En este caso, nos hemos

[283] Fitzpatrick, Horace, *The new Grove*, (vol. XVI), ed. Stanley Sadie, Londres, 1980, p. 206.
[284] Dirección URL:<http://operadata.stanford.edu/catalog/10126705>. [Consulta: 8-abril-2015]
[285] Serrera, Ramón María, *Veinte óperas sobre el Cid*, en *El Cid*, libreto de la ópera del mismo título de Jules Massenet, Sevilla, Teatro de la Maestranza y Salas del Arenal, S.A., 1997, p. 31.
[286] Del Donna, Anthony, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, Farnham, Ashgate, 2012.

encontrado tan solo con dos referencias a la obra: la que hace Prieto Marugán[287], y la que aparece en la *Cyclopedia of Music and Musicians*[288], donde se cita *Chimene et Rodrigue*, calificada como ópera francesa, compuesta por Salieri en 1788 pero no estrenada. Por este motivo, la ópera no aparece en ningún repertorio del compositor veronés. Si atendemos al último dato, el que afirma que es una ópera gala, no deberíamos incluirla en nuestro corpus, pero al no contar con más datos que confirmen este dato o lo desmientan, preferimos dejarla a la espera de futuras noticias aunque no forme parte de nuestro posterior estudio.

No incluimos, sin embargo, dos libretos compuestos con la finalidad de convertirse en sendas óperas francesas o tragedias líricas. El hecho de no entrar en nuestro corpus no implica que dejemos pasar la oportunidad de escribir unas breves líneas sobre ellos o que, en un trabajo posterior sobre la suerte de Rodrigo en la tragedia lírica francesa, tengamos oportunidad de estudiar. El primero de estos libretos, *Chimene et Rodrigue*[289], es obra de Guillaume Dubois de Rochefort (Lyon, 1731-París, 1788), un helenista que publicó traducciones de la *Ilíada* y la *Odisea*[290]. En junio de 1783, Rochefort propone a Sacchini un libreto para que componga sobre él una ópera seria en tres actos. El compositor no debió ver clara la empresa y rechazó el encargo, aunque esto no impidió que el texto se imprimiese[291] y llegara a nuestros días. Por este motivo, contamos con un libreto impreso pero no representado. Tras su lectura, podemos afirmar que Rochefort utiliza como fuentes el drama de Corneille (lo cual es lógico, ya que *Le Cid* era ya a esas alturas una obra de gran éxito nacional) y los textos de Alborghetti.

El segundo se titula *Chiméne, ossia Il gran Cid*, escrito por Nicolas François Guillard y estrenado en la corte francesa de Fontainebleau en 1783 con

[287] Prieto Marugán, José, *El Cid y la Música*, Toledo, Ledoria, 2007, p. 86.
[288] Champlin, John Denison (ed.), *Cyclopedia of Music and Musicians* (vol. I), Nueva York, Charles Scribner´s Sons, 1888, p. 374.
[289] Rochefort, Guillaume Dubois, *Chimène et Rodrigue ou Le Cid*, París, Lambert y Baudouin, 1783.
[290] Hoefer, Ferdinand, *Nouvelle Biographie générale*, París, Firmin-Didot, 1863, pp. 458-459.
[291] Rochefort, Guillaume Dubois, *Chimène et Rodrigue ou Le Cid*, París, Lambert y Baudouin, 1783.

música de Antonio Sacchini (una vez más)[292]. Se trata de un libreto que ofrece varias modificaciones respecto a los títulos anteriores del siglo, aunque en su desarrollo encontremos también ecos de Corneille, Alborghetti y del propio Rochefort.

En relación a las dudas que generan otros autores insertos inicialmente en el corpus operístico del Cid, creemos oportuno realizar asimismo una aclaración sobre determinadas óperas compuestas a partir de los libretos de Francesco Silvani. No tenemos demasiados datos sobre este escritor veneciano. Sin embargo, sí sabemos que muchos de sus textos fueron usados para fines operísticos, como demuestra una simple ojeada al índice onomástico de la *Dramaturgia* de Allacci[293].

En varios repertorios cidianos[294] hemos identificado algunas de estas óperas. Aunque tienen distintos títulos, todas se componen a partir de un mismo libreto de Silvani, con ciertas modificaciones, eso sí. La primera de estas óperas es *Il duelo d´amore e di vendetta*, compuesta por Marc´Antonio Ziani y estrenada en Venecia en 1699 ó 1700, según qué fuente se maneje. Según Machado Coelho[295], este libreto no se encuentra entre los que se conservan del autor, pero sí sabemos que usa el texto de Silvani.

La segunda por orden de aparición es las más conocida del grupo: *Rodrigo. Vincer se stesso è la maggior vittoria*, de Händel. Se trata de la primera ópera italiana del compositor nacido en Halle, y se estrena en Florencia en 1707. El libreto sí está disponible en muchas fuentes, debido, como es lógico, a la celebridad del autor de la música. Sin embargo, las grabaciones que se han realizado se han visto obligadas a reconstruir algunos pasajes musicales debido a que no se conserva la música original en su totalidad.

[292] Guillard, Nicolas-François, *Chimène ou Le Cid*, París, Ballard, 1783.
[293] Allacci, Lione, *Drammatugia*, Venecia, Giambattista Pasquali, 1755, col. 1008.
[294] Prieto Marugán, Juan, *El Cid y la música*, cit.
[295] Machado Coelho, Lauro, *A ópera barroca italiana*, Sao Paulo, Perspectiva, 2000, p. 153.

La tercera obra en este recorrido es *Gli sdegni cangiati in amore*, de Giuseppe Maria Buini. Se estrena en Venecia en 1725. Tampoco disponemos de muchas referencias sobre este compositor. A continuación sigue, en cuarto lugar, *L´odio placato*, compuesta por un autor más reconocido: Baldassare Galuppi. El estreno tuvo lugar en Venecia en 1729. Por último, y repitiendo el título de la anterior obra de Galuppi, existe una ópera de Antonio Bioni, cuya primera representación fue en Breslavia (Polonia), en 1733. Es la única de las cinco que no se estrena en la península italiana.

El libreto, como se indica en el título de la obra de Händel, toma como personaje principal a Rodrigo, pero no se trata del Cid sino del último rey visigodo. Este dato podría bastar para asegurar que no tiene nada que ver con el de Vivar, ya que aparentemente ofrece una configuración de acciones y personajes distinta a la que nos ocupa. Sin embargo, creemos oportuno, visto que algunos autores lo incluyen en los repertorios cidianos, como se ha dicho, estudiar el libreto para comprobar que efectivamente no mantienen relación alguna.

Al igual que Corneille, ubica la acción en Sevilla, lo cual constituye un cierto anacronismo aunque no tan evidente como en el caso del francés: la *Crónica de 754* sitúa el ascenso al trono de Rodrigo en 711 (710 partiendo de la *Chronica Regum Visigothorum*) en Toledo, y sabemos que la conquista musulmana de la península ibérica comienza en Sevilla con poca resistencia del nuevo monarca visigodo. Rodrigo lideró a su propio ejército en julio de 711 contra las tropas musulmanas en la batalla del río Guadalete, donde los invasores doblegaron a los hispanos dando muerte al rey.[296]

Parece bastante probable que Rodrigo ascendiese al trono por la fuerza, apoyado por parte de la aristocracia, lo cual nos lleva a pensar que el anterior rey, Witiza (Vitizza en el libreto) fue asesinado.[297] Silvani utiliza este conflicto para escribir el texto del presente libreto, ya que la amenaza no está protagonizada por los musulmanes: Rodrigo sofoca la rebelión de Evanco, el hijo el anterior rey,

[296] García Moreno, Luis, *Historia de España visigoda*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 189.
[297] Collins, Roger, *La conquista árabe*, en *La España visigoda*, Barcelona, Crítica, 2004, p. 114.

pero cuando lo consigue el preso recibe una inesperada ayuda: Florinda, despechada por el rechazo de Rodrigo, persuade a su hermano Giuliano, conde de Ceuta y militar de la confianza del rey, para que libere a Evanco y así derrocar a Rodrigo.

Conviven de este modo dos conflictos en la obra: el amoroso y el político, que es una consecuencia del primero. Rodrigo prometió a Florinda, con quien ya tiene un heredero, que dejaría a su esposa, la reina Esilena, por ella. Sin embargo, el amor que siente por Esilena le hace dar marcha atrás justo cuando hace preso a Evanco, que se encuentra sin buscarlo con una valiosa aliada.

A la vista de los cinco elementos que hemos establecido para poder considerar que un argumento utiliza el material de Castro o de Corneille, no resulta factible establecer ningún tipo de relación entre este libreto y las primeras traducciones italianas de Corneille, a pesar del doble conflicto (amor y estado) que conviven en esta y otras muchas óperas y que, por sí solo, no justifica su inclusión en nuestro corpus.

Otro problema digno de mención nos ha surgido muy recientemente: en una noticia del Diario de Burgos[298], el compositor Alejandro Yagüe ofrece un catálogo con cuarenta óperas dedicadas al personaje del Cid. En esta lista se cuenta, fechada en 1721, una ópera compuesta por Giovanni Battista Bassani con libreto de Matteo Lucchini titulada *Cimene* y estrenada en Venecia. Ante tan mayúscula sorpresa, comenzamos una indagación por nuestra parte para llegar a la conclusión de que, realmente, se trata de la obra del mismo nombre escrita por Benedetto Pasqualigo con música de otro Bassani, Girolamo, y estrenada el mismo año en la misma ciudad. De la confusión con estos dos nombres hablaremos en el capítulo 8.3, dedicado a los libretos de Pasqualigo. Una referencia sobre las óperas de Venecia[299] informa de una *Cimene,* estrenada con

[298] Dirección URL: <http://www.diariodeburgos.es/noticia/ZCCAFD216-FDDE-2183-373762D6ACF711EC/20150805/compositor/alejandro/yague/cataloga/cuarenta/operas/cid>. [Consulta: 15-Agosto-2015]

[299] Selfridge-Field, Eleanor, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 360.

misma fecha y lugar, y con texto de Benedetto Pasqualigo. En el apartado referente a la música, realiza la siguiente afirmación: "Music attributed to Girolamo Bassani and Matteo (?) Lucchini". En una nota al pie, se advierte que estos últimos nombres parecen derivar de un error de trascripción que se ha ido repitiendo en posteriores estudios.

En otra fuente, en este caso alemana[300], observamos la referencia a la misma ópera de Pasqualigo ("tragedia da cantarsi ne Teatro in S. Angelo nelle notti autunnali l´anno 1721"), al tiempo que también se afirma que el autor del texto idéntico y la música se debe a los dos nombres anteriores. Esta afirmación que se recoge tras el título es paralela que aparece en el frontispicio de la *Cimene,* sí incluida en nuestro corpus, por lo que entendemos que, efectivamente, se trata de la misma ópera.

Una vez realizadas estas aclaraciones, parece que la mejor manera de abordar el estudio del corpus es agrupando ciertas obras según sus autores e incluso sus temas, pues a la vista del mismo, comprobamos que muchos libretistas se repiten, lo que parece indicar que los textos de cada autor habrán de ser muy parecidos o iguales. Proponemos, así pues, la siguiente clasificación:

A. Los libretos de Alborghetti (Logildo Mereo)

1	*Il gran Cid*	Giovanni Giacomo Alborghetti	Jean-Baptiste Stuck	Livorno, 1715
2	*Il gran Cid*	Giovanni Giacomo Alborghetti	Francesco Gasparini	Nápoles, 1717
5	*Il Cid*	Giovanni Giacomo Alborghetti	Leonardo Leo	Roma, 1727

[300] Seebald, Christian, *Libretti vom "Mittelalter": Entdeckungen von Historie in der (nord)deutschen und europaischen Oper um 1700*, Berlín, Walter de Gruyter, 2014, p. 381.

6	*Il Cid*	Giovanni Giacomo Alborghetti	¿?	Florencia, 1737
7	*Il Cid*	Giovanni Giacomo Alborghetti	¿?	Livorno, 1741

B. Flavio y la ópera italiana en Londres (Ópera que toma elementos de *Las mocedades / Le Cid*, pero que desarrolla la historia de Flavio Cuniberto, el hijo de Bertarido y Rodelinda, reyes de Lombardía).

4	*Flavio, Re di Longobardi*	Nicola Francesco Haym	Georg Friedrich Haendel	Londres, 1723

C. Los libretos de Pasqualigo

3	*Cimene*	Benedetto Pasqualigo	Girolamo Bassani	Venecia, 1721
16	*Cimene*	Benedetto Pasqualigo	Ferdinando Bertoni	Londres, 1783

D. Los libretos de Pizzi

8	*Il gran Cid*	Gioacchino Pizzi	Niccolò Piccinni	Nápoles, 1766
9	*Il gran Cidde Rodrigo*	Gioacchino Pizzi	Carlo Franchi	Turín, 1768
10	*Il Cidde*	Gioacchino Pizzi	Antonio Sacchini	Roma, 1769

11	*Il gran Cidde*	Gioacchino Pizzi	Giuseppe Francesco Bianchi	Florencia, 1773
13	*Il Cidde*	Gioacchino Pizzi	Antonio Sacchini	Lisboa 1773
15	*Il gran Cid*	Gioacchino Pizzi	Antonio Rosetti	Milán, 1780

E. Los libretos de Bottarelli

12	*Il Cid*	Giovanni Gualberto Bottarelli	Antonio Sacchini	Londres, 1773
14	*Il gran Cid*	Giovanni Gualberto Bottarelli	Giovanni Paisiello	Florencia, 1775

Dejamos fuera de nuestro estudio, finalmente, la obra no estrenada de Salieri, de cuyo libreto no tenemos noticia, de modo que trabajaremos finalmente con un corpus de dieciséis libretos, clasificados a su vez en cinco bloques.

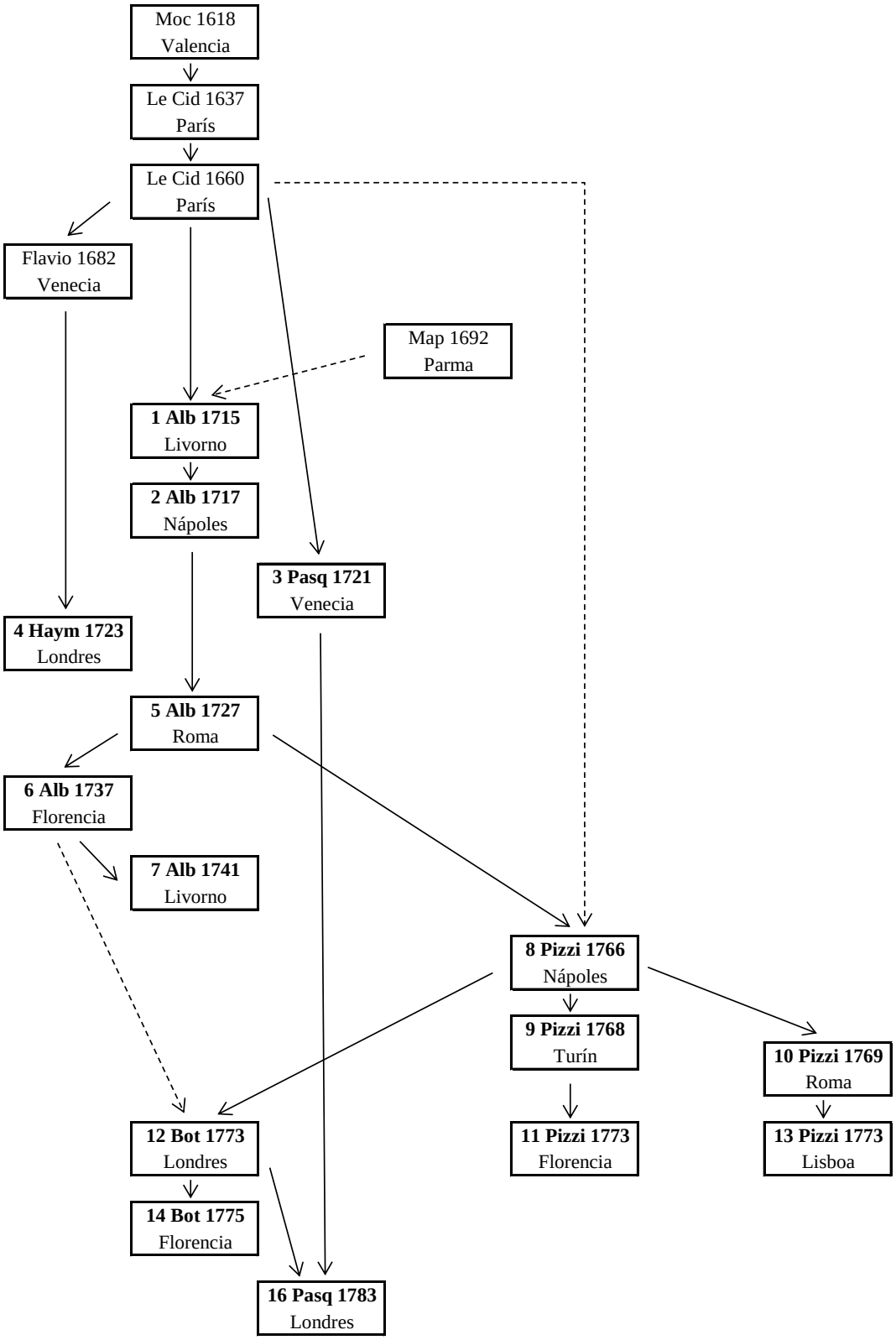
Por último, antes de comenzar el estudio de cada libreto, ofrecemos el "stemma" de las óperas italianas del Cid. En él, arrancaremos de las obras teatrales que son la principal referencia de los libretistas (*Las mocedades* y *Le Cid*) partiendo de la base de que, en el caso de ambas, sus filiaciones no son completas. De esto hemos hablado ya en sus respectivos capítulos, y preferimos centrarnos ahora en los libretos operísticos. Por ello, sí queda cerrado de dónde viene el material de cada uno, como explicaremos detalladamente en las páginas sucesivas.

También hemos incluido el *Mappamondo Istorico* de Foresti, al cual nos referiremos en el capítulo sobre las óperas de Alborghetti, por ser una fuente (aunque no principal) importante en su obra de 1717. El resto de libretos, como se

puede apreciar, se basa casi en su totalidad en otros anteriores o en el drama de Corneille.

Para interpretar el gráfico correctamente, se debe tener en cuenta que cada flecha continua indica una filiación principal y, si esta es discontinua, secundaria. Las obras que no forman parte del corpus de nuestra Tesis vienen en un cuadro con su título abreviado, año y lugar de edición:

- Moc 1618 Valencia-*Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro.
- *Le Cid* 1637 París-Primera edición de *Le Cid* de Corneille.
- *Le Cid* 1660 París-Segunda edición de *Le Cid*, corregida por el propio autor.
- Map 1692 Parma-*Mappamondo Istorico* de Antonio Foresti. Obra de referencia sobre Historia Universal en la Italia del s. XVIII.


Moc 1618
Valencia
Le Cid 1637
París
Le Cid 1660
París
Flavio 1682
Venecia
Map 1692
Parma
1 Alb 1715
Livorno
2 Alb 1717
Nápoles
3 Pasq 1721
Venecia
4 Haym 1723
Londres
5 Alb 1727
Roma
6 Alb 1737
Florencia
7 Alb 1741
Livorno
8 Pizzi 1766
Nápoles
9 Pizzi 1768
Turín
10 Pizzi 1769
Roma
11 Pizzi 1773
Florencia
13 Pizzi 1773
Lisboa
12 Bot 1773
Londres
14 Bot 1775
Florencia
16 Pasq 1783
Londres

8. ESTUDIO DE LOS LIBRETOS CIDIANOS

8. 1. PRIMERA INCURSIÓN: *FLAVIO CUNIBERTO* DE NORIS, UNA INFLUENCIA SOTERRADA

Ya hemos insistido en que nuestra Tesis se centra en los libretos de ópera del s. XVIII, pero por la importancia que tiene para este trabajo y por su singularidad, consideramos imprescindible dedicar unas líneas al primer texto operístico que, algunos años antes de comenzar el siglo, recibe y desarrolla todo el material cidiano que plasmó Castro y que, a su vez, trabajó también Corneille. Y decimos esto porque la primera ópera italiana que toma los ingredientes que hemos estudiado, la leyenda de la mocedad de Rodrigo, no trata sobre el Cid.

Efectivamente, en 1682 se estrena en el teatro San Giovanni Crisostomo *Flavio Cuniberto*, con texto de Matteo Noris musicado por Giovanni Domenico Partenio[301]. Como su nombre indica, la trama de la obra no trata sobre Rodrigo, pero, como veremos más adelante, Noris utilizó el trabajo de Corneille para su libreto. En cuanto al material histórico, se basa en *l´Historia langobardorum*, de Paolo Diacono[302].

Noris nació (no podemos precisar el año) en Venecia, y falleció en Treviso en 1714. En alguna referencia a su persona se afirma que pierde la vida siendo muy anciano, lo cual nos sugiere que acaso habría podido ver la luz antes de 1640. Su producción libretística es notable, ya que tenemos constancia de como mínimo más de cuarenta textos, comprendidos entre 1666 y 1713. Para muchos de ellos se basó en fuentes históricas, como es el caso de nuestro *Flavio*. También en el

[301] Gian Domenico Partenio, nacido en Spilimbergo antes de 1650 y fallecido en Venecia en 1701, fue un sacerdote y compositor afincado en la ciudad de los canales y vinculado a la actividad musical de la Basílica de San Marcos. Puso música a algunas óperas (algunas de ellas escritas por Noris y todas estrenadas en Venecia), además de su obra religiosa. Véase Selfridge-Field, Eleanor, *The new Grove* (vol. XIV), ed. Stanley Sadie, Londres, 1980, pp. 253-254.

[302] Esta obra histórica fue escrita en los últimos años del s. VIII, cuando su autor regresaba de la corte de Carlomagno a su retiro en la abadía de Montecassino. Ante la dificultad para encontrar una edición de la misma, tenemos la suerte de contar con una traducción reciente: Diácono, Pablo, *Historia de los longobardos* (introducción, traducción y notas de Pedro Herrera Roldán), Cádiz, Universidad de Cádiz (Servicio de publicaciones), 2006.

ejemplo que nos ocupa destacó en su interés por ofrecer mucha información sobre los detalles de la representación, en forma de acotaciones y didascalias[303].

Al contrario de los autores que desarrollaremos más adelante, Noris es un escritor totalmente inserto en el Barroco, lo cual le hace sensiblemente diferente al resto de los que completan nuestro estudio. Trabaja también al margen de la Academia de la Arcadia, que se creará algo después (1690, en Roma), lo cual refrenda nuestra idea de analizarlo desde otra perspectiva: para Noris, más que ciertas reglas formales que respetar, lo más importante es poner de manifiesto en sus textos lo que ya hemos denominado en este trabajo como la "expresión de los afectos"[304]. No podemos resistirnos a utilizar de nuevo las palabras de Cicognini en los preliminares de su *Giasone*, de 1649:

> Io compongo per mero capriccio; il mio capriccio non ha altra fine che dilettare: L´apportar diletto appresso di me, non è altro, che l´incontrare il genio, & il gusto di chi ascolta o legge: Se ciò mi sortirà, con la lettura ò recita del mio Giasone, haverò conseguito il mio intento.[305]

Se trata de una cita muy clarificadora: si un autor escribe, no es por otro motivo que el de deleitar, y, si quien lee lo escrito disfruta, el autor se da por satisfecho. Para ello, Noris toma de *Le Cid* aquellos episodios en los que destaca la acción, de manera que los personajes puedan desplegar, a través de la música, esos sentimientos de victoria o derrota que no quieren guardarse para sí mismos. La escena se llena entonces de acción y movimiento. No en vano, los personajes salen y entran en numerosas ocasiones, hasta crear un número importante de escenas.

De este modo, no presta demasiada atención a la segunda parte de *Le Cid* (desde el tercer acto), más basada en las luchas interiores de los personajes, para centrarse en la primera, en la que, por ejemplo, los padres de los protagonistas discuten. En este punto, resulta crucial advertir que, en los capítulos sucesivos, los libretistas que parten de Corneille (pasando por Alborghetti) obvian estos pasajes

[303] Muchos de estos datos biográficos aparecen en Walker, Thomas, *The new Grove* (vol. XIII), Londres, MacMillan Publishers, 1980, p. 282.
[304] *Vid*. Cap. 2.2.
[305] Cicognini, Hiacinto Andrea, *Giasone*, Venecia, Giacomo Batti, 1649, p. 13.

y comienzan con el conde muerto y Jimena clamando venganza[306]. Sin embargo, Noris considera que la presencia de estas peripecias resulta inexcusable.

A la vista del cuadro que incluimos en nuestro capítulo 6, podemos comprobar que, cuando Noris estrena su texto en Venecia, ya existen en la Península algunas traducciones de Corneille con cierta difusión, sobre todo entre los círculos intelectuales italianos. De hecho, en el libreto que hemos trabajado, de una representación romana en el teatro Capranica en 1696[307], se declara abiertamente y sin pudor el enorme éxito de puestas en escena anteriores, lo cual otorga más sentido a que, en años siguientes, Händel utilizara este material para una de sus óperas londinenses (con texto de Nicola Francesco Haym), como veremos en el siguiente capítulo:

> Havendosi il presente Dramma acquistati gli applausi de più rinomati Teatri d´Italia, e sembrandogli di non essere a bastanza rico di fregi, un´altra volta alla luce […]

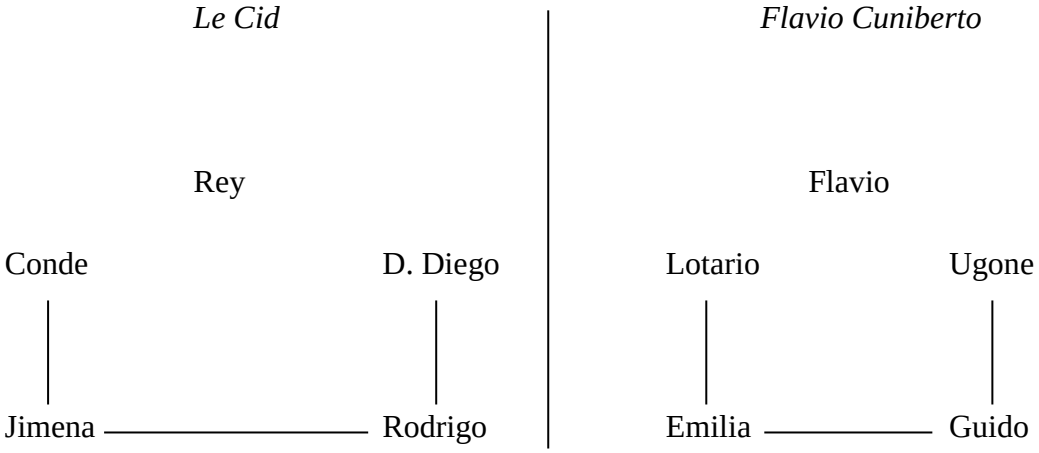
La edición no cita a Corneille en ningún momento, así como tampoco lo hace la primera[308], aunque una lectura del mismo deja totalmente claro que es deudora de *Le Cid.*

Ya hemos mencionado que el *Flavio* de Noris mantiene dos tramas paralelas, de las que nos interesa una de ellas: Flavio Bertarido, rey de los lombardos e ingleses, tiene dos consejeros, Lotario y Ugone. El drama comienza con la boda entre la hija del primero, Emilia, y el hijo del segundo, Guido. Este matrimonio se celebra al principio de manera íntima, con la intención de ambas familias de convocar a más invitados, reyes incluidos, en un ágape posterior. Pero en este intervalo de tiempo, llega una carta de Britania que cambiará el curso de la historia: Narsete, gobernador de aquellas tierras, pide al rey que, atendiendo a su edad, le permita volver a Italia. Lotario piensa que, siendo todavía joven y atendiendo a los servicios prestados, merece que Flavio lo envíe a él, pero, en

[306] De este modo, los autores del XVIII se centrarán, fundamentalmente, en el dilema amor-odio de Jimena y en cómo Rodrigo se sobrepone al hecho de matar al padre de la mujer que ama. Por esto afirmamos que Noris se centra más en la acción, y el resto en los conflictos morales.
[307] Noris, Matteo, *Flavio Cuniberto*, Roma, Gioseppe Vannacci, 1696, p. 3.
[308] Tonolo, Elena, *Antonio Sacchini et* Le Cid, p. 207. Tesis de doctorado no publicada.

contra de lo que espera el consejero, el rey se decide sin mucha reflexión por Ugone. Lotario no acepta este contratiempo y, en plena discusión con "l´antico" Ugone, le propina un guantazo que no obtiene respuesta, de manera que el honor de este queda en entredicho. Humillado, Ugone acude a su hijo para que vengue la afrenta que ha sufrido. Guido, sin reparar en que se trata de su suegro, acepta el encargo de su padre y mata a Lotario en un duelo.

Llegados a este punto, el paralelismo con *Le Cid* es indiscutible. Solo podríamos aportar que Noris, para respetar el material histórico que poseía, desdeñara la idea de que los consejeros discutiesen por la tutela del príncipe, por lo que introduce la carta de Narsete, de manera que el objeto de deseo de Lotario es ahora el trono (por encargo del rey) de Inglaterra. Además, el motivo de la agresión ("schiaffo", en italiano), central en *Las Mocedades* y en *Le Cid*, se mantiene firme en el desarrollo del drama, de manera que se accione la respuesta pronta y decidida de Guido, hasta el punto de renunciar a su amor por Emilia. Noris, de este modo, se basa claramente en Corneille, reproduciendo con fidelidad el esquema de personajes:



Además, inserta la acción de otros personajes, tales como la reina, que no aparece ni en la referencia española ni en la francesa, o la otra hija de Ugone, Teodata, con el objeto de establecer otra línea argumental que se desarrolla en

paralelo a la que ya conocemos. En ella, Flavio se enamora de Teodata, que a su vez lo está de Vitige ("favorito del Rè").

Existen dos momentos concretos que queremos citar, en los cuales esta influencia se hace más evidente: se trata de la discusión entre Lotario y Ugone (trasuntos del conde y don Diego) y la solicitud del padre para que el hijo tome cartas en el asunto. Confrontaremos estos pasajes con sus análogos de *Le Cid*[309], de modo que las conclusiones que obtengamos de estas dos comparaciones refrenden lo que hemos adelantado: *Flavio Cuniberto* es la primera ópera italiana (y, que nos conste, no italiana también) compuesta sobre material cidiano.

Corneille ubica en la cuarta escena del primer acto el encuentro en el que el conde pide explicaciones a un desconcertado don Diego que acaba de recibir el encargo del rey Fernando de ocuparse de la educación del príncipe. El autor aumenta la tensión de la escena al pasar de intervenciones de extensión aceptable de cada personaje a la rápida esticomitia que culmina con la bofetada. Tras esto, el padre de Rodrigo quiere usar su espada pero pronto se da cuenta de que nada puede hacer ante el vigor de su ahora rival. De este modo, don Diego ha perdido todo su honor.

Noris, por su parte, sitúa el encuentro en la decimocuarta escena del primer acto. Tras una intervención inicial de Lotario en la que declara firmemente sus intenciones, termina con un aria tras la cual continúa la acción entre ambos. A partir de ahí, el poeta veneciano establece ya el intercambio de palabras más rápido y directo, ya que en pleno recitativo los personajes no pueden entretenerse en demasiadas explicaciones. De este modo, si el dramaturgo debe elegir bien las palabras que escribe para que sus personajes expresen con claridad todos los sentimientos que atesoran, el libretista debe ser aún más preciso y reducir los discursos sin perder un ápice de expresividad, por más que no debamos olvidar que, aunque estudiamos textos, hay de pensar que la música completará posteriormente este caudal afectivo.

[309] Usaremos para estas citas Corneille, Pierre, *Le Cid* (ed. de Boris Donné), Malesherbes, Flammarion, 2009.

Le Cid (acto I, escena IV)

DON DIÈGUE

Mais le Roi m´a trouvé plus propre à son desir.

[…]

LE COMTE

À de plus hauts partis Rodrigue doit prétendre

[…]

LE COMTE

Ce que je méritais, vous l´avez emporté.

[…]

LE COMTE

Ne le méritait pas! moi?

DON DIÈGUE

Vous.

LE COMTE

Ton impudence,

Teméraire vieillard, aura sa récompense.

(Il lui donne un soufflet)

DON DIÈGUE

Achève, et prends ma vie après un tel affront,

Le premier don't ma race ait vu rougir son front.

Flavio Cuniberto (acto I, escena XIV)

UGONE

Il decreto del Rè tanto m´impone.

[…]

LOTARIO

A nozze più sublimi

Aspirerà il tuo figlio.

[…]

LOTARIO

Egli a te diede

Quelch´à me si doveva.

[…]

LOTARIO

Io meritar non lo poteva? Io?

UGONE

Tù.

LOTARIO

Lotario? Indegno

(Li da uno schiaffo)

UGONE

Ah, traditore,

Levami ancor la vita.

(Ils mettent l´epée à la main)	*(Vuol denuder la spada)*
LE COMTE	LOTARIO
Et que penses-tu faire avec tant de faiblesse?	Veglio debole, e insano, Che pensi far. *(Li dà una spinta, e l´aterra)*
DON DIÈGUE	UGONE
O Dieu! Ma forcé usée à ce besoin me laisse.	Oh Cieli in sì grand´uopo Il vigor mi abbandona. *(Li leva la spade)*
LE COMTE	LOTARIO
Ton épée est à moi, mais tu serais trop vain Si ce honteux trophée avait chargé ma main.	Prendi, perch´io non degno Di trofeo così vile
[…]	[…]

Por último, nos detendremos, como hemos indicado ya, en el momento en el que don Diego se dirige a su hijo reclamándole que haga justicia. Ambos autores sitúan el conflicto en el acto primero, pero Corneille desarrolla este diálogo en la escena VI, mientras que Noris lo traslada a la decimosexta. En ambos casos, el padre comienza con la misma pregunta, que casi ofende al hijo. En la segunda cita, debido a que el libretista veneciano vuelve a utilizar intervenciones breves, Guido insiste incluso en la idea de que, mejor que él mismo, pueden responder otros para dar fe de su piedad. Esta brevedad en los parlamentos conduce a Noris a cambiar la estructura de la narración que hace el padre: Corneille prefiere un monólogo en el que no se interrumpe su discurso, mientras que Noris articula el discurso de Ugone a través de las preguntas que, insistentemente, le formula su hijo.

También ambos autores, para incidir en la crudeza de la petición, hacen que el padre se refiera al agresor como "el padre de…", en lugar de aludir a su nombre directamente, lo cual acentúa la gravedad del mensaje en los oídos de quien la ama. Finalmente, ambos personajes, Rodrigo y Guido, se lamentan ante su padre tras la noticia, y quedan solos en la escena siguiente para insistir en esta desolación. Con este largo monólogo, Corneille termina el primer acto, mientras que Noris lo concluye tras dos escenas más que utiliza para encontrar a los dos amantes jugando con el conocimiento de los hechos parte de él y la ignorancia de los mismos por el lado de Emilia.

Le Cid (acto I, escena VI)

DON DIÈGUE

Rodrigo, as-tu du coeur?

RODRIGO

Tout autre que mon père
L´éprouverait sur l´heure.

[…]

RODRIGO

De grâce, achevez

Flavio Cuniberto (acto I, escena XVI)

UGONE

Hai tu core?

GUIDO

Richiesta, che m´offende.

UGONE

Rispondi, hai core?

GUIDO

Ad altri, ch´il ciedesse
Risponderian le prove.

[…]

GUIDO

Ma Chi?

UGONE

Lotario.

	GUIDO
	Lotario?
DON DIÈGUE	UGONE
Le père de Chimène.	Il genitore d´Emilia.
RODRIGO	GUIDO
Le…	O sdegno, ò Amore.
DON DIÈGUE	UGONE
Ne réplique point, je connais ton amour,	Animo, ò figlio
Mais qui peut vivre infâme est indigne du jour,	Non tolga amor ciò ch´ad honor si deve
Plus l´offenseur est cher, et plus grande est l´offense:	Sù, d´una man l´ofessa
Enfin tu sais l´affront, et tu tiens la vengeance,	Vendichi la tua mano
Je ne te dis plus rien, venge-moi, venge toi,	Tu il nemico punisci,
Montre-toi digne fils d´un ter père que moi;	E d´Ugone, e di Guido
Accablé des malheurs où le destin me range	L´honor tù risarcisci.
Je m´en vais les pleurer, va, cours, vole, e nous venge.	

Tras este somero análisis queda de manifiesto que la primera incursión del personaje de El Cid en la ópera italiana nolo es como tal, sino de forma soterrada o encubierta en los entramados argumentales de un libreto que, sin duda, manifiesta una influencia clara del drama de Corneille, por más que sea indirecta o de segundo grado. Queda claro, pues, que, partiendo del éxito de la obra francesa en Italia, que ya goza de varias representaciones y traducciones por la Península, otros libretistas, al margen de esta primera aproximación solo tangencial, aprovecharan el material para sus textos, haciendo ya explícita la referencia al héroe castellano. Esta historia, la del Cid como tal en la ópera italiana del XVIII, es la que vamos a desarrollar en los siguientes capítulos.

8.2. LOS LIBRETOS DE ALBORGHETTI

Una vez que hemos comprobado que la incursión del Cid en la ópera italiana no fue directa y plena, sino que tuvo lugar a partir de una obra protagonizada por Flavio, pasamos a estudiar los libretos del primer autor que se decidió a usar el tema que ocupa nuestra Tesis, como ejemplo de un libreto operístico del tiempo. Lo primero que debemos hacer es explicar la filiación de estos textos que dan lugar a un total de cinco óperas distintas, y así arrojar algo de luz sobre la cuestión.

Este primer libretista, Giovanni Giacomo (o Iacopo) Alborghetti, era un miembro de la Arcadia, lo cual explica las siglas P. A. (pastor arcade) tras su nombre. Siguiendo con la costumbre de trabajar bajo un pseudónimo, lo hace con el apodo Logildo Mereo, de manera que puede identificarse de ambas formas.

De Mereo no contamos con demasiados datos. Elena Tonolo afirma[310], tras consultar el *Onomasticon* de la Arcadia, que fue aceptado en la academia romana en 1700, bajo la tutela de Crescimbeni. En este mismo texto se asevera que Alborghetti es natural de Bérgamo (Lombardía), lo cual nos lleva a consultar *Gli scrittori di Bergamo*[311], donde comprobamos que nuestro poeta aparece en una entrada con su nombre. En ella, se hace referencia a lo que denominan como una "operetta dramatica", *Il gran Cid*, estrenada en Livorno en 1715, y que se corresponde con nuestra obra número 1. No se aporta mucho más, e incluso se confiesa que este autor ya era por entonces bastante desconocido.

De este primer libreto, Tonolo nos hace saber que existen dos ediciones, lo cual no es nada habitual: una impresa en Massa (Toscana), y otra de Piacenza, en la región de Emilia-Romaña. Tal hecho se debe a que Alborghetti no quedó conforme con el resultado de la primera, lo que le lleva a una reimpresión, con independencia del desarrollo de la representación en Livorno. Esto dice mucho del celo artístico del poeta lombardo.

[310] Tonolo, Elena, *Antonio Sacchini et* Le Cid, cit., p. 66.
[311] Vaerini, Barnaba, *Gli scrittori di Bergamo* (vol. I), Bergamo, Vincenzo Antoine, 1788, p. 83.

Tal y como podemos comprobar en el *stemma* de las óperas cidianas, los textos de Alborghetti dieron lugar a un total de cinco representaciones operísticas: la primera de ellas se celebró en el teatro San Sebastiano de Livorno, en el carnaval de 1715. Toscana, a diferencia de otros estados italianos, también en decadencia, sí conservaba aún cierta actividad pública y cultural, y, en concreto, la ciudad de Livorno era ya un punto de encuentro de artistas de diferentes ámbitos debido a su importante puerto, lo que conllevaba una igualmente notable actividad comercial. Fernando de Medici, hijo de Cosme III, incluyó a Livorno dentro del "circuito ducal" de escenarios al mismo nivel que otras capitales italianas, de la relevancia de Roma, Florencia, Venecia o Parma, de tal manera que la ópera vino a esta ciudad con cierta regularidad[312].

Para esta primera representación, puso música al libreto (aunque no se conserva la partitura) Jean-Baptiste Stuck, compositor nacido en Livorno en 1680 de padre italiano y madre alemana. Se da la casualidad de que Stuck, conocido en Francia como Batistin, se trasladó al país galo en 1705 para trabajar al servicio del duque de Orleans[313]. En París obtendría la nacionalidad francesa, en 1733, y finalmente moriría en 1755. Es importante mencionar que entre los años de 1714 y 1716, entre los que compuso nuestra ópera, trabajó temporalmente para el Elector de Baviera, Maximilian Emanuel, cuya hermana, Violante Beatrix, se convirtió en princesa de Toscana tras su matrimonio con Fernando de Medici. Por este motivo, el libreto de *Il gran Cid* fue dedicado a la princesa.

Lamentablemente, no conocemos la música de esta ópera, pero, a la vista del resto de la obra de Stuck, bien podría seguir las pautas del resto (*Méléagre*, de 1709; *Manto de la fée*, de 1710; y *Polydore*, de 1730): una música que combinase las directrices del género italiano con las peculiaridades de la escena musical francesa con gran equilibro. El mismo Alborghetti elogia la música de Stuck en el prefacio de la segunda edición del libreto, aunque, teniendo en cuenta dónde lo

[312] Tonolo, Elena, *Antonio Sacchini et* Le Cid, cit., p. 55.
[313] En el libreto se indica que "la musica è del Sig. Gio: Battista Stuk, virtuoso di S. A. R. Il Sig. Duca di Orleans" (Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, Massa, Pellegrino Frediani, 1715, p. 12.

escribe, quizá podamos dudar de la sinceridad de sus palabras y pensar más bien en una cortesía propia de la edición que firma.

Dos años después de la primera puesta en escena (1717), *Il gran Cid* vuelve a ser representado, esta vez en el Teatro de San Bartolomeo de Nápoles con música de Francesco Gasparini (Camaiore, 1668-Roma, 1727). Este compositor toscano había trabajado ya en Venecia con diferentes libretos reformados por Zeno y Pariati antes de instalarse en Roma en1716, al servicio del príncipe Ruspoli y en contacto directo con la Arcadia. De la partitura, solo ha llegado a nuestros días un aria de la Infanta, perteneciente al segundo acto de la escena segunda.

Alborghetti elaboró una nueva versión del libreto para el tercer estreno de la obra, que tuvo lugar en el Teatro Capranica de Roma, el 10 de febrero de 1727. En esta ocasión, el encargado de musicar el texto fue Leonardo Leo, que, aunque nacido en la pequeña localidad de San Vito dei Normanni (Brindisi, Apulia, que entonces pertenecía al Reino de Nápoles), fue uno de los máximos exponentes de la escuela operística napolitana.

Federico Capranica aportó con su teatro su granito de arena a la revitalización del mundo teatral romano, junto a la actividad de Cristina de Suecia y la fundación de la Arcadia. Con la aportación de estos y otros agitadores culturales, Roma volvió a tomar el pulso cultural tras los moralizantes pontificados de Inocencio XI e Inocencio XII, que juntos abarcaron los años comprendidos entre 1676 y 1700, en los que mantuvieron los teatros públicos cerrados. El sobrino de Federico, Camillo, regentará el teatro a finales de la década de los veinte, en la que mantendrá una dura lucha contra su gran competidor, el teatro Alibert (desde 1726 Teatro delle Dame). Este último se adelantó a poner en escena diversas óperas de Metastasio, con música de Leonardo Vinci y Nicolò Porpora: *Didone abbandonata,* por Vinci en 1726; *Siroe in Persia,* por Porpora en el siguiente año; como muestra. Leo se impone poco a poco en Roma gracias al impulso de Giuseppe Polvini Faliconti, encargado del Teatro Pace por el Cardenal Ottoboni en 1718 en primer lugar, hasta llegar a ser el

empresario de otros como el Capranica (1726-1728), el Argentina o el Tordinona[314]. Para los textos, se seleccionan algunos libretos de autores de la Arcadia, anteriores a Metastasio, lo cual justifica el reempleo de *Il gran Cid* de Alborghetti años después de su estreno en Livorno.

Fue precisamente Faliconti quien consiguió los servicios del conocido "castrato" Farinelli[315] para cantar el papel de Rodrigo en esta representación romana, pero ello no evitó que el público no respetara al resto de actores de la compañía[316]. La negativa recepción de la obra justifica que no se conserve tampoco la música de esta ópera.

Todavía tuvo dos usos más este libreto de Alborghetti: el primero de ellos, (sexto en el corpus), tuvo lugar en el Teatro della Pergola de Florencia, en el carnaval de 1737, poco antes de la muerte de Gian Gastone I, último gran duque Medici; y un segundo uso (que hace el número siete) nuevamente en el Teatro San Sebastiano de Livorno, para el carnaval de 1741. Tonolo considera ambas representaciones como "survivances d´un vieux livret […] dans un circuit de diffusion menor"[317].

No conocemos los compositores de estas dos últimas óperas cidianas de Alborghetti, lo cual puede llevarnos a pensar en el empleo de las músicas de los tres compositores ya mencionados (Stuck, Gasparini o Leo) o en el uso de algún "pasticcio".

Luca Casimiro degli Albizzi, empresario de la Pergola, se propuso reutilizar la partitura de Leo, pero le fue imposible encontrarla, por lo que, debido

[314] Franchi, Saverio, *Drammaturgia romana* (vol. II), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, p. XXXVIII.
[315] "Farinelli" era el apodo de Carlo Broschi, posiblemente el castrato más célebre de cuantos han cantado en la historia. Nacido en Andria (Apulia) en 1705, obtuvo notables éxitos en Italia, Viena y Londres, hasta que fue reclamado en Madrid por la Corte de Felipe V, en 1737, para que el monarca se recuperase de su incurable melancolía. Se mantuvo durante el reinado de Fernando VI hasta que Carlos III lo expulsa cuando llega a España (Pérez, Mariano, *Diccionario de la Música y de los Músicos* (vol. I), Madrid, Istmo, 1985, p. 13).
[316] Valesio, Francesco, *Diario di Roma (1700-1742)*. A cura di Gaetana Scano con la collaborazione di Giuseppe Graglia (vol. IV), Milán, Longanesi, 1977-79, p. 775.
[317] Tonolo, Elena, *Antonio Sacchini et* Le Cid, cit., p. 59.

a la premura de tiempo, no tuvo más remedio que encargar a Giuseppe Orlandini, que había compuesto la primera ópera de la temporada, los recitativos, mientras que dejaba libertad a los cantantes de introducir las arias "a suo modo"[318], en una original solución al problema planteado.

Ocuparemos una parte importante de esta Tesis al estudio detallado del libreto de 1715 (Livorno), puesto que, tras el ya mencionado de Flavio, se trata del primer libreto de ópera sobre el Cid. Además, como se desprende del "stemma" que hemos trazado en el capítulo 7, posee una importancia capital (con pequeñas excepciones) en los sucesivos textos del XVIII. Algunas modificaciones del propio autor, Alborghetti, nos dan los libretos de 1717 (Nápoles) y 1727 (Roma).

Según la división que marcó Heartz[319], citada en el capítulo 2.1, la producción de libretos y óperas del s. XVIII se dividía en tres grupos: 1720-1740, que denomina modelo metastasiano; 1740-1770/75, influenciado por la tragedia lírica francesa; y, finalmente, 1770/75-1800/20, período de obras vinculadas a la ópera cómica italiana. La fecha de estreno de este primer libreto cidiano, 1715, nos remite a cuando todavía no ha comenzado el primer momento, lo cual indica que el texto y su ópera se enmarcan en un espacio del siglo que podríamos denominar pre-metastasiano[320], aunque la Arcadia ya llevaba desarrollando su labor durante un número de años suficiente como para dejar al margen su influencia.

El tema del Cid, cuyo éxito en la escena italiana del XVIII justifica la elaboración del presente trabajo, parece encajar con los intereses literarios de este momento, que, en parte, se forman también con las ideas que empiezan a llegar de Francia: los personajes son todos de clase social elevada, y no se mezclan con otros estratos sociales porque sencillamente solo existe este grupo. Por otro lado,

[318] Holmes, William C., *Opera observed. Views of a Florentine impresario in the early Eighteenth century*, Chicago - London, The University of Chicago press, 1993, p. 192.
[319] Heartz, Daniel, *Ópera seria del s. XVIII*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980, pp. 555-558.
[320] Metastasio escribe su primer libreto, *Didone abbandonata,* en 1724, y se convierte en poeta cesáreo en 1730.

se intenta que estos encuentren solución a sus conflictos mediante sus propias acciones, y no confiando en la intervención divina[321], que parece relegada a la protesta inicial de los libretos en la que los escritores se cuidan mucho de declarar su fe católica para conseguir así el ansiado "imprimatur". Tampoco aparecen en el desarrollo del drama motivos trágicos mezclados con otros cómicos: solo grandes temas (amor, honra) mediante un lenguaje decoroso.

El también citado estudio de Pogolotti[322], que parte de la clasificación de Heartz, confirma que en el primero de los grupos los libretos constan de 3 actos con un número de escenas en cada uno de ellos de entre 14 y 20. *Il gran Cid* cumple esta primera premisa, pues se distribuye en 3 actos, que a su vez contienen 20, 20 y 18 escenas respectivamente; lo que nos da un número relativamente elevado de estas últimas. Esto indica que los personajes (Ferdinando, Leonora, Cimene, Duarte, Diego Ruiz-Diaz, Rodrigo y Garzia) aparecen y desaparecen de las tablas con cierta frecuencia.

Estos personajes, siete en total, forman dos grupos diferentes cuyo objetivo es el de trazar dos líneas argumentales diferentes que, como es lógico, conducen al mismo fin. Además, el juego que se crea con la ignorancia de cada colectivo de lo que hace el otro provoca un efecto de suspense e ironía dramática que traza el desarrollo de las diferentes escenas, para terminar cada acto con una escena de clímax.[323].

Dejando a un lado el aspecto formal y centrándonos ahora en el contenido, la primera lectura de *Il gran Cid* nos lleva a pensar en la primera divergencia con las características de los libretos de este momento del s. XVIII. Nos referimos a la "semplicità" que introdujo Gravina y que en la primera ópera cidiana del siglo no

[321] Corneille ya eliminó el episodio del gafo que Castro incluyó en el tercer acto de *Las mocedades.* Los libretos que forman el corpus de nuestro trabajo tampoco lo rescatan.
[322] Pogolotti, Leonor, Pogolotti, Leonor, "Hacia una historicidad de los modelos de libreto de ópera italiana: convenciones estructurales de los libretos de Ópera Seria del siglo XVIII", Ponencia de la VII Semana de la Música y la Musicología: Jornadas interdisciplinarias de investigación: La ópera: palabra y música, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, 2010. [Fecha de consulta: 30-enero-2014]. P. 77.
[323] Tonolo, Elena, *Antonio Sacchini et* Le Cid, cit., p. 68.

nos parece hallar: se ha mencionado el elevado número de escenas, los personajes se desplazan de lugar hasta en trece ocasiones, que provocan las consiguientes "mutazioni" del escenario, y se reúnen todos a la vez en escena tres veces:

> La première impression, à la lectura du livret, est que l´intrigue est assez compliquée et contradictoire, d´autant plus que presque tous les personnages changent d´avis au cours de la pièce et d´une façon parfois ambiguë et non explicite se retrovent à poursuivre le but contraire de ce qu´ils poursuivaient au debut[324].

Seguidamente nos centraremos en el desarrollo de la historia, para lo cual, habida cuenta de la importancia de Alborghetti en la presencia del Cid en la ópera italiana, nos detendremos de un modo más extenso aquí que con las siguientes obras.

Efectivamente, el tema de Rodrigo, como tal, comienza en la ópera italiana en 1715 con *Il gran Cid,* que consta de tres actos. "La scena è in Siviglia", se afirma tras la lista de personajes. Con esta reubicación, Alborghetti trata de sintetizar las acciones de la obra para respetar así la unidad de tiempo. En el primero de los actos[325], que como se ha dicho se compone de veinte escenas, comienza con un planteamiento de los conflictos que articularán toda la obra: el amoroso y el político. Por ello, resulta especialmente gráfico el piadoso inicio del libreto, con Cimene vestida de luto ante la tumba de su padre ("il conte di Gormas") y otras tumbas de antepasados, en el que declara ya desde un principio su firme deseo de venganza por encima del amor que siente por Rodrigo:

> Quel sangue, sì, quel sangue
> Dell'odiato mio dolce nemico,
> Di quel Rodrigo, oh Dio,
> Che, ad onta del mio sdegno, è l'idol mio.
> […]
> Rodrigo è il mio tiranno, de è l'oggetto
> Dell'ira mia più cruda, e l' voglio morto[326].

[324] Tonolo, Elena, *Antonio Sacchini et* Le Cid, cit., p. 68.
[325] Aunque no reproducimos literalmente y aportamos nuestra propia visión de la estructura del drama, partimos de la organización que presenta Elena Tonolo en su Tesis, varias veces citada en la nuestra.
[326] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid,* cit., p. 14.

Al partir con esta imagen de Cimene tan fiel a la memoria de su progenitor, Alborghetti se salta los dos primeros actos de *Le Cid*, que trata de resumir inventando la escena de la hija ante los restos de su padre jurando venganza. También de este modo, el poeta toscano evita el empleo de más personajes en su libreto, como los hermanos de Rodrigo o el propio conde.

Duarte, príncipe de sangre real, como se presenta en los "personaggi", aparece a continuación para inaugurar la segunda escena. En ella, se pone de manifiesto que Duarte ama a Cimene, aunque esta no le corresponde. Sin embargo, le promete su mano si le concede la ansiada venganza, pero siempre tras darle muerte a Rodrigo y nunca antes. Así lo declara en el aria con que termina la escena:

> Voglio vendetta, e poi
> Parlami del tuo amore,
> Ch'io ti risponderò.
> Non san gli affetti tuoi
> Placar quest'alma accesa,
> Sinché dell'alta offesa
> Vendetta io non avrò[327].

La contradicción que plantea el personaje de Cimene es notable: ama y odia. De este modo, el espectador no puede confundirse y pensar que el amor entre esta y Duarte es correcto, ya que nacería de un modo impuro e indigno. En cualquier caso, la tercera escena nos deja solo al príncipe convenciéndose a sí mismo de que para ganar la mano de Cimene debe acabar con el héroe.

También con esta escena termina la primera "mutazione", que presenta a los personajes ante los antepasados de Cimene. Ahora en la cuarta, el escenario muestra el atrio del palacio real en la que debe destacar una vista al mar. Rodrigo aparece disfrazado, lo cual indica que el protagonista comienza la obra desterrado del reino por acabar con la vida del conde. Con él está Garzia, capitán de la guarda real y confidente de Rodrigo al tiempo. Y es precisamente por esta condición por la que Garzia avisa a su amigo del peligro que corre permaneciendo

[327] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 16.

allí, lo cual da la oportunidad a Rodrigo de comenzar su intervención ante el público demostrando su valor y manifestando su amor por Cimene:

> Sempre
> Sarò della mia bella
> E spietata Cimene[328].

En este primer diálogo de Rodrigo, este se muestra dispuesto incluso a morir a manos de Cimene, como termina reconociendo en el aria que cierra el acto:

> Saprei morir, sì, sì,
> A' piè dell'idol mio,
> Giacché più non poss'io
> Placare il suo rigor.
> Ma temo che il diletto
> Che di mia morte avria
> Men grato a lei saria
> Mirando in me un oggetto
> Ch'ella tanto odia ancor[329].

La quinta escena muestra sola a la infanta Leonora, hija del rey Fernando, que en su monólogo pone de manifiesto el amor que siente por Rodrigo y cierra así el planteamiento amoroso del primer acto, puesto que ya el espectador sabe que Rodrigo y Cimene se aman, aunque el odio de esta los mantiene separados, que Duarte ama a Cimene y que Leonora hace lo propio con Rodrigo. Diego, el padre de Rodrigo, aparece en la sexta escena junto a Leonora, a pesar de compartir espacio, el protagonista y la infanta no se cruzan, para pedirle que interceda ante su padre por su hijo, y pueda así regresar del exilio. Leonora intenta mantenerse fría ante la demanda de Diego, pero en diferentes apartes deja bien claro que ansía ese regreso tanto o más que el padre. En cualquier caso, Diego hace alarde de sus habilidades retóricas para insistir en el hecho de la injusticia de que Rodrigo siga condenado a permanecer lejos, y argumenta que el rey puede estar demasiado influenciado por Cimene. De este modo, Rodrigo, con la muerte del conde, no solo pierde el amor de la hija, sino también el favor del rey, de manera que su regreso presenta dos grandes inconvenientes: uno de naturaleza

[328] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 18.
[329] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 19.

sentimental y otro de razón pública[330], lo cual nos pone de un principio al protagonista totalmente al límite y con todo en contra.

Con estas primeras seis escenas, Alborghetti deja perfectamente planteado el doble conflicto que desarrollará la obra: amoroso y político. Ya en la séptima, aunque se continúa en el palacio real, se abandona el planteamiento para iniciar la acción propia del presente de la obra: el rey Fernando aparece junto a su hija y Diego para comunicarles que "l'Affrica tutta" se acerca a las playas que se ven por la ventana con la intención de invadir la península. Se lamenta también de que Duarte no ha conseguido reunir un ejército demasiado numeroso, por lo que él mismo liderará la defensa de la ciudad tras sus muros. La octava escena presenta a Duarte junto a sus guerreros dispuestos para el combate en primera línea, con las arengas propias de la batalla que está por comenzar.

En la novena escena aparecen Rodrigo y Garzia. Se trata de un fragmento breve, sin aria de salida, en el que los personajes terminan con una rápida esticomitia con la que se pone fin a la segunda "mutazione" para dar cuenta por fin de la batalla contra los invasores. La décima escena, por su parte, conduce a la antecámara del apartamento de la infanta Leonora. Allí, la hija del rey Fernando transmite al público en un recitativo la angustia que siente en ese momento, en el que se ve presa por los sanguinarios moros. Ya en la undécima, aparece Cimene para consolarla y pedirle que confíe en Duarte:

> Il valore di Duarte e di quei suoi
> Guerreri ilustri, alla difesa armati,
> Lusinga il mio pensiero.

Pero la infanta no queda convencida, puesto que asume que

> E quasi immenso è l´africano stuolo.[331]

El diálogo cobra algo de ritmo cuando ambas sacan a colación los amores con Rodrigo y Duarte. Cimene confiesa que no puede amar a este último, aunque cumpla su promesa de vengarla, pero no quiere admitir que ama a Rodrigo, y que

[330] Tonolo, Elena, *Antonio Sacchini et* Le Cid, cit., p. 74.
[331] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid,* cit., p. 28.

sí estaría dispuesta a darle una pequeña tregua si quisiera volver para ayudar al rey.

> Alla vendetta mia
> Per lo pubblico ben triegua darei.[332]

Ya en la duodécima escena, sola, manifiesta sus celos y el gran tormento que estos le causan. Este breve secuencia concluye con un aria, "trafiggetemi" (traspasadme), con la que Alborghetti muestra a la protagonista femenina del drama totalmente bloqueada, debido a la gran contradicción que la inunda. De este modo, encuentra el autor la forma de insistir una vez más en el tema de la obra, que no llega al público en este caso a través de los labios de Cimene.

Con esta aria se da por concluida la tercera "mutazione", puesto que la acción se desarrolla a continuación en el salón real, que permite ver un jardín. Esta ambientación se mantendrá hasta el final del primer acto. Las escenas número trece y catorce son breves: primero Diego y luego el padre de Rodrigo junto a Leonora muestran su temor ante la batalla que están librando las tropas del rey Fernando. Alborghetti ha preparado el momento para que los espectadores teman por el resultado de la contienda, ya que las tropas castellanas son menores en número que las sanguinarias hordas invasoras.

Pero todo cambia de repente, ya que en la escena decimoquinta aparece el rey anunciando la victoria:

> Colmo di gioia, al petto,
> Torno a stringerti, o figlia.
> Meco, Diego, ancor godi, abbiamo vinto.

Tampoco pierde la ocasión de anunciar que la victoria se debe a la providencial intervención de Duarte:

> Vinto è il nimico, e il nostro
> Periglio seco ei si portò fuggendo:
> E quei, che al braccio invitto
> Di Duarte sottrarsi ebber la sorte,
> Stringe or nodo servile.[333]

[332] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 29.

Fernando concluye la escena con un aria, "Cadde vinto e fulminato", pero ningún personaje sale tras ella ya que sigue la secuencia iniciada en la escena trece (Diego solo), que avanza mediante la aparición de diversos personajes. De este modo, la decimosexta se abre con la llegada de Duarte, que se suma a los ya presentes. Una vez en escena, se niega a recibir las felicitaciones del rey, que trata de abrazarlo pero se topa con la vergüenza de su capitán ("Vinto, signor, non vincitore io sono"), que es interrumpido por Cimene cuando se dispone a desvelar lo ocurrido. Esta nueva incorporación, siguiendo la gradación que se ha comentado, da inicio a la decimoséptima escena, especialmente larga, puesto que varios recitativos se acumulan en un claro avance de tensión dramática.

Duarte, en su relato, cuenta cómo las tropas castellanas estaban totalmente a merced del enemigo. Pero cuando todo parecía acabado, y el mismo Duarte daba por perdida la batalla y su misma vida, un caballero desconocido tomó el testigo del capitán y arengó a los supervivientes con tan ánimo, que milagrosamente terminaron por doblegar a los moros invasores.

El rey no puede esperar más y pregunta por la identidad de este anónimo caballero, y la respuesta de Duarte es también la causa de su vergüenza: Rodrigo, cuya mención provoca el sobresalto del propio Fernando, Leonora y Cimene[334].

El clímax de esta secuencia llega con la decimoctava escena, en la que, sin que abandone todavía ninguno de los presentes el escenario, aparece ahora Rodrigo acompañado de varios soldados y varios moros encadenados. Completa la adición un coro compuesto de habitantes del pueblo, que comienza con un canto de alabanza al héroe, pues el exiliado, ha resultado ser el salvador de la patria.

Aun en este momento glorioso, Rodrigo se muestra cauto y respetuoso con la norma del rey que obligaba su exilio. De hecho, una vez ha recibido los elogios de todos los presentes, insinúa su marcha para acatar el dictado de Fernando:

---

[333] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 33.

[334] Nótese que Alborghetti introduce a Cimene justo antes de que Duarte confiese su derrota y la victoria de Rodrigo, que además salva la vida a su rival.

Or godi, e regna,
Signore, in pace, che di ostile insulto
È svanita ogni tema. Io di qui parto
Esule ancor qual mi volesti, e poi
Perchè Cimene mi condanna.
Vuol partire.[335]

Cimene, al ver a Rodrigo y que este se marcha sin castigo, ve la oportunidad de obtener por fin justicia, pero el rey, eufórico por la victoria, la disuade y concede a Rodrigo el perdón:

In giorno sì festivo
Abbian triegua gli sdegni. Io così voglio.
Rodrigo, a te permesso
Sia qui restare, e intanto
I duo regi che teco
Prigioneri menasti a te consegno,
E sian tuoi servi.[336]

Diego, Rodrigo y Garzia protagonizan la decimonovena escena. En ella, el padre puede por fin abrazar al hijo, que se abstuvo de ello en la escena anterior por estar ante el rey ofreciéndoles a los reyes moros como obsequio. Pero, en contraste con el aire triunfal del regreso de Rodrigo, el primer acto termina con dos escenas breves que dejan de un lado la acción y se adentran en el terreno de la intimidad. Se trata de un rasgo propio de esta primera mitad de siglo, mientras que el resto suele terminar sus actos con escenas de clímax, como veremos en el corpus operístico de esos años.

En este ambiente más íntimo, el protagonista puede confesar a Garzía su dolor por el intento de Cimene de verlo castigado por el rey, a pesar del paso del tiempo y del exilio que ha sufrido. Su amigo intenta consolarlo, y desarrolla este tema en su aria de salida de la escena diecinueve, pero Rodrigo, ya sin Garzia pero acompañado aún por los reyes moros y resto de soldados, en la vigésima y última, se lamenta de su fatal destino amoroso.

Comienza ahora el segundo acto, cuya primera "mutazione" se apunta de manera breve: "galleria". Se trata de indicar alguna estancia del palacio, como en

[335] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 40.
[336] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., pp. 40-41.

escenas anteriores, pero sin vista alguna al exterior, lo cual parece presagiar que el desarrollo de la obra abandona el protagonismo de lo que ocurre fuera (guerra, exilio) para incidir en lo que ocurre dentro, bien del palacio, bien en el interior mismo de los personajes, o sea, la manifestación de sus sentimientos y contradicciones. Leonora aparece en la primera escena sola, planteando en su monólogo el dolor que le provoca su amor no correspondido, acrecentado aún más por la reciente muestra de valor de Rodrigo. Concluye con un aria con la cual no sale ("Astri, voi, che in ciel girate"), ya que la entrada del rey marca el inicio del segundo acto, en el cual, tendrá lugar un giro inesperado.

Fernando comunica a Leonora la decisión que ha tomado: como justo premio a la victoria militar que acaban de protagonizar, el rey pretende unir en matrimonio a Rodrigo con Leonora (qué mejor premio que su propia hija) y a Duarte con Cimene. La infanta trata de disimular su excitación por el anuncio, y objeta que el héroe no tiene sangre real para poder llevar a cabo el enlace ("che a Rodrigo manca un diadema sul capo"), a lo que Fernando se apresura a responder que:

> Ha però tanto
> Valor, che d´un regnante
> Maggior si rende, e cinge un ferro a cui
> Mancar non puote un regno.[337]

El propósito del rey aún no es firme, ya que tiene intención de que el senado lo acepte. La infanta lo tiene presente en la tercera escena, en la que, de nuevo sola y como claro contraste de la primera, termina con un aria (ahora sí de salida) en la que pone de manifiesto su alegría y desconcierto por su nueva situación. Con esta decisión se conforma el nuevo nudo de la obra. La victoria sobre los moros de Rodrigo le otorga el perdón real y, con este, el fin de su exilio. Pero, al tiempo, el ansia de gratitud del monarca hará que le plantee un matrimonio que será difícil de eludir.

[337] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 45.

La escena cuarta aborda un cambio de personajes pero no de "mutazione", ya que se continúa en la galería, lugar propicio para los encuentros entre los personajes. En este caso, son Rodrigo y Duarte quienes se cruzan. El primero no conoce aún los planes del rey, pero el segundo sí: ahora podrá tener a Cimene sin duelo alguno. Rodrigo le insiste en que, si se atiene a la promesa que Duarte le hizo a Cimene, deberían enfrentarse en un duelo:

> Io voglio
> Che, si osservi a Cimene
> La fè che le giurasti; il sangue mio
> Chiede alla sua vendetta, el il mio sangue
> (Ma la sua punta del mio brando) è pronto
> Per suo, per tuo conforto. Andianne.[338]

El desarrollo de este diálogo nos presenta un aspecto de Rodrigo hasta ahora oculto: sus celos. La sola posibilidad de que, parapetándose en la decisión del rey, el protagonista pueda seguir vivo y que, al tiempo, Duarte y Cimene se casen, hace al héroe saltar en cólera. Así lo declara en su último recitativo:

> Tua Cimeme? Ed io vivo?
> E qual nume, e qual forza
> Del cielo, o degl´abissi
> Tanto potrà? M´ascolta
> Se l´odio del mio bene
> Contro di me mai s´estinguesse, e io
> Più non fossi lo scopo
> Di chiunque pretende al grande al grande acquisto,
> Mancar già non potria
> Del costante amor mio l´eterna, e pura,
> Fiamma, che a lei conservo; onde è follia
> Di chi aspira a Cimene
> Pria ch´il mio capo a´piedi suoi non sia.[339]

y en su aria de salida:

> Fiera strage, e crudo scempio
> Di quell´empio
> Che mi toglie al mio tesoro,
> Tu vedrai s´io far saprò.
> E s´avvien ch´io cada esangue,
> Col mio sangue
> L´idol mio così sdgnato
> Pur placato almeno avrò.[340]

[338] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 48.
[339] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 49.

Rodrigo, resignado al no tener su ansiado duelo, sale de escena y entra Cimene, que queda con Duarte en la quinta del segundo acto. Pero ahora será ella quien apremie a Duarte a que luche con Rodrigo y le dé su prometida venganza, lo cual desconcierta aún más a su paladín. Este argumenta que no quiere incumplir el deseo del rey, pero esto no contenta a su amada, quien trata en diferentes momentos convencer a Duarte, usando diferentes argumentos: "Tu cavalier? Tu eroe? Tu di reale sangue sei nato?". El caballero consigue salir del acoso de Cimene, aunque esta queda sola en la sexta escena insistiendo en el dolor que sufre debido al odio y al amor que siente al mismo tiempo por Rodrigo.

Con la séptima escena, llega la "mutazione". Ahora, en el jardín, planteado como una suerte de lugar ameno, Leonora aparece sola, y espera encontrarse con su amado, cosa que ocurre en la escena siguiente (octava). Una vez allí, y tras unos compases de tanteo en los que Rodrigo vuelve a mostrar su amor por Cimene, la infanta comienza a hacerle saber que otra persona lo ama también, aunque oculta su identidad. Rodrigo evade una y otra vez las misivas de Leonora, que pone sobre la mesa incluso el deseo del rey, pero él no cree que ni la opinión de un soberano pueda pesar en una decisión de este tipo, lo cual la aflige mucho.

Leonora sale triste y entra Garzia, lo cual indica que comienza la novena escena. Rodrigo se lamenta de la situación, pero su amigo intenta convencerle de que, habida cuenta del odio que Cimene siente por él, el planteamiento no puede ser mejor: se casará con la hija del rey, y por lo tanto, debe olvidar el amor que no le lleva a ningún sitio. No debe, pues, despreciar el amor real por orgullo, ni querer a quien no le corresponde.

La décima escena está protagonizada por el rey y Diego, padre de Rodrigo. El diálogo, repleto de muestras de cordialidad entre ambos y de muestras de agradecimiento por parte de Diego, sirve para que el rey comunique a su interlocutor que Leonora se casará con Rodrigo por deseo real, lo cual llena de

[340] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 50.

alegría al padre del héroe, que ha pasado del sufrimiento de ver a su hijo exiliado a la felicidad de saber que será yerno del rey por expreso deseo de este.

Pero en este clima de alegría, irrumpe Cimene (undécima escena) quejándose al rey de que Duarte no quiere concederle la venganza que le prometió. Alborghetti pone a Diego de testigo para acentuar el dramatismo de una petición que disgusta al rey y, sobre todo, a Diego. Fernando intenta de nuevo disuadirla y le comunica también a ella que casará a Rodrigo con su hija, lo cual deja aún más contrariada a Cimene, que sigue sin obtener la satisfacción que reclama por la muerte de su padre.

La salida de Cimene ("Vado, sì, ma porto in petto / un furor che sol la norte / di quell´empio estinguerà") da paso a la escena número doce, en la que aparecen Duarte, el rey y Diego, y que anticipa que el senado se reunirá en breve. Ya en la decimotercera, Duarte en solitario no cabe en sí de gozo: el rey refrenda su matrimonio con Cimene y, al motivar también el de Rodrigo y Leonora, le exculpa sin saberlo del duelo con el protagonista.

Con la nueva escena en curso, la decimocuarta, cambia la "mutazione": estamos ahora en el apartamento de Cimene. La acotación inicial informa también de que esta sale huyendo mientras Rodrigo la sigue. En este diálogo, especialmente intenso, Rodrigo se entera de los planes nupciales del rey, no sin antes amenazar a su amada de matarse para cumplir la voluntad de la dama. Al enterarse, el héroe queda desolado: "Resta in pace, mio ben, vado a morire" canta en el aria con que termina la escena. Una vez sola, en la escena siguiente, Cimene vuelve a manifestar su conflicto interno: el choque entre lo que dicta su corazón y el mandato del sentido del deber:

> Vuol vendetta l´alma offesa.
> Ma poi sento un dolce affetto
> Che mi toglie ogni furor.
> Il furor m´invita all´armi,
> Ma se voglio vendicarmi

Non ho forza e non ho cor.[341]

Tras esto, Cimene irrumpe en el escenario y aparece Garzia en la escena decimosexta. En su monólogo busca a Rodrigo ya que el rey lo reclama en el consejo que determinará si debe casarse o no con Leonora. El confidente del protagonista, que vuelve a representar la razón y la cordura, en contra de su amigo, que al estar enamorado sigue los dictados de la pasión, maldice al amor que "mata la razón" en un vano esfuerzo de actuar libremente, cuando realmente hace preso de sus cadenas.

Con este planteamiento, que intenta separarse del deseo del público y preparar la crudeza del momento que viene: en la didascalia de la escena decimoséptima, Alborghetti se preocupa mucho de dejar patente la solemnidad del momento, ya que no muestra al senado ya compuesto, sino que indica cómo deben hacer la reverencia ante el rey todos los miembros. Aparece también un altar donde, en caso de obtener el beneplácito de todos, el rey oficiará el matrimonio de las dos parejas.

Fernando, en su alocución, consigue la aprobación de la cámara, pero cuando reclama a Rodrigo, este no aparece, ante el desconcierto de todos los presentes. Su entrada, con Garzia, marca el principio de la decimoctava escena, sin duda, clímax del nudo de la obra. Ante la solicitud del rey, Rodrigo, frente al senado completo, su padre, la infanta, Duarte y Garzia, se atreve a rechazar a Leonora y declarar al tiempo que ama a Cimene, quien en diferentes apartes nos va haciendo saber su situación. El rey no acepta esta contrariedad y se dispone a unir a Cimene con Duarte, a lo que Rodrigo se interpone poniendo la mano en su espada en un gesto impulsivo que no sabemos bien si atribuirlo a su amor o a los celos. Fernando, furioso, resuelve encerrar a los dos, mientras Leonora queda despreciada en escena. En su aria de salida anuncia su deseo de venganza, mientras se relaja tímidamente toda la tensión acumulada.

[341] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 72.

En este último momento de la escena, las acotaciones resultan de gran ayuda, puesto que indican con claridad los movimientos de los personajes mientras se expresan ("si avanza", "si ritira", "si interpone", "partono", etc.) o, más importante aún, si actúan, ya que Rodrigo saca la espada en presencia del rey ("ponendo la mano su la spada") en lo que todos interpretan como una falta grave de respeto a la autoridad de Fernando. Es importante resaltar que Cimene aprueba el gesto de Rodrigo:

> Ed io non deggio
> Unirmi ad altri che a colui che possa
> Del genitore estinto
> L´acerba morte vendicar col sangue
> Dell´ingiusto omicida.[342]

De este modo, por vez primera en la obra, Cimene muestra en público el doble sentimiento que guarda hacia Rodrigo: odio y amor. Ya en la decimonovena, quedan en escena Rodrigo, Cimene y Garzia. Los guardias encadenan al héroe, que da su espada a su amigo y se resigna a su destino. En la última escena, la vigésima, Cimene sola en el escenario clama sorprendentemente contra el rey, a quien acusa de bárbaro e inhumano al querer imponer su deseo a los sentimientos de los súbditos. Se trata de un paso más de Cimene hacia el amor que siente por Rodrigo que comienza a desequilibrar la balanza de sus sentimientos.

Con las palabras de la protagonista, termina el segundo acto, que deja a los amantes presos por separado y ante un destino incierto. El tercero tiene algunas escenas menos (dieciocho, que sigue siendo un número importante) y un total de cinco "mutazioni", en las que solo vamos a contar con espacios cerrados con una clara intención dramática: la antecámara del rey, un patio interior o la prisión donde está encarcelado Rodrigo.

Las tres primeras escenas del tercer acto muestran el enorme descontento de Fernando y Leonora. En la primera, el rey recrimina a Duarte su parsimonia ante la afrenta de Rodrigo:

[342] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 77.

Ti sembra
Poco che allor, ch´io ti destino in sposa
Cimene, e che s´impegna
Del mio cenno real l´onor supremo,
Egli s´opponga ed osi
Sfidarti, in mia presenza, e del senato,
E degl´istessi altari?

A lo que contesta Duarte, intentando de este modo atribuir el comportamiento airado de Rodrigo a su juventud en un aparente esfuerzo de no desafiar al héroe. :

Io non lo scuso;
Ma so che amore in givanil pensiero
Legge e fren no conosce.[343]

La furia de Fernando se queda en poco cuando entra su hija y le pide que sea ella quien decida el destino de Rodrigo y Cimene. De ello se lamenta Duarte, que teme lo peor para su amada. Esta queja se extiende a la tercera escena, ya con Leonora fuera, pero sus deseos caen en saco roto ya que la decisión del rey es firme. Al final de su recitativo, atisba la idea que desarrollará en la cuarta escena, ya solo: la infanta no será capaz, finalmente, de acabar con Rodrigo. Además, Duarte experimenta en la cuarta escena un cambio de posición: considera que Rodrigo no debe morir y para ello estará dispuesto a hacer lo necesario:

No, non morrà Rodrigo. Al suo destino,
Dell´Infanta allo sdegno, e all´ira ingiusta
Del re, che lo condanna,
Saprò ben io, con questa destra, e questo
Ferro, oppormi, o morire.[344]

Este nuevo posicionamiento se debe a dos motivos: el primero es que el propio Rodrigo le salva la vida en la batalla ante los moros, a cuyo hecho Duarte, que como se indica en la lista de "personaggi" en un príncipe de sangre real, debe todo el respeto por encima incluso de un afortunado enlace, renunciando, por tanto, al amor de Cimene en beneficio de su honor. El segundo consiste en la conciencia que tiene de que, muerto Rodrigo, Castilla pierde a su principal

[343] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 82.
[344] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 85.

valedor en la batalla, de manera que el reino puede quedar a merced de las tropas invasoras como casi ocurre la ocasión anterior.

Duarte se propone ayudar al héroe, cosa que también plantea, en la quinta escena, Garzia. Este se ofrece a Diego para ayudar a su hijo, aunque desconoce por el momento la intención del príncipe. La situación está totalmente en contra:

> Il re si chiama offeso,
> Vilipeso il senato,
> L´Infanta lo vuol morto,
> E´implacabil Cimene,
> Duarte è suo rivale. Il cielo istesso,
> Ch´è prettetor degl´innocenti, è unito
> Co´suoi nemici. Or quale
> Scampo per lui vi fia
> In periglio sì atroce?[345]

Pero el confidente y amigo se muestra como solución a los problemas del protagonista:

> Il tuo Garzia.
> Sì, quello io son, che voglio
> O salvarlo, o moriré al fianco amato
> Del tuo, del mio Rodrigo.

La propuesta de Garzia es arriesgada: conoce un pasadizo subterráneo que une su celda con el mar, el cual resulta idóneo para la huida. Para tal gesta, rememora a Roderico, el último rey godo, quien ya usó este camino y fue sometido por bárbaros y moros. Diego, solo en la sexta, se muestra esperanzado por recuperar a su hijo.

En estas escenas, la acción se precipita puesto que se acerca el final. En la séptima, estamos en una habitación en la que Cimene lee un libro. Leonora entra y comienza el diálogo en el que Cimene finge que aún odia a Rodrigo, por lo que atiende la petición de su interlocutora. Esta, con palabras salpicadas de un claro matiz agresivo (sobre todo por el uso del imperativo), le pide que haga ver a su amado que realmente no lo quiere, intentando así que se cumpla la voluntad del rey. Cimene accede por esconder sus sentimientos, aunque se lamenta de ello en

[345] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 87.

el monólogo de la escena siguiente. Una nueva muestra del debate interno entre honor (vengar la muerte de su padre) y amor, por el asesino de quien quiere vengarse.

Para conseguir su estrategia, Leonora apela a la condición piadosa de Cimene, que, como buena hija, debe vengar la muerte de su padre. En cualquier caso, la reacción de la infanta es en cierto modo previsible, ya que reacciona como se espera de alguien que está al límite. Igualmente, Cimene responde con una desesperación propia de quien se arrepiente de mostrarse como no es. Ahora, deberá presentarse ante su amado para decirle que no siente nada por él, cosa que hará en la novena escena. Rodrigo está en la cárcel (nueva "mutazione") y recibe la visita de la hija del conde y de la infanta.

Antes, en la novena escena, Rodrigo está solo y reflexiona sobre su situación. En la décima, los tres personajes tienen una larga conversación (noventa y cuatro versos en total, en la escena más larga del drama) a base de recitativos compuestos por intervenciones breves que aportan un gran dinamismo al momento. Cimene, para regocijo de Leonora, comienza diciendo a Rodrigo que lo que siente por él no es amor, sino odio:

> Ascolta.
> L´Infanta, al di cui cenno
> Sta unito il tuo destin, perch´ella puote
> Di te disporre, a te convien con tutto
> Il più fino amor tuo render placata;
> E vivrai, credi a me.[346]

Pero Rodrigo no se rendirá con tanta facilidad ("Tu ben non conosci / Il mio gran cor, la mia gran fede"), ya que si Cimene lo rechaza, muriendo él le daría su ansiada venganza con gusto. Con este tipo de respuestas, el protagonista se gana el favor de aquella parte del público que todavía pudiera tener dudas sobre la honestidad y el arrojo del personaje. Ya parece muy lejano el asesinato del conde, que en la versión de Alborghetti no aparece ya que comienza después con el protagonista en el exilio, y la imagen de un joven altivo y descarado queda cada

[346] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid,* cit., p. 96.

vez más lejos para perderse en la leyenda española, hasta el punto que en las óperas italianas aparece como un perfecto caballero cortesano. Además, rechaza el amor de Leonora, que está presente aunque él no pueda verla, lo cual no hace sino acrecentar su ira.

Cimene intenta mediar entre ambos, una vez la infanta ha hecho su aparición ante Rodrigo, pero es inútil: los guardias se lo llevarán para acabar con su vida, destino que abraza con todo el honor:

> E tu, dolce ben mio,
> Se con la morte mia placar ti puoi,
> Placati. Io vò a morir. Cimene, addio.

Ante la admiración de ambas, todavía tiene valor para descargar a Cimene de responsabilidad:

> Ma vorrei che alla mia morte
> Si placasse il tuo rigor.[347]

Las dos damas quedan en escena para plantear el contraste que se produce al expresar sus sentimientos: Leonora goza al infligir el castigo merecido a quien la rechaza por encima incluso del deseo del rey mientras que Cimene sufre viendo a su amado camino de la muerte, fin que precisamente ansiaba desde un principio y, ahora que parece próximo, no le produce más que dolor.

Como vemos, es el personaje de Leonora el que sale más perjudicado de estos pasajes, ya que Alborghetti contrapone la virtud de Rodrigo y Cimene a las malas artes de la infanta, tales como el chantaje, que se esconda para ver la reacción de Rodrigo, o se dirija a Cimene con un lenguaje agresivo, etc.. Sin embargo, no es más que una estrategia del autor, que utiliza al personaje para sacar lo mejor de los otros dos. Con este pasaje terminan las tres escenas que corresponden a la "mutazione" de la prisión: todo parece perdido, y solo la estrategia de Garzia, Diego y Duarte pueden liberar al héroe de la muerte. Ahora, el escenario muestra un patio interior del palacio en el que el rey y Diego dialogan.

[347] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 99.

Ambos discuten en la duodécima escena sobre la conveniencia de castigar a Rodrigo. Diego, como padre, trata de convencer al rey pero este se muestra inflexible. El rey sale con un aria en la que insiste en su buen juicio, dando paso a la decimotercera escena. Ahora, aparecen reunidos los tres conspiradores: Diego, Duarte y Garzia. En el transcurso de estas líneas, Diego conocerá con sorpresa que Duarte ya no ansía el mal del héroe, sino que hará lo necesario por su liberación:

> Già fui rivale; or sono
> Amico, e debitor di quella vita
> Che a lui render vogl'io.[348]

Duarte, tras escenificar la unión de los tres en favor de Rodrigo, concluye con un aria en la que deja patente que ha terminado dentro de sí el debate entre el amor de Rodrigo por Cimene y la conveniencia de su matrimonio con la infanta. Para ello, Alborghetti rompe el ritmo de los recitativos con versos hexasílabos que contribuyen a plasmar la exaltación del momento:

> Un lampo di gloria
> Che l'anima accende,
> Più forte si rende
> Del foco d'amor.
> Con bella vittoria
> Di questo mio petto,
> Già sopra ogni affetto
> Trionfa l'onor.[349]

Con este clímax termina la "mutazione" y se plantea otra. El libreto de 1715 es bastante preciso en este aspecto:

> Camera apparata, destinata per le udienzie secrete. Basso soglio del re da un lato, con prospettiva chiusa, la quale poi aprendosi mostra una galleria di specchi, nel fondo di cui un gran balcone, dal quale si scorge un'altra prospettiva di bosco e campagne. [350]

Alborghetti configura este espacio, cerrado por un lado, y confuso (a causa de los espejos) por otro, para preparar lo que sucederá a continuación. La decimocuarta es una escena breve, en la que Leonora y Cimene discuten sobre la

[348] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 102.
[349] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 103.
[350] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 104.

venganza que ansían. Ya en la siguiente, el rey insiste una vez más en la obediencia que le debe Cimene, por lo que debe abandonar de una vez esa (solo aparente) insistencia con la que se propone que castiguen a Rodrigo:

> Contessa, è tempo omai
> Che a ubbidire apprenda
> Il tuo genio superbo, e che si pieghi
> Al giusto voler mio.[351]

Pero Cimene vuelve a plantear el argumento de su piedad para rechazar el ofrecimiento del rey de casarse con Duarte. Leonora romperá drásticamente el tanteo entre el rey y Cimene insinuando la muerte de Rodrigo, lo que dejará en suspense el desarrollo de la escena hasta que, con la entrada de Garzia (ya en la decimosexta), se afirma con claridad ("Ah! mio signor, Rodrigo è morto"), enlazando la rima con el final de la escena anterior ("assorto, morto").

Con este pasaje, Alborghetti refuerza la posición de Cimene, quien en dos apartes reafirma ante el público su posición: en el primero, manifiesta "già a poco a poco manca la vita" al escuchar que su amado ha sido decapitado; y en el segundo, tras el recitativo de Garzia en el que describe el martirio del héroe "en ancor non moro?". En este punto de máxima tensión, llega Diego con un velo ensangrentado, tensando así aún más la situación. Con su aparición y la de Duarte, comienza la penúltima escena del drama. Esta se articula en dos grandes recitativos: en el primero, Diego increpa al rey por la muerte de su hijo, que ha derramado aquella sangre gracias a la cual Fernando sigue aún reinando. Posteriormente, se dirige del mismo modo a Cimene, puesto que su constante deseo de venganza ha traído como consecuencia la muerte de su hijo. Muerte, según Diego, injusta, puesto que el protagonista no tuvo alternativa al ver el honor de su padre mancillado:

> Or contenta sarai! La tua vendetta
> Rimira in questo sangue, ed una norte
> Ben giusta e meritata
> Or ti paghi la vita
> D´un Rodrigo, e l´onor d´un Diego offeso!
> Che volete di più?[352]

[351] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 105.

Tras la petición del velo por parte de Cimene, que se encuentra al límite de sus fuerzas, la hija del conde comienza el segundo discurso que articula la escena. En él, Cimene declara por fin ante todos el amor que siente por Rodrigo (a quien se refiere repetidas veces como "sposo"), mientras se confiesa culpable de la muerte de este. Leonora, finalmente, pondrá término a la escena invitando a Cimene a que vea a su amado en la estancia vecina. En este punto, todos parecen vencidos: Rodrigo, aparentemente muerto; Diego, Duarte y Garzia, hundidos por la pérdida del héroe; el rey, arrepentido de sus actos; y Cimene dispuesta a aceptar públicamente su amor por el asesino de su padre.

En este contexto comienza la última escena de la ópera. En ella, Rodrigo surge de la galería de espejos que citamos anteriormente, para sorpresa de todos. Leonora aparece como partícipe del engaño, de modo que recupera así el favor del público al renunciar al amor de Rodrigo en beneficio de Cimene. Diego aprovecha también para pedir perdón al rey por el engaño y justo a continuación, los dos protagonistas se toman las manos y queda formalizada la unión entre ambos. De este modo, queda resuelto el conflicto entre el héroe y el soberano: este reconoce su exceso y la virtud de Rodrigo, al tiempo que plantea la figura legendaria que los espectadores encontrarán en multitud de referencias literarias:

> RODRIGO
> Grazie, signor, ti rendo.
> RE FERDINANDO
> E così apprenda
> Il mondo, che alla fin virtute oppressa
> Da contraria fortuna,
> Al ciel s´inalza, ed è sempre l´istessa.
> RODRIGO
> Grazie, signor, ti rendo.
> RE FERDINANDO E LEONORA
> Del Gran Cid la gloria immortale
> CIMENE
> Del tempo sull´ale
> Fastosa n´andrá![353]

La obra está casi terminada, pero un libreto de principios del XVIII no puede limitarse a un final feliz que comparta solo la pareja principal. Por ello,

[352] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 108.
[353] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 113.

Alborghetti no se resiste a que el rey busque sobre la marcha el matrimonio entre Leonora y Duarte, el cual es casi tan inverosímil como el de Rodrigo y Cimene, puesto que los integrantes, en este caso, apenas se han dirigido la palabra durante la obra y, cuando lo han hecho, ha sido en términos bastante distantes y violentos. Estos matrimonios en serie con los que concluyen otros libretos de la época chirrían en el público de tal modo que caen en desuso, hasta el punto de que en sucesivos textos cidianos que abordamos en nuestra Tesis, veremos cómo desaparecen de los mismos.

Tras este prolijo pero necesario repaso de todo el material que ofrece Alborghetti en sus libretos, nos disponemos a justificar la fuente del libretista toscano, que, como indicamos en el "stemma", se trata de la propia adaptación francesa de Corneille. Esto significa que Alborghetti, sin ser consciente en el momento de la redacción de su texto, influirá decisivamente en el devenir del Cid en Italia (con alguna excepción muy concreta), de manera que los elementos que el poeta incluyó en su texto se convierten en decisivos para entender al personaje en las sucesivas óperas que forman el corpus de nuestro trabajo.

En el libreto de Alborghetti no se cita en ningún momento a Corneille, cosa que sí hacen otros libretistas posteriores como Pasqualigo. En sus palabras en la dedicatoria a la "altezza reale" presenta el tema como histórico:

> Ardisco, con umile ossequio, di presentare a V. A. R., che a nostri Tempi, è la viva Luce, e lo splendore d´Italia, le famose Avventure del Gran Cid, il quale fu l´onore, e la gloria degl´antichi Secoli, e della Spagna[354].

Sin embargo, basta una lectura del drama para considerarlo deudor de la obra francesa. Para Tonolo, la prueba principal de esta influencia reside en el personaje de la infanta, que plantea su dilema entre el amor que siente por Rodrigo y la obligación que tiene de casarse con alguien de sangre real, cosa que no es su amado[355]. Este dato, efectivamente, no aparece en el material de la leyenda española del Cid joven, y se trata por tanto de una invención de Corneille que Alborghetti amplifica.

[354] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 3.
[355] Tonolo, Elena, *Antonio Sacchini et* Le Cid, cit., p. 174.

En cambio, no son aportaciones del autor de esta reescritura los motivos del encarcelamiento del héroe y el de la supuesta decapitación, puesto que sí aparecen en *El honrador de su padre*, de Diamante; y en *La estrella de Sevilla*, atribuida a Lope por Menéndez Pidal. Además, este último motivo también se encuentra en otro drama contemporáneo de Scipione Maffei, la *Merope*, en el que Ismene dice

> Mi corsi, e, gli occhi rivolgendo, io vidi,
> Sfigurato e convolto (orribil vista!),
> Spaccato il capo e ´l fianco, in mar di sangue
> Polifonte giacer […] [356]

Alborghetti inicia su drama uno o dos años después del duelo entre Rodrigo y el conde. Además, introduce un nuevo motivo, el del exilio de Rodrigo para pagar la culpa de su afrenta. Además, el poeta toscano gusta de las "mutazioni" tenues y lúgubres en las que los personajes puedan desenvolverse de un modo más efectista, casi melodramático. Sirva como ejemplo el principio de la obra, en el que Cimene aparece directamente junto a las estatuas de los antepasados y la sombra de su propio padre asesinado, que parece hablarle y empujarla a la venganza. Igualmente melodramático es el pasaje en el que aparece Diego con un velo ensangrentado para comunicar a los demás la muerte de su hijo, lo cual nos advierte que Alborghetti sigue a Horacio en su afán por no manchar de sangre la escena ni mostrar escenas que puedan considerarse violentas.

A la hora de determinar la fuente de Alborghetti, no podemos quedarnos solo en la estrictamente literaria, ya que estaríamos limitando nuestro trabajo a un único campo del que tomar el material necesario. Por ello, debemos mencionar el *Mappamondo istorico*, la obra de Historia Universal de referencia en Italia durante el s. XVIII. En ella, se hace mención de los reyes de España[357], con la necesaria alusión al personaje de Rodrigo y su difícil relación con el rey Alfonso

[356] Esta obra se estrene en 1713, pero el libreto que he consultado es algo posterior: Maffei, Scipione, *Merope,* Turín, Stamperia Reale, 1765, pp. 138-139.
[357] Foresti, Antonio, *Mappamondo istorico* (tomo IV, II parte, libro octavo), Parma, Giuseppe dall´Oglio, 1710, pp. 93-97. La primera edición es también de Parma, en 1692.

VI. Foresti, el autor del *Mappamondo*, se basa para estas líneas en las obras de Juan de Mariana (ya citada en nuestra Tesis) y De Rogatis (*Historia della perdita e riacquisto della Spagna occupata da' Mori,* en siete volúmenes editados en Venecia entre 1674-1675). Con esta magna obra, Alborghetti tuvo el material histórico necesario que complementara al literario, aunque su autor contribuyera también a la creación del mito de Rodrigo, uniendo la figura del héroe al crecimiento y éxito del monarca:

> Capo, e direttore dell´impresa, fu il famoso Rodrigo Cid, il quale, facendo a un tempo stesso da capitano, e da soltato, dopo lungo assedio stancó l´ostinatezza dei´barbari difensori, e la ferocia dei tanti eserciti venuti al soccorso.

o más aun:

> A Toledo aggiunse la conaquista di Cordova, l´Andaluzía e la città di Valenza, e di Sivilia: tutto con l´assistenza del Cid, braccio e cuore del Rè.

Además, encontramos en sus líneas una referencia al exilio de Rodrigo, llevado a cabo por el rey Alfonso después de que la envidia de ciertos intrigantes "rompiera la buena inteligencia del rey". Por ello,

> andò in esilio il Cid, seco recando gli artifici della sua gloria, cioé valor invitto, immobile fedeltà verso del suo sobrano, & odio implacabile contro de´Mori a pro della Religione Cattolica.

En *Il gran Cid*, Rodrigo y Cimene no aparecen diferenciados en esa esfera de personajes "jóvenes", como contraposición al grupo de "mayores", tal como indicábamos en el capítulo 5. La reducción de personajes contribuye a que todos se definan en un ámbito más bien cercano, en el que Jimena (Cimene) se mantiene como un personaje complejo, capaz de odiar y ser fuerte al tiempo que sufre y se muestra débil. En cualquier caso, su debate interno ya no es honor/amor, como en Castro, sino que la visceralidad de algunas de sus intervenciones nos lleva a un binomio odio/amor, que resulta como es lógico más drástico. Rodrigo, en cambio, sí se parece más al héroe del dramaturgo valenciano: aceptó el encargo de su padre, a sabiendas de que este hecho le alejaría para siempre de su amada. La diferencia puede estribar en que, el omitir Alborghetti todo este pasaje ya que comienza el drama tiempo después, el espectador que no tuviera presente la lectura de Castro podría perder ese atisbo piadoso de Rodrigo. En cualquier caso,

el estricto concepto de honor que maneja el protagonista sigue siendo el motor de sus actos, aunque las consecuencias sean desgraciadas para él: ambos autores plantean a un Rodrigo que antepone los intereses de su padre antes que los suyos propios.

En otro aspecto de la obra, Alborghetti tuvo a bien presentar al rey como un monarca muy autoritario, cosa que pudo hacer quizá por la debilidad del gobierno de Cosimo III de Medici, que ocupaba el gran ducado de Florencia obsesionado por encontrar quien le sucediera en el trono. Su primogénito, Ferdinando, no tuvo descendencia con la princesa Beatrice Violante (o Violante Beatrix), y la segunda hija del gran duque, en su condición de mujer, no podría ascender al trono. El tercer hijo, Gian Gastone, asumió el poder de Toscana en 1722 cuando ya las grandes potencias europeas se disputaban el territorio ignorando a los Medici, que languidecían tras generaciones de ostentación y poder.

En este contexto, como decimos, Alborghetti se permite el lujo de presentar al rey Fernando autoritario y estricto. Cimene, en la última escena del segundo acto, rompe ante la imagen de Rodrigo conducido a la prisión:

> Parti, Rodrigo, e io
> Ressisto ancora? A sì crudel martire,
> Cor mio se non ti rendi
> Tu sei sasso. Oh barbaro, inumano
> Non già re, ma tiranno,
> Che l´altrui volontà che fu del cielo
> Libero dono in noi, stringer pretendi,
> E legare a tua voglia. E voi, che fate,
> Così stupide e lente,
> Orrende deità del crudo averno?[358]

Aunque el propio Fernando trata de ofrecer una imagen bien distinta un poco antes:

> A me sol basta
> Di mostrar che son grato,
> E che a una gran virtude
> So dar gran premi condegni; e questa sia

[358] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 80.

La maggior gloria mia,
E l´alta idea di chi governa i regni.[359]

Para concluir esta aproximación a la primera muestra operística de Rodrigo en Italia, nos centraremos en el aspecto más formal del libreto, aunque extenderemos también alguna información a las sucesivas obras del mismo autor.

El texto de 1715 está bastante cuidado en cuanto a la información que ofrece para su representación. Son numerosos los ejemplos de acotaciones y apartes. En este aspecto concreto, hemos de hacer mención de cómo los apartes de Leonora (escena décima del tercer acto) informan con gran claridad que la infanta finge su actitud, curriendo lo mismo en las escenas decimosexta y decimoséptima. En el primer ejemplo, por citar uno de ellos, Cimene le dice a Rodrigo que debe casarse con Leonora, pero este la rechaza declarando su amor por la hija del conde:

CIMENE
Ascolta.
L´Infanta, al di cui cenno
Sta unito il tuo destin, perch´ella puote
Di te disporre, a te convien con tutto
Il più fino amor tuo render placata;
E vivrai, credi a me.
LEONORA
(Ciò che risponda
Impaziente attendo.)
RODRIGO
Io, ch´ebbi ardire
Di non temer lo sdegno
Del mio re, del senato e che potei
Rifiutar l´alte nozze in faccia al mio
Maggior periglio, or così vil sarei?
Ah! Tu ben non conosci
Il mio gran cor, la mia gran fede.
CIMENE
E s´io
T´odio più che non m´ami, a che ti giova
Un amor che m´offende?
Una fede che accresce in me lo sdegno?
RODRIGO
Non importa. Mi basta
Morir por te, se la mia norte brami.
LEONORA
(Oh gran core! Oh gran fede! Oh gran costanza
D´eterno nome degna!)[360]

[359] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 63.

La siguiente versión del autor, de 1717 representada en Nápoles, es prácticamente igual a la primera de 1715, por lo que sus diferencias son mínimas. Un ejemplo de estas divergencias lo constituye un aria que solo aparece en esta versión (no en la anterior ni en la posterior de 1727) para el personaje de Rodrigo, en la última escena del drama. En ella, el protagonista introduce un texto basado en la fidelidad conyugal, que aparece en el libreto entrecomillado, lo cual parece sugerir la fragilidad del mismo en el contexto de la obra. Esto bien puede deberse a que el intérprete de Rodrigo, el célebre "castrato" Senesino[361], influyera en la aparición de este fragmento que le permitiese una ocasión más para el virtuosismo del cantante.

Tras la palabras de Diego,

> Se l'error mio perdoni
> Io più non cerco, e a tuo piacer disponi

se introduciría el nuevo texto para la versión de Alborghetti de 1717[362]:

> Come priva del suo bene
> L'amorosa tortorella
> Va piangendo la sua stella
> E languendo ogn'or così;
> Così privo anch'io di spene,
> Piansi, è ver, ma ogn'or costante
> Adorai quel bel sembiante
> Che nel petto amor m'aprì.

Otro pasaje en el que se ofrece alguna diferencia se encuentra poco antes, en la decimosexta escena del tercer acto. Esta, termina con la breve intervención del rey "destin tiranno", tras conocer la muerte (falsa, como ya sabemos) de Rodrigo. Alborghetti introduce aquí un aria de salida que parte del mismo verso con el que terminan las versiones anterior y posterior:

> Fiero destin, perchè
> Al colpo atroce e rio

---

[360] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, cit., p. 96.
[361] Francesco Bernardi, conocido como "Senesino", fue uno de los grandes castrati de la historia. Su apodo procede de su ciudad natal, Siena (1680-en torno a 1759). Su fama le valió el contrato que suscribió con Händel para cantar en Londres (Pérez, Mariano, *Diccionario de la Música y de los Músicos* (vol. II), Madrid, Istmo, 1985, p. 185).
[362] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, Nápoles, Luigi Muzio, 1717, p. 63.

Movesti il labbro mio,
E più del labbro il cor?
Mi lagno ancor di me,
Più che dell'empio fato:
Di me, per cui eclissato
D'Iberia è lo splendor[363].

Estas diferencias, poco significativas como decimos, y que con seguridad obedecen al deseo o imposición de alguno de los cantantes, son superadas por la revisión que hace Alborghetti para la representación romana de 1727, para la cual sí encontramos algunas innovaciones. Entre ellas, quizá la más importante sea la extensión de la propia obra, que pasa de cincuenta y ocho escenas a cuarenta y cinco, repartidas también en tres actos: diecisiete en el primero, catorce en el segundo y otras catorce en el tercero. El número de versos también disminuye, haciendo la obra más ligera, puesto que si la primera versión de 1715 tiene dos mil trescientos cuarenta y uno, la tercera alcanza solo los mil setecientos cuarenta y cuatro. Este efecto de síntesis de la obra se consigue sin necesidad de eliminar personajes, pero con la lógica obligación de reducir escenas y diálogos.

Hay algún caso en que, directamente, la escena se elimina. En este ejemplo, se pierde la oportunidad de incidir en algún sentimiento concreto pero al mismo tiempo se descartan aquellos pasajes cuya insistencia pueda resultar sensiblera o reiterativa. Es el caso de la decimoquinta escena del segundo acto, en la que venimos de un nuevo desencuentro amoroso entre los protagonistas. Alborghetti, en las versiones anteriores, plantea una escena en la que Cimene canta "verso Rodrigo"[364] para poner de manifiesto sus verdaderos sentimientos.

Otras veces se constata un ejercicio de reducción que Alborghetti utiliza en varios momentos. Si volvemos al segundo acto, concretamente en la quinta escena del libreto de 1715 (tercera para el de 1727), Cimene y Duarte dialogan en dos textos prácticamente iguales (salvo un verso) hasta que la hija del conde corta de cuajo cualquier insinuación del caballero de considerarla cosa suya, ya que ella no

[363] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, 1717, cit., p. 59.
[364] "Cantar hacia Rodrigo" puede significar que, al no indicar en la escena anterior que el protagonista abandona el escenario, Alborghetti imaginara a Cimene poniendo en música su conflicto interior mientras observa fijamente a su amado, lo cual podría resultar demasiado explícito o melodramático.

es de nadie salvo de sí misma y de quien tenga el coraje de vengarla. A continuación, las dos primeras versiones culminan este lance con la continuación del diálogo entre ambos en un total de treinta y nueve versos que, para 1727, se ahorra.

Todavía es más pronunciado el ejemplo siguiente, también del segundo acto (novena escena en 1715 y sexta en 1727). En los primeros libretos, Rodrigo y Garzia discuten sobre el desdén de Cimene en un diálogo que termina con aria de salida de Rodrigo en un total de ochenta versos. En la representación romana del Capranica, Alborghetti plantea una escena con Rodrigo solo, sin su confidente, con un breve recitativo con aria (distinta) que suman solo quince versos.

En otros casos, los cambios son de expresiones concretas, muy comunes durante la obra, como "in questo loco" e "in questa reggia" de Garzia en la cuarta escena (acto primero) de ambas versiones, o "Duarte istesso" y "Duarte ancora" de Cimene en la undécima escena del segundo acto en el texto de 1715, que tiene su correspondencia en la séptima del mismo acto en el libreto de 1727. En cualquier caso, estas correcciones, o simplemente pequeños cambios de estilo, son tan numerosas que nos ocuparía una gran cantidad de páginas registrarlas todas.

Las acotaciones, aunque no incluyamos su espacio en el cómputo de versos, también son más escuetas. Solo con abrir el libreto, veremos la primera de ellas, en la que se describe la primera "mutazione". En el texto de 1715:

> Cortile aperto, con varie statue in giro, rappresentanti gli antenati di Cimene. Gran tomba nel centro del cortile, nella cima della quale una piramide, e dentro della tomba sta sepolto il conte di Gormas. Veduta di campagne, e di bosco in prospettiva.
>
> Cimene vestita a lutto, assisa, & appoggiata alla tomba del genitore.

El propio Alborghetti resolverá en su tercera versión del siguiente modo, mucho más directo y simple:

> Luogo di sepolcri con varie statue in giro. Gran sepolcro nel mezzo, dove è sepolto il conte di Gormas, padre di Cimene.
>
> Cimene appoggiata alla tomba.

Llegamos a la cuarta versión de Alborghetti, la que se estrena en Florencia en 1737[365], que, a falta de encontrar el último libreto del poeta toscano, de nuevo para Livorno, en 1741, cerrará este capítulo dedicado a la obra cidiana del autor que nos ocupa. Ya nos hemos referido a la autoría musical de este cuarto libreto, que fue encargada por el empresario del Teatro de la Pergola, Luca Casimiro degli Albizzi, empresario de la Pergola, a Giuseppe Orlandini al no encontrar la partitura de Leonardo Leo.

En su redacción, podemos constatar que, nuevamente, Alborghetti reduce la extensión del drama, que en este ejemplo pasa a desarrollarse en un primer acto de trece escenas; un segundo de diez y un tercero de catorce. Este reparto da un total de treinta y siete, que comparado con las cincuenta y ocho de la primera versión de 1715 confirma este interés del poeta por acortar la acción.

Hay que tener en cuenta, en este sentido, que han pasado más de veinte años desde el primer estreno, y, siguiendo la clasificación de los libretos italianos del XVIII de Heartz, estamos ya terminando el modelo "metastasiano", al tiempo que los libretos comienzan a verse influenciados por la tragedia lírica francesa, hecho que, a efectos formales, se caracteriza por una disminución del número de escenas, mientras que el de actos se mantiene en tres. Esta reducción de escenas implica también una disminución en el número de arias, aunque no de personajes, como hace Alborghetti en su cuarta versión del *Cid* al mantener los mismos roles de las ediciones anteriores.

El libreto florentino sigue sin citar a Corneille. En su "argomento", se refiere a la parte de la leyenda del joven Rodrigo que Castro incluye pero Alborghetti se salta, sin citar tampoco al dramaturgo valenciano. En este apartado, realiza el necesario relato de los hechos previos: la designación de Diego Rui-Díaz como ayo del infante Sancho, para envidia del conde de Gormaz; el golpe de este al padre de Rodrigo que provoca la venganza del joven; la victoria del héroe sobre los moros y la designación de Cid por parte de los reyes vencidos; e incluso

[365] Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il Cid*, Florencia, Albizzini, 1737.

adelanta que, finalmente, la pareja contrae matrimonio. Por último, aparece una curiosa afirmación, que, aunque errónea, nos parece muy interesante: según Alborghetti en su resumen, del matrimonio de Rodrigo y Jimena nacerán los siete infantes de Lara, que, en sus palabras, "fueron el flagelo de los infieles y la gloria de aquellos reinos".[366]

La relación de "mutazioni", por su parte, es también la misma que en las versiones anteriores, lo cual nos deja dos alternativas para el resultado final que tenemos entre manos: la eliminación de ciertos pasajes y la reducción de otros. Si partimos de la versión anterior, la romana de 1727, podemos ver, como en casos anteriores, ejemplos de ambos recursos. Para no ser demasiado reiterativos, citaremos alguno de cada:

En la segunda "mutazione" del primer acto, Alborghetti nos lleva al atrio del palacio real, e insiste en que haya una vista al mar. Si nos vamos al libreto de 1727 (tercera versión), estamos en la cuarta escena, con un diálogo entre Rodrigo y Garzia en el que este advierte al protagonista del riesgo que corre al presentarse en el palacio mientras está desterrado. Esto da la oportunidad a Rodrigo de manifestar su amor por Cimene, a pesar de las innumerables dificultades que presenta esta atracción. A su vez, el poeta aprovecha para presentar a un personaje noble, con un corazón sincero. En la siguiente escena, la quinta, Leonora se debate entre su deber ("nata a regnar, né voglio / Per un folle desio scender dal trono") y sus sentimientos hacia Rodrigo, quien no posee el linaje necesario para estar a su altura pero en quien ha depositado su amor:

> Ma Rodrigo mi sforza, e con la spene
> Di rivederlo un dì
> Vo´stringendo così le mie catene

En el libreto para Florencia, Alborghetti redistribuye todo este material: "adelanta" el diálogo de Rodrigo a la tercera escena, esta vez con Duarte,

[366] Los siete infantes de Lara fueron hijos de Gonzalo Gustioz y Sancha Velázquez, y su historia pareció protagonizar un cantar de gesta del que actualmente se desconoce su paradero. Esta hipótesis fue planteada por Menéndez Pidal a partir de la *Primera Crónica General* y de la *Crónica de 1344.*

fundiendo así el contenido de la escena en cuestión y un monólogo anterior de este personaje. En la escena cuarta, con el cambio de escenario (el mismo del palacio real con su vista al mar), es ya Leonora quien aparece debatiéndose entre el trono y su amor por Rodrigo. Para ello, necesitará ahora algo menos de texto, mientras que el mensaje es el mismo.

Este recurso, en el que se van fundiendo escenas manteniendo el material, se repite en varias ocasiones, mientras que en otras, directamente, elimina algún pasaje. Esto ocurre con las escenas previas a la batalla contra los invasores árabes. Alborghetti muestra a Duarte en la escena séptima (de 1727) con las banderas desplegadas ante su ejército presto para la lucha, a lo que siguen una serie de diálogos. En 1737, el poeta toscano elimina esta imagen del caballero antes de la lucha, y refunde nuevamente los diálogos sucesivos hasta que aparece Cimene sola en la octava, undécima para la versión de 1727. Para este caso, el autor copia los recitativos y sustituye los versos del aria de salida.

En definitiva, los cuatro ejemplos de libreto que podemos analizar de Giacomo Alborghetti reducen poco a poco el material, muy amplio en su primera escritura, hasta dejar a mediados de siglo un texto más ligero con el que representar la misma historia sin que los personajes salgan y entren en escena continuamente. El poeta toscano, con sus diferentes textos, cumple un papel decisivo en la irrupción del joven Rodrigo en Italia, puesto que, a partir de aquí, otros autores probarán suerte con el material de Corneille, pero siempre teniendo en cuenta el trabajo del poeta de la Arcadia.

8. 3. Flavio y la ópera italiana en Londres

A la estela de la obra de Noris, con la que el material cidiano irrumpe en la ópera italiana, estudiamos ahora un libreto que, ya en el s. XVIII, continúa con la historia del rey lombardo Flavio Cuniberto. Se trata de un texto musicado por el genio de Händel, que se estrena en la capital inglesa en 1723. Y aquí surge el primer interrogante: ¿por qué aparece en Londres una ópera italiana sobre Flavio?

La respuesta a esta pregunta va unida a la figura del compositor de la ópera, George Friedrich Händel (Halle, 1685-Londres, 1759). No es el cometido de este trabajo trazar una biografía del genial músico alemán, del que, por otro lado, algo más se añadirá en el capítulo 9. Pero sí consideramos necesario relatar los detalles que hacen que un compositor alemán terminara componiendo óperas en italiano para un público inglés[367].

Tras un primer período de formación musical en su ciudad natal, Händel llega a Hamburgo en 1703. Ya entonces se trataba de un importante núcleo comercial. De hecho, poseía la única compañía de ópera al margen de las cortes. En estos años compone sus dos primeras óperas, *Almira* y *Nero* (ambas de 1705), con suerte desigual, ya que la primera fue un éxito aunque la segunda resultó un fracaso.

También en Hamburgo entabló amistad con el príncipe Ferdinando de Medici, hijo y heredero del Gran Duque de Toscana, Cosme III. En 1706 abandona la ciudad alemana y llega, al año siguiente, a Florencia con el objeto de adquirir conocimiento y experiencia sobre la ópera italiana. En sus inicios italianos compone sus primer oratorio, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (Roma, 1707). Le sigue *La Resurrezione,* y varias cantatas como *Diana cacciatrice, Armida abbandonata, Arresta il paso*, etc. Estos años fueron decisivos en la formación de Händel, puesto que pudo empaparse de todo lo referente a la ópera, el oratorio y la cantata, amén de otras formas instrumentales.

Es muy probable que conociera en Venecia al príncipe Ernst August de Hanover, hermano del futuro rey Jorge I de Inglaterra. Händel abandona Italia en febrero de 1710, y en junio estaba en Hanover con el puesto de "Kappelmeister" del futuro monarca británico, lo cual le permitió visitar Londres junto a él. El primero de estos viajes duró unos ocho meses, y durante el transcurso del mismo fue recibido por la reina Ana para la cual ofreció, al menos, un concierto. Su primera ópera al estilo italiano en Londres fue *Rinaldo* (1711), con texto de

[367] Dean, Winton, Hicks, Anthony, *The new Grove* (Vol. VIII), Londres, ed. Stanley Sadie, 1980, pp. 83-97.

Giacomo Rossi. Esta obra tuvo un gran éxito, al tiempo que una importante influencia en su posterior carrera.

En junio del mismo año regresa de Londres a Hanover, donde se dedica a la música de cámara y orquestal, ya que en la ciudad alemana no existe la ópera. En cualquier caso, en el pensamiento de Händel está la idea de volver a Londres cuanto antes, cosa que consigue con permiso del príncipe en el otoño de 1712.

Una vez en la capital inglesa, el compositor alemán se rodea de un círculo intelectual importante que le ayuda en su tarea compositiva, además de facilitarle un hábito de vida sosegado. En este grupo de intelectuales y artistas destacan el poeta Alexander Pope, el también poeta y dramaturgo John Gay (famoso por su obra *The Beggar´s Opera* en el que satiriza el interés de la alta clase británica por la ópera italiana) y el médico, matemático y escritor satírico escocés John Aburthnot. De estos años rodeado de este ambiente, Händel compone cuatro óperas más: *Il pastor Fido* (1712), *Teseo* (1713), *Lucio Cornelio Silla* (cuyo estreno pudo ser en privado en junio del mismo año) y *Amadigi di Gaula* (1715), obra que merece un comentario especial puesto que, como su título delata, se basa en otro héroe que proviene de la Literatura Española: Amadís de Gaula. Precisamente con la atención a esta obra terminará nuestra Tesis (cap. 9), puesto que, al igual que el joven Rodrigo, las andanzas de Amadís comienzan en nuestra península, pasan por la escena francesa y terminan convertidas en una ópera al estilo italiano que se compone y estrena en Londres.

Händel compone *Amadigi* instalado en casa de Lord Burlington, y, tras ella, no escribe otra ópera hasta cinco años después. Además, la revolución jacobita[368] influyó negativamente en las representaciones de Händel, puesto que se suspendieron algunas obras e incluso se retrasó el inicio de la temporada de ópera de 1715 hasta febrero del siguiente año. Entre 1717 y 1719, nuestro compositor estuvo bajo el mecenazgo de James Brydges, conde de Carnavon y

[368] Tensiones y revueltas que intentaron devolver al trono a Jacobo II de Inglaterra, exiliados tras la Revolución Gloriosa de 1688. Estas sublevaciones se extendieron desde ese mismo año hasta 1746 (Innes, Joanna, en Gardiner, Juliet y Wenborn, Neil (eds.), *The companion to British History*, Londres, Collins and Brown, 1995, p. 429).

posterior duque de Chandos. Por este motivo, Händel compuso por aquellos años los *Chandos Anthems.*

Estos problemas, sus incursiones en otros géneros y su actividad empresarial hacen que las siguientes óperas estén algo más distanciadas en el tiempo, hasta que compone *Flavio*, en 1723. Llegados a este momento, podemos comprender hasta qué punto el estilo de Händel era ecléctico debido a su amplia formación internacional. De hecho, sus primeras óperas de Hamburgo tenían las arias en italiano y los recitativos en alemán, de manera que el público pudiera seguir con claridad el desarrollo de las mismas, mientras que las danzas y oberturas obedecían a modelos franceses, en clara imitación al compositor que por entonces marcaba la pauta en Hamburgo, Reinhard Keiser. Ya en Italia, y gracias fundamentalmente a la influencia de las cantatas y óperas de Domenico Scarlatti (hijo de Alessandro), pudo empaparse de la lengua italiana y sus peculiaridades a la hora de escribir música para cantar un texto en la misma. Una vez en Londres, utiliza libretos escritos íntegramente en italiano, abandonando así los recitativos en alemán, algo totalmente lógico, atendiendo a la nacionalidad de su nuevo público). Podemos pensar, a la vista del desarrollo de su obra, que albergara la idea de escribir sus óperas con textos en italiano para las arias e inglés para los recitativos, pero es muy probable que debido al prestigio que alcanzaba ya por entonces la ópera italiana y a la musicalidad de la lengua se decantara por textos escritos totalmente en italiano.

Además, Händel tampoco inventaba nada así: para los recitativos, utilizaba los modelos que se seguía en Italia durante el XVIII, que constaban del "recitativo semplice" o "secco", que se acompañaba solo del bajo continuo[369] y se usaba en monólogos o diálogos de un modo semejante al discurso[370], y del "recitativo accompagnato", que se servía de irrupciones de la orquesta para recrear mejor los momentos más tensos.

[369] *Vid*. Cap. 2.2.
[370] Händel toma esta idea de Scarlatti.

Lamentablemente, el momento de mayor esplendor de Händel coincide con la disolución de la Royal Academy of Music, sociedad que fundaron entre 1718 y 1719 un numeroso grupo de caballeros adinerados (con el patrocinio del rey) con el fin de producir óperas italianas. En 1729, los salarios de los intérpretes y los conflictos entre estos provocaron su quiebra. Händel trató de continuar con la compañía, e incluso compuso algunas óperas más, pero sin el éxito que había alcanzado anteriormente.

En este contexto, sale a la luz la ópera cuyo libreto nos ocupa, *Flavio, Re di Longobardi*, escrito por Nicola Francesco Haym. El compositor alemán trabajó con varias libretistas italianos, entre los que se encuentra el ya mencionado Haym, Francesco Silvani o Giacomo Rossi. Este escritor, cuya familia era de origen alemán (Roma, 1678-Londres 1729), también era chelista, compositor, productor y anticuario. Ya en 1701 estaba en Londres como músico de cámara del segundo duque de Bedford, y en 1718 coincide con Händel, al servicio del duque de Chandos. Su primer libreto para el alemán fue *Teseo* (1713), adaptado de un texto anterior del francés Quinault para Lully[371].

Fruto de sus diferentes intereses culturales, hemos de citar también la edición de tragedias de Maffei en 1721 y la *Gerusalemme liberata* de Tasso en 1724, ilustradas con sus propios dibujos en lujosas encuadernaciones[372].

Para el libreto de su *Flavio*, Haym parte claramente del texto de Noris, aunque le introduce algunas variaciones. En primer lugar, hemos de destacar que elimina del "dramatis personae" al grupo formado por la reina Ernelinda, Zelta (nodriza de Emilia) y el siervo de Guido (Bleso). De este modo, el argumento del drama se reduce casi con exactitud al de *Las mocedades* o *Le Cid*, pero en el contexto de la corte del rey de los lombardos. El libretista sí mantiene a la hermana de Guido, Teodata, con lo que también se mantiene presente el amor de Flavio por la hija de Ugone, al tiempo que los celos e impotencia de Vitige.

[371] En páginas posteriores volveremos a esta adaptación, puesto que algo parecido ocurre con *Amadigi di Gaula*.
[372] Dean, Winton, *The new Grove* (vol. VIII), Londres, ed. Stanley Sadie, 1980, pp. 415-416.

Este último personaje, el "favorito del rey", adquiere en este texto, quizá con más claridad que en el de Noris, un cierto paralelismo con el Duarte que aparece en los libretos posteriores, aunque con matices, porque ahora es un carácter más positivo, lo cual es totalmente lógico: en las obras herederas de Castro y Corneille, solo existe un único objeto de deseo que, obviamente, es Jimena, por lo que dos personajes masculinos comparten su interés, Rodrigo y el propio Duarte. En el texto de Noris, y en este de Haym que hereda el esquema de personajes, se identifica de un lado a Emilia, trasunto de Jimena, hija despechada de Lotario y al tiempo amante de Guido, asesino de su padre, y del otro a Teodata, que siente un amor correspondido por Vitige que peligra por el capricho del rey.

Esta "partición" del protagonista femenino hace que, a los ojos del público, no se vea a Vitige como un rival de Guido, como sí lo es Duarte de Rodrigo. Para acentuar este aspecto, el resto de libretistas se encargará de que el héroe salve al caballero en la batalla, y que ambos incluso se enfrenten en escena, cosa totalmente innecesaria en los libretos de *Flavio* que estudiamos.

La eliminación de los personajes mencionados deviene en la lógica supresión, como hemos dicho, de otras tramas. De este modo, el argumento de este libreto se asemeja mucho a los que han de venir. Podemos decir entonces que, si el *Flavio* de Noris fue una primera aparición "soterrada" del material cidiano en la ópera italiana, este de Haym puesto en música por Händel da un paso más en la consolidación del tema: el argumento queda casi fijado, aunque se continúa en la corte de Flavio.

Con todos los pasajes que ya no aparecen, el resultado final es un libreto más ligero. Además, Haym no se limita a reproducir las mismas escenas, sino que, en muchas ocasiones, funde escenas con lo que el texto es aún más preciso. En el resto de la obra (todos aquellos pasajes coincidentes) se observa una transcripción del libreto de Noris casi siempre literal, lo cual dice mucho del aprovechamiento de materiales entre unos trabajos y otros. Este reflejo no solo se produce en el apartado literario, ya que el mismo Händel, para la música de sus óperas, también aprovechará fragmentos de arias en diferentes títulos, dando lugar a lo que en

música se conoce como "pasticcio"[373]. Las muestras más evidentes de lo dicho están en la reproducción literal de los recitativos, pero con nuevas arias para los finales de escena. Como ejemplo más sencillo se muestra el principio de la obra, aunque podríamos citar muchos otros.

También hemos de hacer mención de una elipsis verdaderamente significativa en el desarrollo de la obra: Haym prefiere no mostrar en escena el pasaje en el que Lotario agrede a Ugone. Será el propio padre de Guido quien relate a su hijo lo sucedido en la décima escena del primer acto, que se corresponde con la decimosexta en Noris. El contenido de esta escena es el mismo que en *Flavio* con la excepción de un fragmento tras preguntar el protagonista por la identidad del agresor. Tampoco el autor nos muestra el monólogo de Ugone caído en tierra y lamentándose de que las fuerzas ya no le permitan hacer frente a Lotario, con lo que parece que Haym está decidido a eliminar todo atisbo de violencia explícita en las tablas al tiempo que quiere preservar la dignidad de Ugone y que el público no lo vea como un anciano incapaz.

En cuanto a la fusión de escenas, podríamos también aportar varios ejemplos, aunque para no extendernos demasiado aduciremos alguno en concreto. Por ejemplo, podemos situarnos en la escena sexta del segundo acto, en la que Lotario y Emilia discuten acerca de Guido. Se corresponde con dos escenas de *Flavio*, la sexta y la séptima. En la primera de ellas, Emilia dialogaba con Zelta, que, como ya no aparece en esta obra, se elimina; aunque se rescatan dos versos. De la siguiente, la séptima, se aprovecha algo más de material: Lotario ordena a su hija que se olvide de Guido. Para ello, Haym elimina las intervenciones de Zelta que sigue presente en el texto de Noris, y gran parte de la conversación entre los tres personajes, que divagan sobre el asunto. Ahora, la escena es mucho más breve y directa:

[373] Pastiche o "pasticcio": Pieza musical hecha a imitación o con préstamos de otras composiciones. Propiamente, en un sentido más actual, una pieza original escrita por un autor que imita, de forma voluntaria o no, el estilo de otro compositor. (Vignal, Marc, *Diccionario de la Música*, Archidona, Aljibe, 2001, p. 235) En el caso de Händel, él mismo usaba algunos fragmentos musicales en diferentes obras.

EMILIA
Dunque per le mie nozze
S´apprestano le pompe?
(Entra Lotario)
LOTARIO
Emilia!
EMILIA
Padre!
LOTARIO
Andiamo!
EMILIA
Dove?
LOTARIO
Vieni, andiamo!
EMILIA
Alle nozze?
LOTARIO
Che nozze?
EMILIA
Guido non è il mio sposo?
LOTARIO
Che Guido? Che sponsali?
Scordati del indegno,

Y a continuación, Haym concluye la escena con versos compuestos por él mismo:

E distacca dal core
Un empio di sleale-o il genitore!
S´egli chiede affetto
Dille: "Nos sente il petto
Amor per te"
Discaccialo dal core
Che un empio traditore
Non merta la tua fè.
(parte)

El libreto concluye, como es norma en todas las versiones que trabajamos en nuestra Tesis, con el engaño, en este caso a Emilia, acerca de la muerte de su amado por parte del rey, con lo que se descubre sus sentimientos. Tras destaparse la verdad y anunciarse la próxima boda de Guido y Emilia, que no queda resuelta en escena, la obra termina con la intervención del coro:

Doni pace ad ogni core
Quella gioia che sparì!
E´cessato ora il dolore;
Goda ogn´alma in questo dì.

De esta manera concluye una interesante muestra del material cidiano en la ópera italiana, que no en Italia. Como hemos mencionado, se trata de una vuelta

de tuerca más al trabajo de Noris, al que se le despoja de la segunda trama, pareciéndose así cada vez más a su fuente francesa. A partir de aquí, los libretistas no tendrán reparos en partir de *Le Cid* para redactar sus libretos, pero, hasta entonces, entendemos que estos dos textos, el de Noris y el de Haym, pueden considerarse excelentes ejemplos de la plasmación de una leyenda que surge en España y que termina en forma de ópera en escenarios italianos e ingleses.

8. 4. LOS LIBRETOS DE BENEDETTO PASQUALIGO

Corresponde a continuación el turno a los libretos que compuso el poeta veneciano Benedetto Pasqualigo. Se trata de dos obras que dan lugar a otras tantas óperas estrenadas en fechas muy lejanas en el tiempo (1721 y 1783) y en el espacio (Venecia y Londres), de lo cual nos ocuparemos más adelante. Comenzaremos centrándonos en el primero de los textos, *Cimene*, una, como reza en su frontispicio, "tragedia da cantarsi", estrenada en el Teatro San Angelo de Venecia en el mencionado año de 1721[374].

Pasqualigo, noble veneciano, pertenecía a la "Accademia degli Animosi", con el nombre de Merindo Fesanio. Todas sus obras tenían una gran influencia clásica, y solían estar tomadas de la mitología griega. Algunos de sus éxitos son *Antigona* (estrenada en 1718 en el Teatro San Cassiano, con música de Orlandini) e *Ifigenia in Tauride* (San Giovanni Crisostomo, un año después). En ciertos casos, se basaba en la mitología pero no de un modo directo, sino que partía de obras de otros autores como Racine, así, por ejemplo,de la *Mithriade* del dramaturgo francés escribe el italiano su *Mitriade re di Ponto, vincitor di se stesso*, de 1723. Los libretos de Pasqualigo eran

[374] Pasqualigo, Benedetto, *Cimene*, Venecia, Marino Rossetti, 1721.

> ostensibly noble, classical or otherwise highly reputed literary works, answering to the standard notions of "gravità e decoro" considered by some contemporaries to be a trend of the times[375].

La música de la ópera que nos ocupa corresponde a Girolamo Bassani, también veneciano. No contamos con demasiados datos de este compositor: sabemos que fue alumno de teoría musical de Antonio Lotti, y que posteriormente enseñó canto[376]. También fue alumno, en Roma, junto a Alessandro Scarlatti, de Giacomo Carissimi, aunque puede ser una confusión con otro compositor contemporáneo llamado Giovanni Battista, fallecido algunos años antes del estreno de nuestra ópera[377].

Este libreto constituye en sí mismo una rareza dentro del extenso corpus que desarrollamos en nuestra tesis: es el único en cinco actos. Esta peculiaridad, sin embargo, no pareció influir mucho en los autores contemporáneos, que prefieren los libretos en tres[378], como es el caso del resto de poetas que estudiamos. Encontramos en el texto, en un apartado sin título, una breve redacción, que bien podría titularse, según lo estudiado, "Ai lettori", en la que Pasqualigo cita su fuente directa, Corneille. Y al tiempo hace mención de Castro en un detalle, a la vista de todo lo estudiado, que hemos de valorar en su justa medida[379]:

> Frà l´altre Tragedie scritte da Pietro Cornelio rinomato Poeta Francese, molto applaudita da spettattori fù quella, che prima di lui argutamente ideossi Guglielmo di Castro Autore Spagnolo sopra la doppia passione di Cimene Illustre Donzella di Castiglia […]

Tras su lectura, podemos concluir que su autor se basa directamente en Corneille sin pasar por Alborghetti, como hará el resto de libretistas, aunque como otros, dejará fuera de la representación la muerte del conde, ubicada uno o dos años antes, con la idea de hacer más verosímil el matrimonio entre Rodrigo y

[375] Strohm, Reinhard, *The neapolitans in Venice,* en Fenlon, Iain y Carter, Tim, *Con che soavità. Studies in Italian opera, song and dances, 1580-1740,* Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 257.
[376] Tipaldo, Emilio de, *Biografia degli Italiani Illustri* (vol. VI), Venecia, Alvisopoli, 1838, p. 273.
[377] Alfieri, Pietro, *Brevi notizie storiche sulla Congregazione ed Accademia de´Maestri e professori di Musica di Roma*, Roma, Perego-Salvioni, 1845, p. 56.
[378] Tendremos también ocasión de estudiar alguno en dos actos.
[379] Pasqualigo, Benedetto, *Cimene*, cit., p. 3.

Cimene. De este modo, parte del segundo acto de *Le Cid*, para seguir con su desarrollo con cierta fidelidad.

Con esta premisa, Pasqualigo quiere centrarse igualmente, como también hiciera Noris, en el dilema de Cimene, verdadero motor de la historia. Son frecuentes los pasajes en los que se adivina con facilidad el debate que la hija del conde sufre y el juego que esta cuestión motiva a la hora de actuar ante el resto del reparto. Ama a Rodrigo, pero no quiere mostrarlo por el evidente respeto que debe a su padre, quien le demanda venganza. Duda en este sentido ante los demás, como en este ejemplo en el que, mientras pide justicia al rey, delira y deja entrever sus verdaderos sentimientos[380]:

> Che si tarda il gastigo? E sul mio cuore
> *(in atto di seguire al Re)*
> Che più aspetta vendetta, odio ed amore?
> Temo de l´alma mia; temo ch´apprenda
> Da se teneri sensi; e che perdoni.
> Se Rodrigo non mor, temo d´amarlo…
> Lassa! Come deliro, e di che parlo?

Y también duda en solitario, de un modo más claro, mientras espera el desenlace del duelo entre Rodrigo y Sancio[381]:

> Dimmi, Amor, dimmi o vendetta,
> Chi sarà ´l mio Vincitor…

Por otro lado, Pasqualigo se cuida de no mostrar a Cimene como a una mujer desorientada o falta de piedad. Al contrario, el libretista veneciano dibuja con gran acierto la evolución del personaje, que pasa, poco a poco, del odio al amor. O mejor aún: de verse dominada por del deseo de venganza a que el amor la domine. Prueba de ello es el monólogo que cierra el segundo acto, que reproducimos íntegro, debido a su importancia en la caracterización de la protagonista[382]:

> Pur troppo consigliai, pur troppo ho udite

[380] Pasqualigo, Benedetto, *Cimene*, cit., pp. 11-12.
[381] Pasqualigo, Benedetto, *Cimene*, cit., p. 45
[382] Pasqualigo, Benedetto, *Cimene*, cit., p. 27

Le Paterne, le mie, l´altrui ragioni.
Cioche niego a la patria, e al mio Rodrigo,
Che mio? Niego a me stessa
Sia gistizia, o sia torto
Ch´e Egli pera, e la Patria; il Padre è morto.
Caro Padre, Ombra beata;
Spenga Amor l´infausta face
Del suo rogo a l´asta fiamma
Per te l´alma addolorata,
E che al pianto or´ or´si sface
Morto ardor più non infiamma.
Caro Padre…

En *Cimene* encontramos, su esquema es de hecho un claro ejemplo, evidencias del clasicismo de su autor, aunque no se nos muestra como un esclavo de estas normas: el quinto acto comienza con la lucha, en escena, de Rodrigo y Sancio, que en este drama realiza el papel que otorgó Alborghetti a Duarte. El duelo, que sería totalmente impensable en *Le Cid*, pues ya nos hemos referido ampliamente al teatro clásico francés y su obsesión por el decoro y el buen gusto[383], apenas se relata en seis versos, repletos de acotaciones, y encuadrado en una "mutazione" que delata la poca improvisación del mismo:

Cortile remoto d´antica Architettura.
Rodrigo, Sancio, battendosi.
SANCIO
Mori, che questo colpo
Ti dà Cimene, e da Cimene il prendi.
(gli drizza un colpo a volto)
RODRIGO
Eh, più fatale è di Cimene il colpo;
E questo non è suo.
(incalzandolo)
SANCIO
Qual forte Nume è´l tuo?
(piegando)
RODRIGO
Quel che tu mal difendi.
(stringesi con Sancio, e gli leva la spada)[384]

Otro elemento clásico que salta a la vista en el teatro de Pasqualigo, y en el libreto que nos ocupa en particular, es la participación del coro. En *Cimene,* este aparece en varias ocasiones, siempre con la función de intensificar algún contexto

[383] *Vid*. cap. 5.
[384] Pasqualigo, Benedetto, *Cimene*, cit., p. 43.

determinado. En el primer acto, por ejemplo, celebra la victoria militar ante el ejército musulmán[385]:

> Hà col senno il Gran Fernando
> E col brando
> Vinto in guerra il Moro audace.
> Cogl´allori eterna Uliva
> Sposi al Crin pace giuliva.
> Regni, e Viva.

También provoca un efecto parecido cuando alaba a Rodrigo e interactúa con la propia protagonista en la escena sexta del segundo acto tras la defensa de Sevilla[386]:

> *CORO*
> Viva il Cid, viva Rodrigo
> Venne il Prode, e vide, e vinse
> CIMENE
> Ch´il mio nemico acclama?
> *CORO*
> Viva il Cid, viva Rodrigo
> Fugò il Moro, uccise, avvinse.

No puede faltar la intervención final con la que concluye el libreto y que sirve para ratificar la situación en la que quedan los personajes[387]:

> Viva il Cid, viva Rodrigo
> Il Campion del Gran Fernando
> Viva, viva, al suo valore,
> A la fede, a prove tante
> Doni pace, e doni amore
> La Bella sua, no più Nemica, Amante.

Con *Cimene*, Pasqualigo crea un texto de gran belleza y expresividad, que, sin embargo, se emplaza en nuestro "stemma" como una isla que no parece afectar mucho a las otras obras de nuestro corpus. Quizá esto se deba a su estructura en cinco actos, en lugar de los tres que primaban en la época, y otros aspectos formales como el número de "mutazioni" (siete estableció el veneciano mientras que, Alborghetti, por ejemplo, dispuso trece en su libreto de 1715) hicieron que

[385] Pasqualigo, Benedetto, *Cimene*, cit., p. 7.
[386] Pasqualigo, Benedetto, *Cimene*, cit., p. 24.
[387] Pasqualigo, Benedetto, *Cimene*, cit., p. 48.

sus representaciones no fueran en su justa medida del agrado del público de entonces.

Con el pasar de los años, acercándonos ya al final del s. XVIII, identificamos una representación en Londres de una obra, del mismo título, *Cimene*, cuyo texto obedece también a Benedetto Pasqualigo, aunque se insiste en que la música es totalmente nueva. Es el año de 1783, y la presencia de este libreto en la capital inglesa formula un interesante interrogante que ya hemos intentado resolver en el cap. 8.2. Lo que podemos afirmar sin ningún género de dudas es que se trata de una ópera al estilo italiano, como el *Flavio, Re di Longobardi* de Haym y Händel, fórmula que tanto éxito cosechó en la capital británica durante los primeros años del XVIII.

Cuando se estrena esta obra, en el King´s Theatre, con música del también italiano Ferdinando Bertoni, Pasqualigo lleva muerto con seguridad muchos años, aunque no podemos precisar cuántos. Esto nos puede llevar a la hipótesis de que el texto no haya sido escrito por el propio Pasqualigo, ya que, como veremos, no se trata de la misma redacción musicada nuevamente. En cualquier caso, y mientras no podamos demostrar lo contrario, nos seguiremos refiriendo a esta edición como obra del poeta veneciano.

En su libreto[388], se nos muestra el texto de la obra, en italiano, confrontado con una traducción en inglés para que el público pueda seguir el desarrollo. Aparece, igualmente, un argumento del drama también en la lengua anglosajona, así como el "dramatis personae" en el que se indican los nombres de los cantantes, todos ellos italianos[389].

Otro detalle que llama poderosamente la atención, sobre todo si tomamos como referencia el libreto anterior de Pasqualigo en cinco actos, es que el que nos ocupa solo consta de dos, lo cual encaja con la clasificación ya citada de Pogolotti, que repartía los años del s. XVIII en tres períodos, de los cuales el

[388] Pasqualigo, Benedetto, *Cimene*, cit..
[389] Aquí observamos que el personaje de Garzia se llama ahora Armindo, mientras que la infanta toma el nombre de Elvira.

último de ellos comprendía las óperas de dos actos y un número de escenas por acto de entre catorce y veinte[390].

El texto comienza con la certeza de un ataque inminente por parte de las tropas árabes, por lo que el rey se queja de la ausencia de su mejor caballero, Rodrigo. De este modo, volvemos a ver el uso del motivo del exilio del héroe y del inmenso vacío que deja su ausencia, no solo en lo amoroso sino también en lo militar. Cimene, por su lado, ya no comienza rodeada de estatuas de antepasados, sino que se lamenta del mismo modo en su "gabinetto", donde aparece directamente Rodrigo para que el público presencie, ya en la tercera escena, el conflicto principal de la obra: él la ama mientras que ella lo detesta, al menos aparentemente. Además, el hecho de que Rodrigo aparezca a escondidas del rey con el objeto de luchar en su nombre recalca la honorabilidad del personaje desde un principio. Además, Pasqualigo aprovecha la tensión del momento para poner en antecedentes al público de todo aquello de *Le Cid* que ha eliminado[391]:

> Non mi lagno, mia vita, Io fui spietato.
> T´uccisi il genitor. Pensar non oso
> Che il padre tuo, nel ritrovarsi escluso
> Dall´onor d´educare il regio infante
> Divenne assalitor. No, non mi scusi
> Questo insulto fatale! Io, si, mi pento
> Dell´illustre vendetta. E benchè sappia
> Che tu della mia morte hai sol desio,
> Per te fido morrò, dolce ben mio.

Justo a continuación, en la misma página, tras el aria de salida de Rodrigo, Cimene comienza su recitativo declarando su amor por el protagonista, de manera que el público tenga presente también desde un principio el conflicto que sufre el personaje.

> Ah nel regno d´amore
> Chi sfortunata è al par di me! Rodrigo
> Mi sta nell´alma, e la sua morte io bramo
> Degno è di tutto il mio furore, e l´amo.
> Perdona, illustre genitor!

[390] En esto último, la *Cimene* de 1783 presenta algún problema ya que sus actos constan de siete y doce escenas, respectivamente.
[391] Pasqualigo, Benedetto, *Cimene*, cit., p. 12.

La obra continúa con la victoria castellana gracias a Rodrigo y el perdón real, lo cual, a quienes hemos tenido la oportunidad de estudiar tantos libretos sobre el tema, nos da una sensación de velocidad y concreción de la historia dignas de mención. Es lógico, por otra parte, que el propósito inicial del libretista de reducir el espacio de la historia no deje otra opción que la de avanzar constantemente de un punto de la misma al inmediatamente posterior, e incluso fundir algunos, sin apenas dilación. Sin embargo, Pasqualigo intenta en todo momento no descuidar el apartado sentimental de la obra, objetivo que consigue haciendo que los personajes hablen sin divagar. En la *Cimene* que nos ocupa, son concretos y certeros en sus parlamentos.

Tanto es así, que en la segunda escena del segundo acto, Fernando convoca al pueblo con el anuncio de un doble matrimonio, pero no dice de quién. Los propios interesados se enteran en el momento de iniciarse la ceremonia, en la siguiente escena, para sorpresa y lamento de los protagonistas. Rodrigo, para asombro de todos, se niega a tomar la mano de Elvira, aunque no lo hace de un modo altivo, sino con todo el respeto que logra reunir[392]:

> Ah no!, Perdona!
> Mio Rè, scusami. Oh Dio!
> *(inginocchiandosi a piè del Trono)*

Pocas líneas más adelante, no tiene más remedio que eludir el compromiso de un modo más violento:

> FERNANDO
> Rodrigo,
> Parla il tuo rege; Io ti comando in pena
> Di mia flglia schernita
> Cimene rinunziar.
> RODRIGO
> Prima la vita.
> FERNANDO
> Temerario!

Con este gesto, Rodrigo se ha ganado a Duarte como rival, que no duda en sacar la espada ante el rey con la finalidad de acabar con el protagonista.

[392] Pasqualigo, Benedetto, *Cimene*, cit., p. 31.

Fernando interviene y castiga a Rodrigo, y, tras la mediación de Cimene, lo conducen al lugar donde se encuentra la tumba del conde, lo cual es una novedad de este libreto. En este lugar, el héroe se queda solo y aparece su amada para recordarle que, antes de matar a su padre, ella lo amaba. Rodrigo, desolado, le ofrece su espada para que le dé muerte, pero, con la excusa de no querer terminar con su dolor, Cimene rehúsa la oferta: "Premio, e non pena saria la morte tua"[393].

He aquí otro ejemplo de la fusión de la que hablábamos, ya que en esa escena, y gracias a la novedad de llevar a Rodrigo ante la tumba del conde, Pasqualigo une el castigo del héroe, su encuentro con la amada y la oferta de darle muerte, en pocas líneas llenas de intensidad dramática. En ese momento, llega Duarte y le reta a un duelo. La renuncia de la infanta al amor de Rodrigo también queda resuelta en una breve escena (la undécima), al tiempo que el perdón real y el permiso a Rodrigo para que se case con Cimene, con unas palabras de Fernando basadas en el amor que siente por su hija ("A prieghi toui nulla posso negar"), dando paso a la última escena, con la que termina la obra.

En ella, el rey, que es avisado por Cimene del duelo, trata de impedirlo pero parece tarde: Duarte aparece con la espada teñida de sangre. Con este hecho, Pasqualigo desencadena la reacción de Cimene que la delatará, para que, justo a continuación, aparezca Rodrigo y ambos se unan en matrimonio con la bendición de todos. Una vez más, el motivo del engaño a la protagonista vuelve a repetirse, aunque en este caso más concentrado siguiendo con la línea de todo el texto.

Con esta segunda obra termina el repaso de las dos aportaciones de Benedetto Pasqualigo al tema del Cid joven. Se trata de dos libretos bien distintos en su forma, pero sin duda acertados y, cada uno en su estilo, de gran calidad.

[393] Pasqualigo, Benedetto, *Cimene*, cit., p. 43

8. 5. LOS LIBRETOS DE PIZZI

Nos disponemos a estudiar a continuación los libretos del autor más prolífico de nuestro corpus: Gioacchino Pizzi. Un total de seis textos han sido convertidos en óperas por diferentes músicos, entre los que destaca Antonio Sacchini, que es también quien lleva en más ocasiones a Rodrigo a las tablas operísticas.

No contamos con demasiados datos sobre el abate Gioacchino (o Giovacchino) Pizzi (Roma, 1716-1790). Educado bajo la tutela de los jesuitas, destacó desde muy joven en la "vivacità della sua imaginazione e la perspicacia del suo ingenio"[394]. Fue custodio de la Arcadia desde 1759 y reformador de la meritada academia, para posicionarla en un plano más científico y francófilo[395]. Escribió, además de libretos operísticos (*Creso*, 1768), tratados de temática literaria (*Ragionamento sulla tragica e comica poesia*, 1772) y poesía religiosa (*La visione dell´Eden*, 1778).

El conjunto de obras del abate romano ocupa más de un tercio del total de nuestro corpus, lo cual parece más que relevante. Trataremos de determinar en este capítulo si Pizzi, frente a los sucesivos encargos, se basa siempre en un mismo modelo o, por el contrario, se atreve a modificar en algo, animado quizá por el éxito de sus representaciones. Lamentablemente, no disponemos de todos los textos que escribió el clérigo, ya que, como anunciamos en el capítulo siete, dedicado a conformar el corpus, no contamos con el libreto que utilizó Bianchi en 1773 en su ópera de Florencia (número once de nuestra lista). Tampoco hemos tenido ocasión de estudiar el que utilizó Rosetti en 1780 para su ópera napolitana (decimoquinto del corpus), aunque también citamos alguna referencia en la que se puede leer que aquel libreto está basado en el primero, también napolitano, de nuestro autor.

[394] Vanzon, Carlo, *Dizionario universale della Lingua Italiana*, Palermo, Demetrio Barcellona, 1842, p. 751
[395] Tonolo, Elena, *Antonio Sacchini et* Le Cid, cit., pp. 6-7.

La lista de óperas que cuentan con Pizzi como autor es como decimos extensa: disponemos del libreto para Nápoles de 1766, con música de Niccolò Piccini; un segundo texto para Turín en 1768, con música de Carlo Franchi; el libreto romano de 1769, en el que interviene el compositor Antonio Sacchini; un cuarto trabajo que se estrena en Florencia (1773), con música de Francesco Bianchi, y del que no disponemos; otro libreto más para Lisboa, musicado también por Sacchini (1773); y, finalmente, un último texto de Pizzi para Nápoles (1780), al que le pone música Antonio Rosetti y que tampoco hemos encontrado. En cualquier caso, contamos con un número de textos más que suficiente para extraer conclusiones sobre la aportación del abate Pizzi al tema de Rodrigo.

Comenzamos pues con el primero de ellos[396], que es el que sirve para el estreno de *Il Gran Cid*, en el Real Teatro di San Carlo en 1766. Aparece dedicado en su frontispicio al rey de España, Carlos III, quien gobernó las Dos Sicilias hasta 1759, y al entonces rey de Nápoles, Fernando IV, tercer hijo del anterior. La música es obra de Niccolò Piccini (Bari, 1728-Passy, 1800), uno de los compositores más brillantes de su tiempo. Sin embargo, la coincidencia con otros genios como Mozart o Cimarosa ha eclipsado algo su obra. Fue alumno, en Sant´Onofrio (Nápoles), de Leonardo Leo, compositor de nuestro Cid número cinco. Puso música a algunos libretos de Metastasio (*Zenobia*, Nápoles, 1756; *Alessandro nell´Indie*, Roma, 1758), hasta que se desplazó a París, donde trabajó con textos de Quinault, entre otros. Mantuvo gran rivalidad con Gluck, hasta que Piccini consigue ganar en prestigio al alemán: es entonces cuando comienza la disputa artística en la capital francesa con otro de nuestros autores, Antonio Sacchini[397].

Pizzi es el autor de nuestro corpus que más se interesó por plasmar en escena las batallas entre castellanos y árabes. Prueba de ello es el conjunto de acotaciones que aparece en la novena escena del primer acto, en la que se describe el choque. Para comenzar, el autor prepara la escenografía:

[396] Pizzi, Gioacchino, *Il Gran Cid*, Nápoles, Francesco Morelli, 1766.
[397] Honegger, Marc (ed.), *Diccionario de compositores de música clásica*¸ Madrid, Espasa, 2004, pp. 555-556.

> Aspetto esteriore delle mure di Siviglia con porta e ponte alzato vicino al piano, altra porta in prospetto anche con ponte alzato, che poi si cala e si unisce all´antico ponte di fabrica in parte diruto ed atterrato, sotto del quale passa il fiume Gualdaquiver, che bagna colle sua acque le mura sudette. Da un lato rovinosi edificj intrigati da piante selvagge.

A continuación, y tras la arenga de Rodrigo propia del momento, Pizzi da paso a la batalla:

> Rodrigo si cella nelle rovine co´suoi amici. Si vede in lontano calare il ponte di una delle porte della cità, d´onde ne viene Duarte alla testa de´suoi soldati, che, al suono di bellicosi istromenti passano ordinatamente il gran ponte, e vengono nel piano ove si schierano in forma de battaglia.

Finalmente, tras el recitativo de Duarte en el que da el encuentro por perdido, el autor concluye sus indicaciones con una tercera acotación:

> I Mori, baldanzosi, e disordinatamente vengono ad attaccare i seguaci di Duarte. Siegue fiera zuffa, ma questi dopo qualche contrasto incominciano a cederé, mal reggendo all´impeto, ed alla ferocia de´Mori, che sorpresi alle spalle da Rodrigo e da´auoi amici di avviliscono, e si danno precipitosi alla fuga, cosicchè sul ponte, ed in diverse partid ella scena si veggono attacchi di arme svantaggiosi per i sudetti Mori, e tra il tumulto, e la confusione Rodrigo tutto affannoso ritorna fuori.

Estas indicaciones del autor motivan que, en algunos de los libretos, venga indicada la persona encargada de preparar estos números bélicos. Así, en el primer libreto, el napolitano de 1766, aparece la indicación "inventore e direttore del battimento il signor Pietro Capone maestro di spada napoletano"[398]. Lo mismo ocurre en el texto romano de 1769, en el que el impresor incluye "inventore, e direttore dell´battimento: il sig. Silvestro Togni romano"[399]. También se evidencia el detalle análogo en el libreto lisboeta: entre los autores del propio texto y música, vestuario y escenografía, vemos "gli abbatimenti sono del Sig. Pietro Antonio Faveri Maestro di Spada Veneziano"[400].

Esto demuestra que las escenas de batalla en las óperas de Pizzi constituían un aspecto que las compañías se tomaban realmente en serio, hasta el punto de contar con especialistas que enseñaran a los actores el uso de la espada. Recuerda en algo a lo que realizan en la actualidad los especialistas en el cine de acción,

[398] Pizzi, Gioacchino, *Il Gran Cid*, 1766, cit., p. 8
[399] Pizzi, Gioacchino, *Il Cidde*, Roma, Lorenzo Corradi, 1769, p. 8
[400] Pizzi, Gioacchino, *Il Cidde*, Turín, Stamperia Reale, 1773, p. 8.

pero más de doscientos años atrás. Además, las partituras que se conservan de estas obras evidencian que sus compositores escribieron música expresamente para las escenas bélicas, lo cual nos da una idea del espectacular resultado de las mismas.

En cuanto a las fuentes, Pizzi se basa, fundamentalmente, en el libreto de Alborghetti para Roma (1727), aunque se puede comprobar también que en diferentes momentos se remite directamente a *Le Cid*. A pesar de referirse al segundo libreto, puede ser pertinenente traer a colación el resumen que hace Tonolo[401] del mismo para entender el propósito de Pizzi:

> Dans son beau livret, magnifiquement secondé par la musique de Sacchini, Pizzi simplifia Alborghetti, réduisit le nombre des scènes (et des airs), dessina des personnages en évolution (remarquable portrait de Duarte, le rival) et profita d'une lecture « racinienne » de Corneille pour recentrer l'action autour de Chimène, déchirée par son conflit intérieur.

Efectivamente, en líneas generales, Pizzi parte del material de Alborghetti y resume o funde muchos de sus elementos, de manera que el resultado es un libreto más ligero, que trata de escapar de tanta insistencia en lo que denominábamos "expresión de los afectos"[402], para, básicamente, expresar lo mismo en menos espacio.

La obra comienza con Rodrigo, exiliado, casi en el momento de comenzar la batalla contra el ejército árabe, confesando a Armindo que no tomará parte en la lucha para poder así recuperar el favor de Climene. En esta escena, Pizzi aprovecha para contar al espectador, en boca de los personajes, todos los antecedentes de la leyenda. Finalmente, Armindo consigue convencer al héroe de que luche. Finalizada esta escena, la acción se ubica en el palacio real para mostrar, con gran habilidad, el desconcierto y miedo que provoca la llegada de las tropas invasoras. Este efecto lo consigue el poeta haciendo que diferentes personajes entren en escena y se unan a los ya presentes mientras manifiestan esta incertidumbre.

[401] Tonolo, Elena, *Antonio Sacchini et* Le Cid, cit., p. 8.
[402] *Vid*. cap. 2.2.

En este proceso, el rey confía la defensa del reino a Duarte, quien recoge el testigo con firmeza. En este gesto ve la oportunidad de obtener el respeto y la consideración de la corte, y, al tiempo, una ocasión inmejorable de ganar el amor de Climene. En el libreto romano de Alborghetti, da la sensación de que los personajes muestran gran confianza en la decisión de Fernando, pero Pizzi (acto primero, escena quinta) se decanta por manifestar las dudas de los presentes. Este sentimiento de temor se refuerza con el recitativo del capitán, tan soberbio y falto de modestia:

DUARTE
Mio re, queste che miri
Schiere animose invitte,
Bastano meco a raffrenar l´orgoglio
Del Mauro assalitor. Già il braccio mio
A mieter palme si avvezzò: più volte,
Al balenar di questo
Brando guerrier, tremaro
Le provincia ribelli. Ed or se ardite
Seguiran le tue squadre
La mia scorta, il mio esempio,
Dell´inimico stuol certo è lo scempio.
ARMINDO
(Oh quanto egli si fida! oh quanto è altero!)
ELVIRA
(Io poco mi lusingo)
CLIMENE
(Io nulla spero)

Duarte continúa con un aria, en la escena siguiente, en la que mantiene esta dualidad: la batalla contra los invasores y la batalla del amor de Climene. Con estas claves, entenderemos mejor las palabras con las que sale de la sexta escena:

Vado a pugnar sicuro.
Gloria ed amor i affretta
Poi della tua vendetta
Lascia la cura a me.
Tremi chi tanto offese
Una beltà sì rara:
Saprò svenarti, o cara,
L´empio nemico al piè.

A partir de la novena escena, vuelve el escenario a mostrar el exterior de Sevilla para que la batalla se desarrolle, como hemos explicado, ante los ojos del público.

Las referencias que Pizzi realiza al libreto de Alborghetti son numerosas. Podemos aportar, como ejemplo, el mencionado diálogo entre Armindo (Garzia en el libreto fuente) y Rodrigo, en el que se aprecia con claridad la similitud de muchos versos, como, por ejemplo, el acto primero, escena cuarta en Alborghetti con el acto primero, escena primera en Pizzi:

Alborghetti, 1727	Pizzi, 1766
RODRIGO	RODRIGO
E come	Mi espongo solo
Vuoi tu ch´io non mi aggiri	All´arbitrio di lei, che m´innamora.
Intorno a queste mura ove soggiorna	
L´anima mia, de´miei pensier la meta.	
Ah non sia ver.	
GARZIA	ARMINDO
Che ascolto! E ancor t´è ignoto	Che dici! E ignori ancora
Che Cimene ha giurato	Lo sdegno di Climene? Ella ha promesso
A chi ti svena l´amor suo?	A chi ti svena l´amor suo.
RODRIGO	RODRIGO
M´è noto.	Mi è noto.
GARZIA	ARMINDO
Ch´ama il prence Duarte	Sai che il prence Duarte
E vendicarla ei le ha promesso?	Arde per lei di amor: che altero e franco
	Giurò di vendicarla.

RODRIGO

Ancora

GARZIA

Ch´odia fin la memoria

De´suoi passati affetti, e che ha desio

De cancellarla col tuo sangue?

RODRIGO

E´vero;

Ma pur questa Cimene è l´idol mio.

RODRIGO

Il so.

ARMINDO

Che irata

Odia la memoria

De´suoi passati affetti?

RODRIGO

E´ver.

ARMINDO

Che del tuo sangue

Climene ha sol desio?

RODRIGO

E pur questa Climene è l´idol mio.

Pero no todo el libreto de Pizzi, como se ha dicho, obedece a Alborghetti. En un pasaje, también citado por Tonolo en su Tesis Doctoral, se aisla un curioso ejemplo. Al principio del drama, en esa conversación entre Rodrigo y Armindo que pone en situación al público del contexto de la obra, el confidente del protagonista asume un rol casi paternal cuando le pide a su amigo que no se arrepienta de matar al conde. Su fuente podemos encontrarla en Corneille (acto tercero, escena sexta), donde D. Diegue utiliza las mismas palabras para animar a su hijo tras matar al padre de su amada. Pizzi muestra aquí su habilidad al encajar el discurso de un personaje que ya no aparece en su obra dentro de otro que sí está presente y que, lógicamente, es el más cercano a Rodrigo.

Nuestro autor parte de este mismo libreto para la segunda obra de su repertorio sobre Rodrigo (y novena en el corpus): se trata de *Il gran Cidde*,

estrenada en Turín en 1768. La música de su estreno pertenece a Carlo Defranchi, un compositor algo discreto, de quien no contamos con muchos datos. De probable origen napolitano (en torno a 1743-después de 1779). A pesar de componer varias óperas, su trabajo más notable es el "intermezzo" *Il barone di Rocca Antica* (Roma, 1771), en colaboración con Pasquale Anfossi[403].

El libreto, como acabamos de apuntar, es muy cercano al que Pizzi redactó para Nápoles (1766), aunque presenta algunas modificaciones dignas de mención. La mayoría de las veces nos percatamos de que algunos personajes pierden versos en sus discursos. Es el caso, por ejemplo, del rey al final de la escena decimotercera del primer acto, que pierde un aria en la que se dirige a Rodrigo y Climene. Otras veces, lo que Pizzi provoca es un pequeño cambio en algunos versos, como le sucede a Elvira en su monólogo de la escena sexta del segundo acto[404]. La infanta termina con un aria que, en la nueva versión turinesa, ve cómo se modifican sus cuatro primeros versos, aunque el resultado sea prácticamente el mismo:

Pizzi, 1766	Pizzi, 1768
Non è ver, che sia fallace	Non è ver, che degli amanti
La speranza degli amanti.	La speranza ognora inganni,
Vengon poi que´dolci istanti,	Essi vanno tra gli affanni
Che compensano il penar.	La lor pace a racquistar.
D´Imeneo la bella face	D´Imeneo la bella face
E´ mercede della speme,	E´ mercede della speme,
E a due cori uniti insieme,	E a due cori uniti insieme,
Più non resta, che bramar.	Più non resta, che bramar.

[403] Ciliberti, Galliano, *The New Grove Dictionary of Opera* (ed. Stanley Sadie), Londres, MacMillan, 1992.
[404] Pizzi, Gioacchino, *Il Gran Cidde*, Turín, Stamperia Mairesse, 1769, p. 25. Trabajamos con una edición posterior en un año a la del estreno.

Algo similar, el sustituir solo algunos versos de un recitativo o aria sin que el resultado difiera mucho del original en cuanto a contenido, ocurre en diferentes momentos del libreto, aunque con las mismas consecuencias. Incluso encontramos algún ejemplo de texto añadido en lugar de ser suprimido. El rey Fernando incluye tres versos más en su recitativo de la octava escena del segundo acto[405]:

> Ma a´voti miei conformi
> I vostri oggi sperar mi giova;
> Così mia scelta anche il Senato approva.

Como dato casi anecdótico, hemos de mencionar que Pizzi, cuando hace hablar a sus personajes, mantiene en este libreto la expresión "moro" o "mori", pero, en las acotaciones, se decanta por el eufemismo "saraceni" para evitar quizá la carga peyorativa de aquella expresión. El resto de acotaciones queda prácticamente igual, excepto la que añade el propio Pizzi en el tercer acto (escena décima) para insistir en la impotencia y las dudas del rey mientras mantiene a Rodrigo prisionero: "scrive, piega il foglio e si alza risoluto da sedere"[406].

Con el tercer libreto (Roma, 1769), Pizzi sí establece una novedad respecto a los anteriores digna de mención. Se trata de la primera ópera a la que pondrá música Antonio Sacchini, quizá, tras Händel, obviamente, el compositor más notable de los que participan en nuestro corpus.

Ya nos hemos referido a Sacchini (Florencia, 1730-París, 1786) en la ópera de Piccini, con quien mantuvo una gran rivalidad en la capital francesa. Recibió la formación musical en Nápoles, pero desde allí emprendió un recorrido importante por varias capitales europeas (Venecia, algunas de Alemania, Londres y, finalmente, París, donde se estableció) en cuales trabajó con éxito. De sus

[405] Pizzi, Gioacchino, *Il Gran Cidde*, 1769, cit., p. 28.
[406] Pizzi, Gioacchino, *Il Gran Cidde*, 1769, cit., p. 44.

óperas, *Edipo a Colone* fue la más célebre, aunque también compuso música sacra y sonatas[407].

El drama, a diferencia de las anteriores versiones, no comienza con Rodrigo y Armindo en escena. Ese diálogo, en el que el protagonista, a pesar de reunir un ejército, no quiere luchar porque le atormenta el rechazo que sufre de Climene, se coloca ahora en la escena octava, de manera que el libreto romano se inicia en la corte con la conversación que mantienen Elvira y Armindo. El nuevo comienzo mantiene el texto que antes ocupaba la escena segunda, pero, siendo el mismo, crea junto a la nueva disposición de las escenas un efecto totalmente distinto.

Esta escena, de preparación para la batalla, más que de temática amorosa, puesto que precedía al choque de los ejércitos, contaba con un problema: en un recitativo de Armindo el público debía entender que, en el exilio, Rodrigo había reunido a un numeroso grupo de soldados, pero de repente los abandona para ver a su amada. La expresión con la que Armindo contesta a tal insinuación ("Che fai, che pensi?") era lo menos que podía contestarle ante tal contrariedad.

Al colocar la escena de Rodrigo y Armindo justo antes de la batalla, se elimina la sensación de que sus sentimientos le hubiesen despistado de la lucha, para que, al contrario, sea la propia batalla la que desvía su amor por Climene. Este cambio, en el fondo, no es un invento de Pizzi, ya que lo que intenta es recuperar el espíritu de la escena entre Rodrigo y su padre, D. Diegue, que escribió Corneille (acto tercero, escena sexta). Pizzi utiliza ahora a Armindo como trasunto del padre de Rodrigo para que abra los ojos a la realidad, ya que elimina de su obra al personaje paterno.

Con esta nueva solución, Pizzi consigue un comienzo "in medias res", que contribuye a remarcar el nerviosismo de la corte ante la amenaza enemiga. Si a esto unimos el exilio del héroe y la amenaza enemiga, que el rey y sus súbditos

[407] Höweler, Casper, *Enciclopedia de la Música,* Barcelona, Noguer, 2004, p. 377.

afrontan con el mayor pesimismo, el espectador asiste en el comienzo de la obra a un caos representado por una corte que se cae a pedazos.

A continuación abordaremos uno de los textos más curiosos de nuestro corpus, y no precisamente por su contenido, sino por el lugar para el que fue impreso. Se trata de *Il Cidde*, un "dramma per musica" escrito por Pizzi y que se representó en el Teatro de la Rua Dos Condes de Lisboa en 1773. La presencia de la ópera italiana en la capital lusa es parecida a la de otras grandes plazas europeas: la nobleza local apoyó la presencia de la ópera italiana como medio de promoción social y buscando, al mismo tiempo, dar lustre a la vida cultural de la ciudad con el objetivo de equipararla a las referencias europeas del momento.

El espectáculo operístico tuvo su repercusión en Portugal. Prueba de ello es la noticia[408] de la llegada de Anna Zamperini, la actriz que encarna a Climene en nuestro drama, con su compañía:

> Comica cantora, Veneziana, que veiu a Lisboa em 1770, com a qualidade de *prima donna*, e á testa de uma companhia de comicos italianos, ajustados e trazidos de Italia pelo Sr. Galli, notario apostólico da Nunciatura, e banqueiro em negocios da Curia *Romana*.
>
> Entregou-se a essa *virtuosa* sociedade o teatro da rua *dos Condes*, Como havia tempos que não se ouviría *opera italiana* em Lisboa, foi grande o alvoroço que causou a chegada de tantos *virtuosos,* mormente da Senhora Zamperini, que logo com sua familia foi grandiosamente alojada.

Se trata de un libreto, musicado nuevamente por Sacchini, que parte de la versión romana de Pizzi (1769), ya que comienza con el diálogo entre Armindo y Elvira y deja la conversación entre Rodrigo y su confidente como antesala de la batalla entre castellanos y musulmanes. Con respecto a este modelo, ofrece demasiadas variaciones que podemos encuadrar en dos tipos. Por un lado, existen algunos pasajes cuyo texto es sustituido, seguramente buscando algo más de brillo poético. Es el caso del final de la escena cuarta del primer acto, en la que Fernando termina con aria distinta[409]:

[408] Brito, Manuel Carlos de, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Nueva York, Cambridge University Press, 1989, pp. 181-182.
[409] Pizzi, Gioacchino, *Il Cidde*, Turín, Stamperia Reale, 1773, p. 16.

Se d´onor, di gloria avvampi
Arma pur l´invitta mano:
Và, difendi il tuo Sovrano
Con valore, e fedeltà.
Non scordar, che d´un cimento
Nelle instabili vicende
Tutta alfin d´un Rè depende
La maggior felicità.

Lo mismo le ocurre al aria con la que Climene despide el segundo acto (escena duodécima), que en el libreto lisboeta dice así[410]:

Voi che sapete o Dei
Quanto m´accende amore,
Di tanti affani miei
Sentite almen pietà.
Nò, che del mio dolore,
I Dei pietà non hanno:
Ah che l´affano il core
Già palpitar mi fà.

Finalmente, el rey vuelve a ver sustituido su texto por otro en el aria con la que sale de la segunda escena del tercer acto. De nuevo, el sentido de las palabras no cambia mucho respecto de lo que ya antes escribió Pizzi:

D´un tuo rifiuto altero
Tutto l´eccesso io vedo:
Sopra di lui d´impero
Ogni ragione io cedo:
Paventi un´alma ingrata,
Indegna del tuo cor.
Provi quel cor superbo
Tanto furore, e sdegno,
Quanto potea l´indegno
Teco sperare amor.

Por el otro lado, y también en un número reducido, observamos que Pizzi elimina algunos versos de los recitativos de los personajes. Le ocurre a Climene al principio de la escena sexta del primer acto, que pierde tres versos; y a Rodrigo en la décima del mismo acto, aunque en este caso solo se echa uno en falta.

El rey Fernando, quizá el personaje más damnificado en estas modificaciones de Pizzi para el libreto de Lisboa, pierde un aria entera en la

[410] Pizzi, Gioacchino, *Il Cidde*, 1773, cit., p. 53.

escena decimocuarta del primer acto. Lo mismo le ocurre a Armindo cuando sale de la escena cuarta del acto segundo.

Sigue en la lista del capítulo dedicado al corpus *Il gran Cidde*, un "dramma per musica" en tres actos, que se estrena en el Teatro della Pergola de Florencia en 1773, con música de Francesco Bianchi. No disponemos de este libreto, pero podemos asegurarnos, según las palabras de Tonolo[411], que se basa en el turinés de 1768, por lo que comienza del mismo modo que el primero para Nápoles con la conversación entre Rodrigo y Armindo y no con la escena de palacio entre Elvira y el propio Armindo.

No parece que varíe mucho su contenido respecto al turinés, si tenemos en cuenta las palabras de la investigadora italiana:

> Ce livret florentin est basé sur celui puor Defranchi, avec suppression, substitution ou déplacement de quelques airs, notament du duo des amants qui de la moitié de l´acte III est déplacé à la fin del l´acte I.

Bianchi (Cremona, 1752-Hammersmith, Londres, 1810), el compositor del drama, estudió en Nápoles con Niccolò Jommelli para trabajar después en diferentes ciudades (París, Bolonia, Venecia, etc.). Tras dimitir como segundo organista en San Marcos, se trasladó a la corte vienesa, donde ocupó el puesto de "Kapellmeister" de José II hasta su muerte, en 1790. Escribió sobre todo óperas, aunque también realizó oratorios y otras obras de temática sacra[412].

El siguiente turno, último texto en nuestro recorrido, le corresponde a la ópera de Rosetti (Milán, 1780), de la que, como hemos dicho, no contamos con su libreto ni con referencias apenas. Por este motivo, dejamos pendiente su análisis para posteriores estudios.

Antonio Rosetti realmente se llamaba Franz Anton Roessler (Mimon, Bohemia, 1746-Ludwigslust, 1792). Residió en París hasta 1782, donde conoció las óperas de Gluck, Piccini y Haydn. La mayor parte de la obra de Rosetti está compuesta por música de cámara para viento y cuerda. Solo nos constan dos

[411] Tonolo, Elena, *Antonio Sacchini et* Le Cid, cit., p. 33.
[412] Hansell, Sven, *The new Grove* (vol. II), Londres, MacMillan Publishers, 1980, pp. 673-675.

óperas de su cosecha, *L´Olimpiade* (Milán, 1778) y nuestro *Il gran Cid*, que como hemos insistido, algunos autores localizan en Milán y otros en Nápoles, aunque todos coinciden en el año de 1780[413].

Por su parte, Pizzi crea una serie de libretos con los que alcanza cierto éxito, que se desprende del número de representaciones que tuvieron sus óperas y, sobre todo, de los sucesivos encargos que recibió sobre el mismo tema. En el apartado formal, resulta muy interesante la variación de escenas de la que hemos hablado para su libreto romano y que reproduce en el lisboeta. Se trata de una revisión, a la vista del resto de libretos de nuestro corpus, que refleja cierta valentía al tiempo que parece demostrar que el material de Rodrigo está lo suficientemente asentado en la península (casi un siglo ha pasado desde aquella primera ópera de Noris) que es susceptible de ser transformado hasta ese punto. Por ello, y para terminar, podemos asegurar que, con el fin del Barroco, Rodrigo y su historia encuentran el mejor acomodo en los libretos que se escriben sobre el tema. Pizzi es un gran ejemplo de ello: las mismas fuentes, iguales referencias, pero textos más ligeros e incluso innovadores.

8. 6. LOS LIBRETOS DE GIOVANNI GUALBERTO BOTTARELLI

Concluimos este estudio con los dos textos restantes en nuestro repaso por las óperas sobre el Cid en la Italia del XVIII: *Il Cid*, estrenada en el King´s Theatre de Londres en 1773 con música, una vez más, de Antonio Sacchini; e *Il gran Cid*, que se representa por vez primera en el teatro de la Pergola de Florencia en 1775, musicado por Giovanni Paisiello.

Bottarelli (nacido en Siena, y fallecido en 1779), "a prominent figure in the musical life of London in the decades following the death of Händel"[414], fue

[413] Honegger, Marc (ed.), *Diccionario de compositores de música clásica*¸ Madrid, Espasa, 2004, p. 614.
[414] Tarrant, Richard, *Lyricus vates: musical settings of Horace´s Odes,* en Brockliss, William, Chaudhuri, Parmit, Lushkov, Ayelet Haimson, Wasdin, Katherine, *Reception and the Classics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 78.

monje benedictino y masón, aunque con el paso de los años publicó dos obras en las que criticaba este movimiento: *L´Ordre des Francs-Maçons trahi, et le secret des Mopses revelé* (1745) y *Les Francs-Maçons écrasés* (1746)[415]. También aparece en otra referencia como profesor de italiano del duque de York[416].

De los pocos y dispersos datos con los que contamos sobre el poeta, podemos deducir que residía en Londres cuando escribe y se estrena la primera de sus óperas dedicadas a Rodrigo, siguiendo (y aprovechando) el camino que años antes marcó Händel en la capital inglesa. Parece que la suerte de este estreno fue favorable, ya que se realizaron varias representaciones en las semanas siguientes[417].

El libreto[418], tras su frontispicio y una cita de Ariosto, comienza con el desarrollo de la dedicatoria que el libretista realiza al conde de Lauraguais, a la que sigue la reproducción de la respuesta del propio noble, esta vez en francés. Seguidamente aparece un resumen del argumento de la obra (en inglés) con el que se pone en situación al lector, y el "dramatis personae", con el detalle también de los principales bailarines. Finalmente, se edita el texto de la ópera, que, tal y como lo reprodujo Pasqualigo en su obra londinense, se muestra en inglés e italiano traducido por el propio autor.

La obra, en tres actos, recuerda mucho a la de Pasqualigo de 1783, por lo que, atendiendo a las fechas, se nos presenta el problema de saber, toda vez que el texto de Bottarelli es diez años anterior al de Pasqualigo (estrenado con seguridad cuando su autor ya ha fallecido), cuál es realmente el primero. Incluso podemos ir más allá, al hilo de las dudas que nos surgían acerca de si Pasqualigo llegó a escribir su *Cimene*, y establecer dos hipótesis al respecto: la primera de ellas consistiría en aceptar las autorías de los textos tal y como las hemos documentado,

[415] Greco, Giovanni y Monda, Davide, *Sarastro e il serpente verde. Sogni e bisogni di una masoneria ritrovata*, Bolonia, Pendragon, 2003, p. 176.
[416] Anónimo, *Novelle letterarie pubblicate in Firenze l´anno MDCCLXVII,* Florencia, Spamperia Albizziniana, 1767, col. 171.
[417] Burrows, Donald y Dunhill, Rosemary, *Music and Theatre in Haendel´s world*, Nueva York, Oxford University Press, 2002, p. 711.
[418] Bottarelli, Giovanni Gualberto, *Il Cid*, Londres, Griffin, 1773.

de manera que el de Pasqualigo es anterior, a pesar de la fecha del estreno, como es lógico atendiendo a los años en los que vivió el poeta veneciano. Sin embargo, en este punto hemos de aceptar que Bottarelli conociera el texto y lo utilizase para su libreto, puesto que muchos de los pasajes son exactamente iguales. Esta es precisamente la idea que sostienen todas las referencias que hemos encontrado sobre estas óperas[419].

La segunda hipótesis establecería algo que ya apuntamos en el cap. 8.3. A saber: que *Cimene* de Pasqualigo, es realmente de Bottarelli, que por esos años ya podría estar trabajando en Londres. Escribió un libreto en 1773, partió del mismo para el texto de Florencia de 1775, y, finalmente, volvió a escribir otro libreto sobre el tema aprovechando sus materiales anteriores para 1783. Hasta aquí todo parece encajar, pero, no debemos pasar por alto un problema: la única referencia que hemos encontrado a su muerte la data en 1779[420], lo cual nos obligaría a pensar en que dejó el texto escrito antes de fallecer, realmente una adaptación de lo que ya tenía, y, que posteriormente alguien lo utilizó para una nueva ópera con, al menos, cuatro años de diferencia.

A falta de más datos sobre el tema, nos decantamos por la primera postura, partiendo de la idea de que Pasqualigo y Bottarelli aportan cada uno de ellos dos libretos al corpus establecido. De este modo, seguiremos este trabajo con el libreto realizado para la ópera de Londres tal como lo habíamos iniciado, y prescindiremos de la habitual referencia al compositor, Sacchini, del que ya hemos hablado ampliamente en el capítulo anterior, cuando nos referíamos a su trabajo para los libretos de Pizzi.

La obra comienza con la amenaza de la invasión árabe y la preocupación del rey por la ausencia de Rodrigo, que está exiliado. La primera mitad del texto es, como hemos mencionado, prácticamente igual que el también londinense

[419] "*Cimene, a serious opera in 2 actos*, music by Bertoni, libretto by Benedetto Pasqualigo. Its opening night, 7 Jan. 1783, at the King´s Theatre was the first of only three performances" (Troide, Lars y Cooke, Stewart, *The early journals and letters of Fanny Burney* (vol. V), Quebec, McGill-Queen´s University Press, 2012, p. 239).

[420] Gottsched, Johann Cristoph, *November 1742-Februar 1744* (ed. Doring, Detlef, Menzel, Franziska, Otto, Rüdiger, Schlott, Michael), Berlín, Walter de Gruyter, 2015, p. 91.

libreto de Pasqualigo[421], ya estudiado. Solo observamos alguna diferencia en las acotaciones iniciales de cada escena, más detalladas ahora, y en la fusión de algunas de ellas. De este modo, la primera de Bottarelli es la simple unión en una de las dos primeras de Pasqualigo, con mínimas diferencias en una intervención del rey Fernando y el cambio del aria de salida del mismo personaje, que en el libreto que nos ocupa es más breve y desesperada[422]:

> Dal suo valor depende
> De´ regni miei la sorte;
> E coraggioso e forte
> Cobatterà per me.

Otras veces no sustituye el texto de las arias sino que le añade algún contenido más. Esto ocurre, por ejemplo, al final de la segunda escena (seguimos en el acto primero), en el que ambos libretos comparten en boca de Rodrigo

> Placa lo sdegno, o cara,
> Cedi al mio fido amore,
> Scorda la pena amara,
> Lascia di sospirar[423].

y Bottarelli añade

> Se tu mi brami estinto,
> Morrò, ma non potrai
> Col tuo rigor giammai
> Gli affectti miei cambiar[424].

Ambos autores terminan el primer acto con un conjunto interpretado por el rey, Rodrigo y Cimene, pero Bottarelli prefiere cambiar el texto, alargando el pasaje pero sin alterar demasiado el contenido del mismo. En el segundo acto, se continúa con la misma tónica, pues el desarrollo es prácticamente igual con variaciones del mismo estilo, como la aparición de un número de coro con danza cuando el rey anuncia los compromisos entre Rodrigo y la infanta y entre Cimene y Duarte (escena segunda de Bottarelli)[425]:

> CORO CON BALLO.

[421] Bottarreli también bautiza al personaje de Garzia como Armindo, igual que hace Pasqualigo.
[422] Bottarelli, Giovanni Gualberto, *Il Cid*, cit., p. 6.
[423] Pasqualigo, Benedetto, *Cimene*, Venecia, Marino Rossetti, 1721, p. 12.
[424] Bottarelli, Giovanni Gualberto, *Il Cid*, cit., p. 9.
[425] Bottarelli, Giovanni Gualberto, *Il Cid*, cit., p. 25.

Vieni, o fonte del diletto,
Colle amabili catene,
Vieni, a dolce e casto Imene,
L´alme nozze a celebrar.
PARTE DEL CORO
Cinte il crin de vaghi fiori
Innocenza, Gioia, e Pace
Vengan teco colla face
Nuovi ardore a risvegliar.
TUTTI
Vieni, o dolce e casto Imene
L´alme nozze a celebrar.
CORO
Vieni, e muovi il pie, la voce
Alla danza, al lieto canto,
E vedrai che noi frattanto
Ti sapremo secondar.
TUTTI
Vieni, o dolce, e casto Imene
L´alme nozze a celebrar.

Pero llegado al final de esta segunda escena (acto segundo), Botarrelli opta por llevar el argumento por otros derroteros. Elvira sigue ofendida por el desprecio de Rodrigo, y Cimene se mantiene en su postura de vengarse por el asesinato de su padre. Con esta difícil situación termina el segundo acto (con solo cuatro escenas). Ya en el tercer y último acto, también de cuatro escenas, se da paso al siguiente desarrollo: en la primera, Elvira y Cimene dialogan acerca del conflicto que presenta cada una. La infanta, en un giro inesperado, se muestra ahora dispuesta a renunciar a Rodrigo. Además, anima a Cimene a que abandone su actitud hacia el héroe[426]:

ELVIRA
Amica, adesso sulle labbra, in volto
Tu mi vedesti il cor. In me la gloria
Lo sdegno accende: e questa gloria istessa
M´obbliga alla pietade. Io di Rodrigo
Arbitra son. Desio la pace. E questa
Godrò, s´ei muore, o se divien tuo sposo.
Da te pende il suo fato, e il mio riposo.
[…]
CIMENE
Elvira, oh quanto sforzo
Tale scelta mi costa! Il padre, il sangue,
Il Dover, la natura, il mondo, i Numi
Eligono da me
ELVIRA

[426] Bottarelli, Giovanni Gualberto, *Il Cid*, cit., pp. 37-38.

Sempre lo stesso
Dunque a dir tornerai? Risolvi.
CIMENE
Elvira,
Deh, risolvi per me!
ELVIRA
Viva Rodrigo,
E viva tuo consorte.
[…]

Con este curioso argumento, Bottarelli resuelve el problema de Elvira, que si ve a Rodrigo casado con Cimene quedará eliminada como rival del protagonista por propia voluntad. Tras este diálogo comienza la segunda escena, en la que Duarte, de modo irónico, recrimina a Cimene su decisión. Sin embargo, la postura de la dama es firme, y Duarte promete vengarse, como afirma en su aria de salida:

Al mio rivale odiato
Strage preparo e morte:
A cimentar la sorte
Mi chiama il mio furor[427].

La tercera escena tiene lugar ante el sepulcro del conde. Allí se encuentran Rodrigo y Armindo, acompañado de "alcuni Grandi" del reino. El caballero castellano, preso, parece entregarse a un destino fatal ("ho scelto di morir"), pero su amigo cambiará el signo de la trama con un parlamento lleno de alegría:

Messaggieri di gioia,
Rodrigo, eccoci a te. L´alma prepara
A un´immenso piacer. Ti rende Elvira
La primiera amistà. Fernando t´offre
La libertà, gli onori, il primo affetto.
E stringerai Cimene oggi al tuo petto.
Vieni con noi[428].

Como es de esperar, Rodrigo vibra de júbilo, al tiempo que con sus palabras pone paz y armonía entre todos los personajes, quienes, previamente, le habían provocado algún daño. Con este giro todo queda pendiente de la cuarta y última escena del drama, que tiene lugar en una plaza de Sevilla, en la que, para empezar, el rey pone en su sitio a Duarte ante la amenaza de venganza que dejó pendiente en la escena segunda. Tras esto, y sin explicación alguna del monarca ("tutto scordai"), le otorga a Cimene por esposa, con la intervención también

[427] Bottarelli, Giovanni Gualberto, *Il Cid*, cit., p. 41.
[428] Bottarelli, Giovanni Gualberto, *Il Cid*, cit., p. 42.

favorable de Elvira. La obra termina con un aria en la que intervienen todos los personajes brevemente (Rodrigo, Cimene, Duarte, Armindo, Fernando y Elvira), y, por último, el coro a modo de conclusión:

> Viva il Cid; e chiaro splenda
> Sulla Spagna al par del Sole!
> Ei di Diego illustre prole,
> Ei de´ Mori è vincitor.
> Viva il Cid. Il suo valore
> In contento cambia il pianto;
> Di godere ha il raro vento
> Del Sovrano e il nostro cor[429].

Con esto termina el primer libreto de Bottarelli, lo cual nos da pie para comenzar el estudio sobre el segundo. Si al comenzar este capítulo decíamos que el libreto londinense del *Cid* está muy basado en el de Pasqualigo para la misma ciudad, o al revés, dependiendo qué hipótesis se elija, para el segundo hemos de decir que el autor se basa en su propia obra, ya que reproduce casi con exactitud su libreto de 1773 para el estreno florentino de 1775[430]. En este caso, la música se debe al napolitano Giovanni Paisiello (Tarento, 1740-Nápoles, 1816), uno de los más populares de su tiempo. Tuvo cargos de responsabilidad en las cortes de Napoleón (París), José Bonaparte (Nápoles) y Catalina II de Rusia (San Petersburgo). Escribió la música de más de cien óperas, entre las que se encuentran *Don Chisciotte della Mancia* (Nápoles, 1769) e *Il gran Cid*, del que tratamos.

El libreto consta de portada, "argomento", "interlocutori", con la aportación de personajes y coristas, el detalle de los diferentes bailes y las "mutazioni" , con indicaciones del autor del vestuario y de las máquinas. En este caso, Bottarelli aligera aún más el texto, y para ello, fundamentalmente suprime arias y fragmentos de recitativos. Sin embargo, el personaje de Armindo, que en el libreto anterior queda muy reducido, gana algo más de presencia ahora. El texto de la obra aparece, al igual que en el caso anterior, en inglés e italiano.

[429] Bottarelli, Giovanni Gualberto, *Il Cid*, cit., p. 46.
[430] Bottarelli, Giovanni Gualberto, *Il Gran Cid*, Florencia, Giovanni Rifaliti, 1775.

La diferencia más notable entre ambos textos está en la segunda escena del tercer acto, ya que en el libreto de 1773 está conformada por el diálogo entre Cimene y Duarte, en el cual este recrimina a la protagonista la decisión de amar a Rodrigo por encima de sus ansias de venganza. En el de 1775, sin embargo, aparece Fernando con su hija. El rey, en esta ocasión, ofrece a la infanta la opción de que decida el futuro de Rodrigo ("dal tuo cenno la vendetta dipende"), de manera que lo que antes explica muy brevemente con Cimene ahora lo relata con más detalle, acaso con la intención de hacer más verosímil el perdón de Elvira a Rodrigo, que en el texto de 1773 era demasiado extraño para el lector.

La infanta convence con palabras muy certeras a su padre y deja entrever el desenlace de la obra[431]:

> ELVIRA
> […]
> Tu stesso gli devi, e vita, e soglio,
> Come dunque punirlo? In odio a tutti
> La barbara cagione io ne sarei:
> Amo Cimene, e a lei
> Troppo duol la sua morte…
> FERNANDO
> Ella è nemica…
> ELVIRA
> Tu t´inganni, o signor, l´ama, l´adora
> Salvo lo vuole, e brama…

Este pasaje, curiosamente, sí aparece en Pasqualigo (escena undécima del segundo acto), aunque Bottarelli detalla más el argumento relativo a la infanta. Directamente, comienza con la afirmación de Elvira, como si nos encontráramos a la mitad de la conversación entre ambos[432]:

> ELVIRA
> Si, padre amato, ogni diritto io cedo
> Sopra il cor de Rodrigo. A lui le offese
> Generoso perdona.
> FERNANDO
> E ad un vassallo
> Che tanto ardì.
> ELVIRA
> Quanto d´amore è colpa
> E lieve ogni trascorso, Ah fa che unito

[431] Bottarelli, Giovanni Gualberto, *Il Gran Cid*, cit., p. 33.
[432] Pasqualigo, Benedetto, *Cimene*, cit., p. 48.

All´amabil Cimene
Ogni Iberia lo vegga!
FERNANDO
A prieghi tuoi
Nulla posso negar. Fa che a me venga
E Rodrigo, e Cimene.

La tercera escena es la misma, y la cuarta y última solo ofrece una variación, que consiste en la eliminación del pasaje en el que intervienen todos los personajes y la primera mitad del texto que canta el coro, para terminar con la segunda.

Con estas líneas se concluye el estudio de todos los libretos que conforman nuestro corpus. En este caso, hemos dejado abierta, para posteriores investigaciones, la posibilidad de que alguno de ellos pudiera no pertenecer al autor que hasta ahora se creía.

Como hemos visto, Bottarelli no aporta mucho al material anterior que llega ya a sus manos con muchas posibilidades abiertas. De hecho, han pasado casi cien años desde que Noris escribiese su *Flavio*, y, desde entonces, el tema del joven Rodrigo ha tenido la oportunidad de desarrollarse y proporcionar diferentes opciones a los autores que han querido trabajar sus libretos, siempre con lealtad a los cinco elementos que consideramos imprescindibles para caracterizar las ópera integrantes de nuestro corpus.

9. OTRO HÉROE CASTELLANO EN LA ÓPERA EUROPEA: AMADÍS DE GAULA

Hemos ido desarrollando hasta aquí la presencia de la leyenda del joven Rodrigo en la ópera italiana del XVIII, pero el caso del Cid no es un ejemplo aislado. Vamos a dedicar este capítulo a ver, de un modo más ligero, cómo otro personaje de nuestra literatura llega también a los escenarios de los teatros de ópera europeos, quizá de un modo no tan llamativo como el de Rodrigo, que en el XVIII alcanza como se ha visto diecisiete libretos de ópera italiana y se prolonga en las centurias sucesivas, pero digno también de mención. Este héroe se trata de Amadís de Gaula, que protagonizó un auténtico fenómeno editorial durante el s. XVI.

Si Rodrigo es el más importante de los héroes épicos españoles, Amadís constituye el germen de los libros de caballerías, un género que en gran medida es la respuesta bajomedieval y renacentista a los poemas épicos de la Castilla medieval. Los paralelismos entre el Rodrigo operístico, equiparable con los caballeros posteriores, mediante toda una batería de remodelaciones y adaptaciones, y el caballero Amadís resultan numerosas, por lo que podremos mantener que su paso a la ópera europea se trata de un proceso concomitante y por tanto susceptible de ser comparado con el objeto principal de esta Tesis. Esa es precisamente la razón de incluir este capítulo: intentar subrayar los elementos comunes en la fijación literaria y adaptación operística de ambos personajes.

Con los dos héroes, el texto primigenio en español será traducido o versionado al francés, y a otras lenguas según qué casos, y de ahí los libretistas lo adaptarán al italiano para dar cauce al texto musicado. En este proceso, Amadís y Rodrigo verán cómo las bases literarias más propias de la Edad Media, el tratamiento del honor o cómo se plantean estos personajes como guerreros altivos, se pierden para presentarse en calidad de cortesanos con comportamientos más propios de las maneras renacentistas. Ya queda muy lejos aquel joven Rodrigo que desafía al rey Fernando en los poemas medievales: junto a Amadís, se

presentará como un personaje que habita en los palacios, convive con la nobleza y participade las intrigas de la corte.

Para este cometido, nos referiremos a distintos trabajos sobre el particular, entre los que se encuentran dos aportaciones realizadas por nuestra parte sobre este mismo tema[433]. En cualquier caso, las referencias bibliográficas vuelven a ser escasas. Sin ánimo de extendernos demasiado en los aspectos sobre los que sí hay mucho escrito, comenzaremos con la génesis del propio libro castellano.

9.1. AMADÍS: GÉNESIS, DESARROLLO Y DIFUSIÓN

El *Amadís de Gaula* es una obra capital de nuestras letras, y quizá el mejor exponente de la novela de caballerías. En su día alcanzó gran fama y difusión, hasta el punto de que otros escritores quisieron recoger el testigo de su autor y continuar la saga, cosa que ocurrió en sucesivas ocasiones. Se toma como fecha de partida la de 1508, aunque esta corresponde a la primera edición conocida del *Amadís.* Ese año salió de las prensas de Jorge Coci, en Zaragoza, un volumen (en cuatro libros) escrito por Garci Rodríguez de Montalvo. Hay sabemos que esa edición no es la primera, ya que nos consta, al menos, una anterior (no conservada) de Sevilla en 1496[434]. Por otra parte, encontramos en el *Libro llamado Remedio de Perdidos*, del último cuarto del s. XV, una referencia al *Amadís* como tres libros "bien largos"[435].

Este *Amadís* primitivo tuvo una gran difusión en todos los reinos peninsulares. Se desconoce el autor de estas primeras redacciones, anteriores a Montalvo, de las que siempre existió la sospecha de que los textos tuvieran un

[433] López Verdejo, Miguel, *Amadigi di Gaula: de la novela a la ópera*, Sarrebruck, Editorial Académica Española, 2012 y previamente, López Verdejo, Miguel, "*Amadís*, de la novela a la ópera", en *Literatura y Espectáculo. Actas del XVIII Simposio de la SELGYC* (eds. Alemany Ferrer, Rafael y Chico Rico, Francisco), Alicante, Universidad de Alicante y Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012, pp. 339-345.
[434] Lucía Megías, José Manuel, "Libros de caballerías castellanos: textos y contextos", en *Edad de oro*, XXI (2002), pp. 9-60.
[435] Cacho Blecua, Juan Manuel, "*Los cuatro libros de Amadís de Gaula* y *Las Sergas de Esplandián*", *Edad de oro*, XXI (2002), pp. 85-116, p. 88.

origen portugués, algo que parece poco probable, entre otras cosas, porque nunca apareció un manuscrito amadisiano en esa lengua[436]. Sin embargo son numerosas las referencias castellanas al *Amadís* durante los siglos XIV y XV, como demuestra este poema de Pedro Ferruz[437]:

> Amadys el muy fermoso
> las lluvias y las ventiscas
> nunca las falló aryscas
> por ser leal e fermoso:
> sus proesas fallaredes
> en tres lybros e dyredes
> que le Dios de santo poso.

Este poema nos indica que, en su origen, *Amadís de Gaula* constaba de tres libros o partes, y que, a la luz del último verso, en el final del tercero, su protagonista moría. Es evidente que, cuando Montalvo recopila la obra, rehace el final para que Amadís siga vivo y de tal modo poder continuar la historia. Así, podemos afirmar que, en realidad, Montalvo refunde los materiales de los tres primeros libros amadisianos y crea el cuarto, para publicarlo en el formato que ha llegado a nuestros días. Así se inicia el primero de ellos[438],

> Aquí comiença el primero libro del esforçado y virtuoso cavallero Amadís, hijo de Perión de Gaula y de la reina Helisena, el cual fue corregido y enmendado por el honrado y virtuoso cavallero Garci-Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo, y corrigióle de los antiguos originales que estavan corruptos y mal compuestos en antiguo estilo, por falta de los diferentes y malos escriptores, quitando muchas palabras superfluas y poniendo otras de más polido y elegante estilo tocantes a la cavallería y actos della.

Así vemos que el propio autor nos da las suficientes pistas para saber en qué ha consistido su labor. Se observa en el desarrollo de *Amadís de Gaula* una primera parte, formada por los tres primeros libros (que provienen de los manuscritos antes mencionados) y una segunda, el libro cuarto, que él mismo redacta con otro prólogo distinto, como confiesa en el primero de los dos. Aquí confiesa su autoría, al afirmar que quiso

---

[436] Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula* (ed. de Cacho Blecua, Juan Manuel), Madrid, Cátedra, 2004, p. 58.
[437] Baena, Juan Alfonso de, *Cancionero* (ed. de Dutton, Brian, y González Cuenca, Joaquín), Madrid, Visor Libros, 1993, p. 541.
[438] Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula* (ed. de Cacho Blecua, Juan Manuel), cit., p. 225.

> juntar con estos postrimeros que las cosas más livianas y de menos substancia escrivieron , por ser a él según su flaqueza más conformes, corrigiendo estos tres libros de Amadís, que por falta de los malos escriptores, o componedores, muy corruptos y viciosos se leían, y transladando y enmendando el libro cuarto con las Sergas de Esplandián su hijo, que hasta aquí no es memoria de ninguno ser visto, que por gran dicha paresció en una tumba de piedra , que debaxo de la tierra en una hermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traído por un úngaro mercadero a estas partes de España.

Montalvo confiesa aquí que recopiló y reescribió los tres primeros libros, que circulaban por manuscritos más o menos corruptos, para utilizar luego los tópicos de la falsa traducción y del hallazgo fortuito como base sobre la que afirma que él mismo escribió el cuarto libro y la primera continuación, *Las Sergas de Esplandián.* Resulta difícil de precisar. Cacho Blecua, en la edición citada, plantea que, durante el último tercio del s. XIV, circulaba un *Amadís* en tres libros, al final de los cuales el protagonista moría a manos de su hijo, Esplandián. Tras el parricidio, la reina Oriana se suicidaba. Esta redacción pudo retomarse a principios del XV, lo cual justificaría la existencia de algunos manuscritos que hoy se conservan de en torno a 1420. Montalvo, en fechas próximas a la guerra de Granada (1482-1492), reelaboró los materiales existentes, añadió un cuarto texto (casi con seguridad después de 1492, ya que en este texto existe una gran cantidad de islas mayor que en los anteriores, probablemente debido a las noticias de los descubrimientos de ultramar[439]) y un quinto dedicado a las aventuras de Esplandián.

El argumento, en muy pocas palabras, es el siguiente:

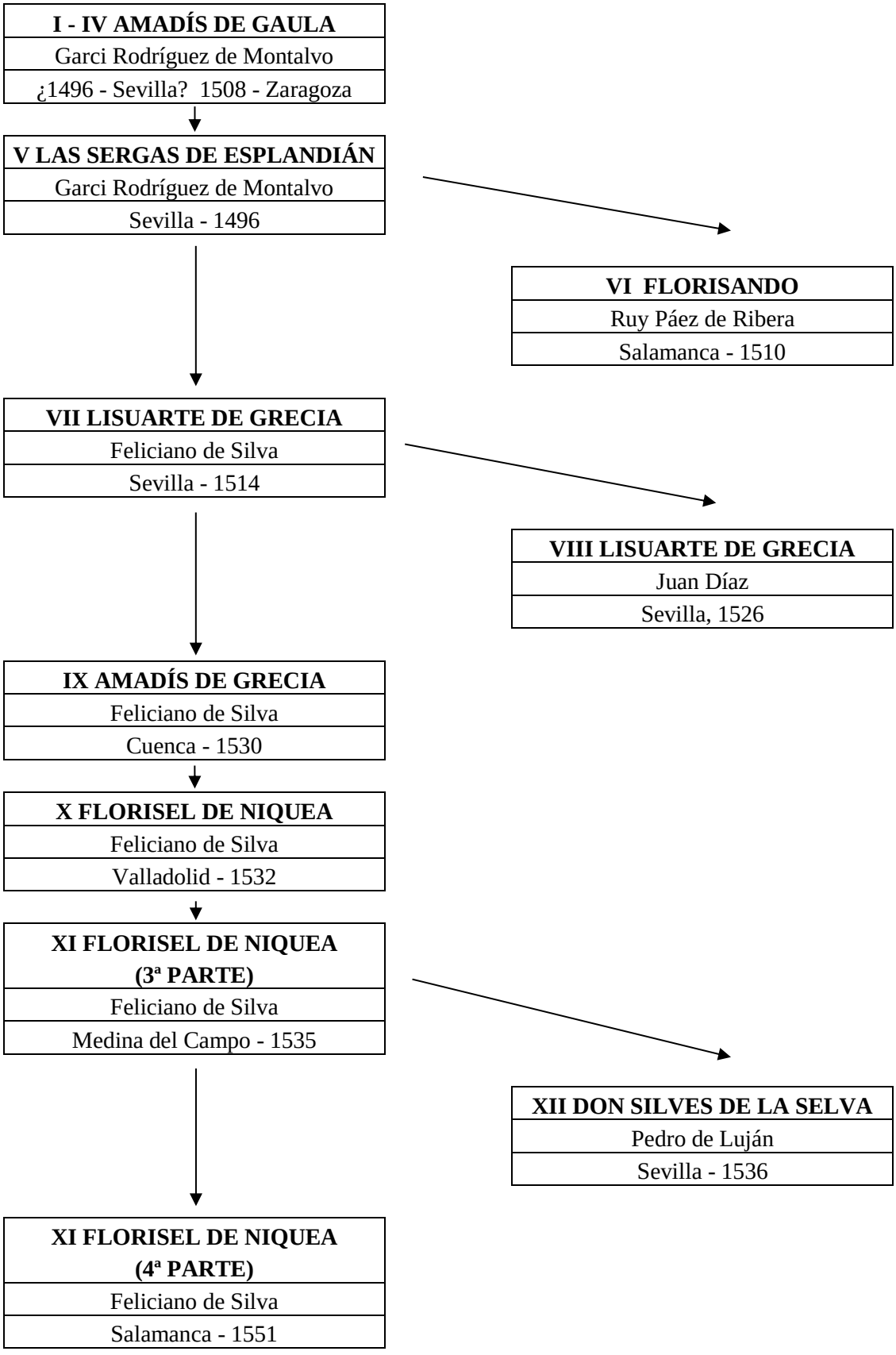
> En estos cuatro primeros libros se cuenta la historia de Amadís, hijo del rey Perión de Gaula y de la infanta Helisena. Al nacer, es abandonado por su madre en un río, debido a que es el fruto de una aventura entre ambos personajes, que, si bien quedan prendados uno del otro, no están bendecidos por la legitimación del matrimonio. El caballero Gandales recoge al bebé y se encarga de su educación. Protegido por la maga Urganda, esposa de Alquife, indaga en sus orígenes a través de fantásticas aventuras. Su amada es Oriana, hija del rey Lisuarte de la Gran Bretaña[440].

[439] Lida de Malkiel, María Rosa, *La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas*, en *El otro mundo en la literatura medieval* (ed. de Patch, H. R.), Méjico, Madrid y Buenos Aires, FCE, p. 413, nota 13.
[440] López Verdejo, Miguel, *Amadigi di Gaula: de la novela a la ópera*, cit., pp. 8-9.

En cuanto a Montalvo, nació en torno a 1450 y sabemos que en 1505 estaba, con seguridad, muerto. Procedía de una noble familia de Medina del Campo (linaje de los "pollinos"), por lo que le correspondía ocupar un lugar en el regimiento de la villa. Debido a esta situación de privilegio, recibió una notable educación el letras, como demuestran sus numerosas citan en el *Amadís* a Boccaccio, Salustio, Tito Livio, etc[441]. También gracias a él mismo, que se introduce como personaje en *Las sergas*, podemos saber que era aficionado a la caza (cap. XCIC) o a los hechos de armas (XCVIII).

El enorme éxito de *Amadís* provocó que, como se ha dicho, otros autores quisieran formar parte del ciclo. De este modo, se escribieron continuaciones que provocaron incluso grandes rivalidades por recoger el testigo de Montalvo. De entre todos estos autores, destaca la presencia de Feliciano de Silva, quien firma hasta cinco de estas continuaciones. Pero antes de avanzar, expongamos la nómina de todas las continuaciones del ciclo de Amadís[442]:

[441] Avalle-Arce, Juan Bautista, "El *Amadís* primitivo", en *Actas del VI congreso internacional de hispanistas*, Toronto, Universidad de Toronto, 1980, p. 79.
[442] López Verdejo, Miguel, *Amadigi di Gaula: de la novela a la ópera*, cit., pp. 83-84.


I - IV AMADÍS DE GAULA
Garci Rodríguez de Montalvo
¿1496 - Sevilla? 1508 - Zaragoza
V LAS SERGAS DE ESPLANDIÁN
Garci Rodríguez de Montalvo
Sevilla - 1496
VI FLORISANDO
Ruy Páez de Ribera
Salamanca - 1510
VII LISUARTE DE GRECIA
Feliciano de Silva
Sevilla - 1514
VIII LISUARTE DE GRECIA
Juan Díaz
Sevilla, 1526
IX AMADÍS DE GRECIA
Feliciano de Silva
Cuenca - 1530
X FLORISEL DE NIQUEA
Feliciano de Silva
Valladolid - 1532
XI FLORISEL DE NIQUEA (3ª PARTE)
Feliciano de Silva
Medina del Campo - 1535
XII DON SILVES DE LA SELVA
Pedro de Luján
Sevilla - 1536
XI FLORISEL DE NIQUEA (4ª PARTE)
Feliciano de Silva
Salamanca - 1551

Resumimos el "stemma" de Amadís: Montalvo continúa sus cuatro primeros libros con un quinto, *Las sergas de Esplandián*, que cuya primera edición es datada por Sainz de la Maza antes de abril de 1510[443]. Posteriormente, Lucía Megías[444] ha aportado otra fecha orientativa para esa primera edición, la de 1496. La primera con la que contamos es de Toledo, de 1521.

Montalvo vuelve a utilizar el tópico de la falsa traducción para que el texto que crea adquiera mayores visos de verosimilitud ya que, como indica Cacho Blecua, existía durante la Edad Media una relación entre lo escrito y lo real, de manera que aquello que era leído tenía más opciones de ser asumido que aquello que no lo fuera[445]. Al contrario de los cuatro primeros libros, ahora lo mágico pierde presencia, aunque sigue siendo importante como elemento influyente en lo amoroso, aunque este también pasa a un segundo plano: Sainz de la Maza opina que la cuestión amorosa estorba a Montalvo en su intención didáctica, ya que presenta al protagonista "sin dama". Tiene que servir al emperador de Constantinopla y a su hija por encargo paterno, de manera que el destino amoroso de Esplandián está determinado desde su nacimiento.

El siguiente título del ciclo es el *Florisando* de Ruy Páez de Ribera, publicado por vez primera en Salamanca en 1510. Su autor, posible clérigo sevillano de alta formación académica a la luz de las referencias y argumentos que utiliza, pudo estar emparentado con el linaje de los Ribera, adelantados de Andalucía. La obra, de marcado acento religioso y moralizante, procura constantemente que el lector siga la fe católica y se aparte de lo sobrenatural. Como consecuencia, lo amoroso y lo mágico pierden mucha importancia en el

[443] Rodríguez de Montalvo, Garci, *Las sergas de Esplandián* (ed. de Sainz de la Maza, Carlos), Madrid, Clásicos Castalia, 2003, p. 93.
[444] Lucía Megías, José Manuel y Sales Dasí, Emilio José, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVIII)*, Alcorcón, Laberinto, 2008, p. 27.
[445] Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula* (ed. de Cacho Blecua, Juan Manuel), cit., p. 94.

argumento, de manera que esta ortodoxia religiosa hace incluso peligrar la ficción caballeresca[446].

Quizá por estos motivos, Feliciano de Silva se muestra disconforme con esta continuación y se la salta cuando publica en Sevilla, en 1514, el séptimo libro: *Lisuarte de Grecia*, del que conservamos su segunda edición (también hispalense, de 1525). El contraste entre este texto y el anterior de Páez de Ribera es evidente, puesto que Silva plantea un universo fabuloso que recoge el testigo que deja Montalvo con las *Sergas* para saltarse así el argumento del *Florisando*.

El tema amoroso es, igualmente, totalmente opuesto a la castidad y recato que planteaba Páez. Podemos citar un ejemplo bien ilustrativo de este asunto, basado en el encuentro entre el Perión y la duquesa de Austria. El rey acude a la defensa de la dama y, tras esto, lo habitual en la ficción caballeresca era que la dama otorgase su mano al caballero. Sin embargo, ahora es la duquesa la que se insinúa del siguiente modo:

> La duquesa iva tan vencida en el su amor que nunca dormía pensando en él, y él assímesmo le parecía muy bien ella, pero no para que tuviesse pensamiento de dezirle cosa. Ella le sacava muchas vezes con algunas palabras para provarle, mas de que vio que a nada le salía, estava tan cuitada que se quería morir de pensamiento.

Con la indiferencia del rey Perión podría acabar la escena, pero Silva introduce el siguiente giro:

> - ¡Ay, cavallero, malo fue el día que os vi, pues por ganar mi tierra he perdidio a mí! ¡Por Dios!, pues me vais a restituir en lo mío, que me restituyáis en mi libertad; pues venistes a aprovecharme, no me queráis dañar, que vuestra hermosura mis entrañas ha penetrado y rasgó mi coraçón.
>
> Y diziendo esto, echándole los braços al pescueço, añudándole las manos atrás, le llegó su rostro con el suyo.

El rey, que no muestra en la duquesa el mismo interés que ella en él, no rechaza el ofrecimiento y mantiene relaciones carnales con ella, aunque más bien como un gesto de piedad:

[446] Sales Dasí, Emilio José, "Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*", *Edad de oro*, XXI (2002), pp. 117-142, p. 121.

> El cavallero, que assí se vido, no pudo tener tanta lealtad que más piedad no oviesse de la duquesa, y besándola en la boca, tomándola entre sus braços, la llevó sobre un techo que en la cámara estava, donde haziendo dueña aquella que fasta allí era donzella, con gran solaz passaron gran parte de la noche.

En este pasaje, situado en las antípodas de la propuesta de Páez, Perión (conocido en la obra como "el cavallero de la Espera"), disfruta del encuentro carnal tanto como ella:

> Y con aquel vicio que avéis oído, passaron quinze días, teniendo el de la Espera cada noche a la duquesa a su voluntad.[447]

Silva rescata en su *Lisuarte* la nómina de magos y encantadores que ya planteó Montalvo, otorgando al tiempo una presencia de la magia determinante. De este modo, Silva parece restaurar el espíritu de los primeros Amadises, e incluso podemos decir que los lleva a un terreno nuevo en el que el amor y la magia determinan el desarrollo de la obra.

Continúa la serie con el octavo libro, aunque su título coincide con el anterior: *Lisuarte de Grecia*. Su autor, Juan Díaz, continúa el *Florisando* de Páez de Ribera, y procura no salirse demasiado de la línea que marcaron Montalvo primero y Ribera después:

> Respecto al amor, no hay una idea uniforme que vertebre el texto. En el capítulo XXVIII acusa a las mujeres de falta de lealtad. En el XV critica la volubilidad del amor. […] La aportación de la magia es mínima, aunque no renuncia a ella. En determinados momentos intenta hacer uso de su relato pero no consigue crear una atmósfera maravillosa demasiado convincente[448].

La crítica no ha sido benigna con esta obra, ya que algunos autores, como Sales Dasí, la han calificado como la más pobre del ciclo amadisiano:

> Incapaz de tomar un rumbo determinado, Juan Díaz se acerca a la ficción caballeresca de la mano de sus lecturas. De acuerdo con ellas, elabora su propia síntesis literaria, pero no llega a formular ninguna propuesta novedosa (…) Los resultados de su empresa literaria no son desde luego nada halagüeños. Sin embargo, válgale el orgullo de haberse atrevido a emular las proezas de una obra, el *Amadís de Gaula*, que cautivó durante un siglo a gentes de toda Europa[449].

---

[447] Silva, Feliciano de, *Lisuarte de Grecia* (ed. de Sales Dasí, Emilio José), Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2002, p. 143.
[448] López Verdejo, Miguel, *Amadigi di Gaula: de la novela a la ópera*, cit., pp. 19-20.
[449] Sales Dasí, Emilio J., *Guía de lectura de* Lisuarte de Grecia, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2001, p. 10.

La aparición del *Lisuarte* de Díaz provoca la ira de Silva, quien deja por escrito su enfado en el prólogo del noveno libro de la serie, *Amadís de Grecia* (Cuenca, 1530). Ya a estas alturas, se consideraba a sí mismo como el continuador oficioso de la obra de Montalvo, por lo que no tiene reparos en decir:

> No te engañe, discreto lector, el nombre d´este libro diciendo ser *Amadís de Grecia* y *Nono libro del Amadís de Gaula* porque el octavo libro se llama *Lisuarte de Grecia*, y en lo cual ay error en los autores, porque el que hizo el octavo de *Amadís* y le puso nombre de Lisuarte no vio el sétimo, y si lo vio no lo entendió ni supo continuar, porque el sétimo que es *Lisuarte de Grecia y Perión de Gaula* hecho por el mismo autor d´este libro, (…) Assí que se continúa del sétimo este nono puesto que no depende del octavo sino del sétimo (como dicho es).

Con *Amadís de Grecia* vuelve el universo mágico y la presencia inexcusable del amor. Los magos Alquife, Urganda y Zirfea aparecen en numerosas situaciones para usar sus prodigios en favor del amor de los personajes. Muchos son los encantamientos que producen, entre los que podemos destacar "la gloria de Niquea" (que da nombre a una obra teatral del Conde de Villamediana) o el "Valle del amor", creado por un sabio para que Mostruofurón pudiese obtener el amor de Mirabela. Una vez dentro del mismo, quien se interna solo quiere amar y satisfacer los deseos de quien le acompaña, pero, una vez salgan, olvidarán todo.

Amadís de Grecia entra en él sin prestar demasiada atención junto a Zahara, y al poco de estar allí,

> a cada uno le parecía no tener cuidado de ál sino de amar a aquel que consigo iva de tan ahincado amor, que sus coraçones les parecía estar de bivo fuego de amor abrasados, tanto y en tanto grado, que jamás les pareció cosa amar tanto, sintiendo tanto querer, que Amadís de Grecia dixo a la reina:
>
> -Mi señora, si vós sentís lo que yo siento no sé por qué consentís mi coraçón ser quemado de tan encendido fuego, pues sola vós el poder para lo matar tenéis.
>
> -Mi verdadero amigo -dixo ella-, si vós conociéssedes lo que yo os amo y quiero no diríades lo que dezís; mas pues en mi coraçón estáis, conoced y sentid lo que en él está[450].

[450] Silva, Feliciano de, *Amadís de Grecia* (ed. de Bueno Serrano, Ana Carmen y Laspuertas Servisé, Carmen), Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2014, 519-523.

Sin perder de vista este noveno libro de Amadís, continuamos con el décimo título, *Florisel de Niquea* (Valladolid, 1532, en dos partes), también de Silva, en el que su autor prosigue con el universo mágico y amoroso que tanto éxito le ha procurado hasta entonces. Y quizá por este motivo, no se queda aquí, ya que, empeñado en convertirse en el "verdadero y riguroso *editor* de la casa de Gaula"[451], publica la tercera parte de *Florisel de Niquea* (también conocida como *Rogel de Grecia*; Medina del Campo, 1535) que es el undécimo de la saga.

El último autor que se atreve a publicar una continuación (la duodécima ya) del ciclo es Pedro de Luján, de quien sabemos más bien poco: sevillano de nacimiento, estudió en Alcalá de Henares. Al ser hijo de bordador, oficio de gran tradición de la ciudad, podemos suponer que perteneció a la pequeña burguesía hispalense. Solo conocemos dos obras suyas: *Coloquios matrimoniales* (1550), de inspiración erasmista, y la que nos interesa en nuestro estudio: *Don Silves de la Selva* (Sevilla, 1546).

Este título no aporta gran cosa al conjunto de la serie, aunque quizá podamos destacar la representación femenina que plantea debido a la influencia contrarreformista. En líneas generales,

> Las mujeres que aparecen en el libro son las típicas del género caballeresco, puesto que están enamoradas y es este amor el que rige sus vidas. A pesar de ser nobles, el amor de sus esposos es su mayor posesión, lo cual nos parece estar muy relacionado con la función moralizante de Luján, teniendo en cuenta que las mujeres eran ávidas lectoras de estos libros[452].

La aparición de *Don Silves de la Selva* vuelve a provocar a Silva, que publica en Salamanca (1551) la *Cuarta parte de Don Florisel de Niquea*, en la cual se salta el título de Luján. Seguimos tomándonos la libertad, como en nuestro trabajo anterior, de establecer una cuenta distinta a la que plantea Lucía Megías en su artículo ya citado, ya que este une las partes tercera y cuarta de *Florisel* (1535 y 1551), y nosotros las separamos en dos habida cuenta de que, entre ambas.

[451] Sainz de la Maza, Carlos, "Sinrazón de Montalvo/razón de Feliciano de Silva (*Amadís de Grecia*, cap. CXXVIII)", *Dicenda*, X (1991), pp. 277-291.
[452] López Verdejo, Miguel, *Amadigi di Gaula: de la novela a la ópera*, cit., p. 24.

Luján publica su obra. Así lo plasmamos en el "stemma" que aportamos sobre el ciclo.

Silva, a lo largo de todos sus *Florisel*, mantiene su estilo. En el tema amoroso, las damas gozan de un gran respeto en la sociedad caballeresca. Por este motivo, es frecuente que soliciten un don a aquellos que, por diferentes motivos, puedan tener el poder de otorgárselo. Martín Lalanda[453] señala que, en estos casos, no se admite la respuesta negativa, lo cual parece obedecer a una antigua tradición céltica, que pasa por Gales y termina asentándose en la materia artúrica. Se trata de un interesante recurso literario, puesto que una vez planteada la demanda, el caballero debe sortear numerosos peligros con el fin de satisfacer a la dama. La magia, por su parte, condiciona todo el desarrollo de la obra: la mayoría de los encantamientos son, realmente, pruebas de amor creadas con la intención de poner a prueba la capacidad amatoria de algún personaje.

Finalmente, los sueños también tienen un papel importante relacionado con lo anterior, ya que, en muchos de ellos, los magos se aparecen a los personajes para indicarles qué deben hacer, al estilo de lo que cuentan las Sagradas Escrituras cuando un ángel se aparece a San José mientras duerme para advertirle que huya a Egipto para salvar la vida de Jesucristo.

Visto el conjunto de las obras, podemos dedicar unas líneas a quien más se prodiga en el "stemma" del ciclo amadisiano, Feliciano de Silva, un autor que probó suerte también con otra continuación de *La Celestina*. Nació en Ciudad Rodrigo, en torno a 1490. Su padre estableció en su testamento (1406) que estudiara en Salamanca, aunque no consta ninguna referencia de que llegara a la capital helmántica. La publicación de una de sus obras, *Lisuarte de Grecia*, en Sevilla en 1514, fue promovida por Juan de Silva, canónigo y continuo del entonces obispo de Sevilla Diego de Deza, también catedrático de Teología en

[453] Silva, Feliciano de, *Florisel de Niquea (Tercera Parte)* (ed. Martín Lalanda, Javier), Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 1999, pp. XXIX-XXX.

Salamanca e Inquisidor General de Castilla entre 1501 y 1507. Silva pudo estar bajo su tutela, como menciona en el prólogo del meritado libro[454]:

> Acordé la presente Crónica del famosíssimo cavallero Lisuarte de Grecia (…) mas como mi flaco juizio alcançó a saber e servir a vuestra ilustre señoría con ella (…) E si más de en esto Vuestra Señoría Reverendíssima de mí se quisiere servir, suplícole que me lo enbíe a mandar como a persona que allende de la criança e merceder que en su casa tuve e recebi no es otro mi desseo sino de servir a vuestra ilustre señoría en todo lo que a mí possible fuere.

Silva marchó ese mismo año de 1514 con Pedrarias Dávila en su expedición al Darién, en el istmo de Panamá, por lo que fue su hermano quien se encargó de la edición del *Florisel*. Quizá por este motivo, no firma la primera edición quizá a la espera de alcanzar la fama para reconocerlo luego, como sí hizo con el *Amadís de Grecia.*

Resulta difícil averiguar por qué Silva se interesó tanto por Amadís y le dedicó tanto esfuerzo a sus continuaciones. De un lado, podemos citar el éxito comercial que ya tenía la serie, ya que es más sencillo partir de un material que ya existe que inventar de la nada un mundo tan complejo como el que refundió Montalvo. Es posible, por otro, que a Silva le resultara divertido "entretenerse y entretener a sus lectores con dobles lecturas, complicidades, homenajes, enmiendas y supresiones de textos ya conocidos"[455]. En cualquier caso, es evidente que el autor que nos ocupa se sentía especialmente cómodo con los personajes y el marco mágico y sobrenatural que creaba para ellos. Lo que sí podemos constatar es la enorme difusión de los libros (unos más que otros) que forman parte del ciclo. Stefano Neri, en un interesante artículo[456], detalla precisamente las ediciones europeas de cada título, lo cual ofrece conclusiones muy interesantes para nuestro trabajo.

---

[454] Silva, Feliciano de, *Lisuarte de Grecia* (ed. de Sales Dasí, Emilio J.), Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2002, pp. 4-5.
[455] Silva, Feliciano de, *Florisel de Niquea (Tercera Parte)* (ed. Martín Lalanda, Javier), Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 1999, pp. X-XI.
[456] Neri, Stefano, *Cuadro de difusión europea del ciclo de* Amadís de Gaula, en *Amadís de Gaula, quinientos años después. Estudios homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua,* Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2008, pp. 565-591.

Comienza el profesor italiano con las traducciones en su propio país: el ciclo amadisiano se tradujo entre 1546 y 1551 por Mambrino Roseo da Fabriano y publicados en Venecia. Existen traducciones de todos los volúmenes españoles, excepto del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz y del *Florisel de Niquea* (parte IV) de Feliciano de Silva. Pero no queda aquí la cuestión, ya que, a nuestros textos, le fueron añadidos hasta trece continuaciones originales en forma de suplementos insertados entre un libro y otro de nuestro ciclo. No podemos olvidar tampoco la edición de Bernardo Tasso en octava rima (Venecia, 1650).

El caso francés, por su parte, resulta especialmente significativo, ya que fue su propio monarca, Francisco I[457], quien introdujo el ciclo en nuestro vecino del Norte. El primer traductor, Nicolas de Herberay (de los ocho primeros libros) parte directamente de los textos españoles, con algún cambio de orden. El interés despertado por el género fue tal, que fueron igualmente traducidos las continuaciones italianas, además de crear textos nuevos. Finalmente, incorporaron también a la nómina francesa los nuevos volúmenes que vieron la luz en Alemania.

Precisamente, en el país centroeuropeo, el ciclo de Amadís también cosechó un notable éxito. Gracias al interés del duque Cristoph con Wüttemberg, tras un viaje a la corte parisina, Sigmund Feyerabend edita libros sobre Amadís durante los treinta años que van desde 1563 hasta 1593. Parte del corpus francés, por lo que respeta las supresiones y numeraciones de aquellas ediciones. Del mismo modo, se traducen también las continuaciones italianas, al igual que el *Trésor des Amadis* (*Schatzkammer*), editado y aumentado en seis ediciones entre 1595 y 1624.

En cuanto a Inglaterra, se conserva en un manuscrito en la British Library de 1571 en el que Charles Steward, conde de Lennox, comenzó la traducción del *Amadís* al inglés, empresa que dejó a medias (el joven aristócrata solo contaba quince años entonces). Existe también una versión del *Trésor* francés, obra de

[457] Monarca francés desde 1515 hasta su muerte en 1547. Especialmente interesado por las artes y las letras (Ferro, Marc, *Historia de Francia*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 102-108).

Thomas Paynell en 1568. Neri apunta que el primer *Amadís* inglés debió ser traducido por Anthony Munday y publicado en torno a 1589. A partir de ahí, se desarrolla una serie de traducciones inglesa que depende directamente de la francesa.

Tampoco deja de ser interesante el caso portugués, habida cuenta de la teoría lusa sobre la autoría del *Amadís* primitivo. La única versión que se conserva está en un manuscrito de la Universidad de Coímbra (con la signatura cod/123) titulado *Crónica do Príncipe Agesilau e da Rainha Sidonia*, que parece ser una traducción del *Florisel de Niquea* de Silva. Sí tenemos constancia de la publicación, en Portugal, de algunos libros en español.

Finalmente, y a modo casi de curiosidad, Neri cita la edición hebrea de la que no consta ni fecha ni lugar de edición, aunque el investigador italiano mantiene con cierta seguridad la tesis de que fue impresa en Cosntantinopla alrededor de 1540, y traducida por Yaakov Algava.

Como resumen de lo dicho, y para poder ajustarnos a unas fechas concretas en lugar de una amalgama de números más incierta, los lectores franceses saben de la existencia del ciclo amadisiano desde 1540, mientras que en Italia la casa de Gaula se publica desde 1546, y en Alemania, la primera edición de uno de nuestros textos es de 1569.

Pero si queremos hacernos una idea de la verdadera difusión de estos textos a lo largo del tiempo, podemos realizar el siguiente ejercicio: vamos a elegir uno de los libros de la serie, y veremos el número de ediciones que presenta en cada país. Así podremos comprobar cómo los textos de Amadís soportan el paso del tiempo y prolongan su éxito en el tiempo. Si elegimos para ello el noveno libro de la serie, el *Amadís de Grecia* (ya que en las siguientes líneas volveremos a tratarlo cuando hablemos de la tragedia lírica francesa), resulta que, en nuestro país, la primera edición es la de Cuenca en 1530. La primera traducción aparece en Francia, en 1546, aunque de la primera parte, ya que allí dividen nuestro noveno libro en dos. La segunda aparece dos años después, en 1548. La siguiente

versión sale a la luz en Italia, en 1550, también partiendo del texto castellano de Silva. A partir de la traducción francesa en dos volúmenes, surgen las ediciones alemanas, en 1573 y 1574, respectivamente, como ocurre también en Holanda algo más tarde (dos volúmenes que partes de los franceses, en 1596 y 1597). Finalmente, el *Amadís de Grecia* llega a Inglaterra en 1693, más de siglo y medio después de la primera edición conquense de Silva.

Si realizamos el mismo ejercicio con cada texto, como hace Neri, podemos extraer como conclusión que los libros amadisianos se extienden por Europa a lo largo de casi dos siglos a través de traducciones nuevos textos que cada país aporta a la serie. De este modo, Amadís se convierte en un verdadero fenómeno editorial que lleva los libros de caballerías españoles con gran éxito por todo el viejo continente, haciendo que el género y sus personajes se conviertan en lugares comunes para los lectores europeos.

9.2. El Amadís operístico

A estas alturas de nuestro trabajo, hemos hablado ya de diferentes subgéneros literarios como fuente para los libretos de ópera, en contraposición de la opinión más extendida, que nos lleva a pensar que la obra teatral, por sus propias características, es la más idónea. Por este motivo, son numerosos los ejemplos de textos teatrales o narrativos que han llegado a los teatros de ópera europeos, como *El burlador de Sevilla,* de Tirso de Molina, en el que se basó Lorenzo Da Ponte para escribir el libreto de *Don Giovanni* (puesto en música por Mozart en 1787) o *La dame aux camélias* de Alejandro Dumas que Francesco Maria Piave convierte en *La traviata* (1853), con música de Giuseppe Verdi. Novelas de diferentes épocas que se transformaron en óperas en otros momentos también diversos, lo cual nos lleva a estudiar nuestro *Amadís* desde esa perspectiva: la novela de éxito que, con el devenir de los años, llega a convertirse en ópera en otros países.

Podemos destacar también un paso intermedio, ya que antes de ópera, Amadís fue también comedia a manos de Gil Vicente. El dramaturgo portugués escribió una obra inspirada en nuestro caballero andante titulada *Amadis de Gaula* en 1533, en la que parte de los personajes y el universo de Montalvo pero, una vez dramatizados, pasan de lo heroico a lo sentimental (como también le ocurre al Cid) dejando atrás las premisas literarias medievales para abrazar los ideales renacentistas. En palabras de Álvarez Sellers, este cambio de planteamiento obedece a que Gil Vicente supera las concepciones del amor que dominan la poesía trovadoresca y de caballerías. No obstante, estamos ante

> a construção de um género novo que precisava tomar como ponto de partida um género já consagrado, a novela de cavalaria, mas precisava também de introduzir alterações significativas na sua dramatização. E Gil Vicente desenha personagens movidas pela vontade de realização de um projecto sentimental, começa a experimentar com o enredo e o discurso e a desenvolver uma circunstância tão importante na Comédia como a mudanza de fortuna[458].

Vicente selecciona y amplifica algunos pasajes de Montalvo, "reordenando su cronología, añadiendo u omitiendo detalles secundarios y creando nuevos contextos para la acción de los personajes"[459]. La crítica, en diferentes momentos, se ha debatido entre dos posturas: una primera (T. P. Waldron o T. R. Hart), que califica esta comedia como una parodia de los cuatro primeros libros; mientras que la segunda (J. H. Parker o Zimic) piensa que *La tragicomedia de Amadís de Gaula* es una obra seria, y para defender esta tesis ofrecen el argumento de que Amadís se hace ermitaño cuando cree descubrir que no cuenta con el favor de Oriana, de manera que demuestra así la nobleza y sinceridad de sus sentimientos. De lo que no cabe duda, como afirma Calderón, es de que "Gil Vicente adopta al mismo tiempo un punto de vista distanciado, irónico y hasta paródico en algunas escenas".

Volviendo a Francia, donde hemos comprobado el enorme éxito de los libros de Amadís, y en el contexto de las tragedias líricas que ya referimos en el

[458] Álvarez Sellers, María Rosa, "Da novela de cavalaria à comedia renascentista", *Límite: Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía*, I (2007), pp. 159-173, p. 170.
[459] Vicente, Gil, *Teatro* castellano (ed. de Calderón, Manuel), Barcelona, Crítica, 1996, pp. XLVIII-XLIX.

capítulo 7, encontramos dos obras que merecen nuestra atención: la primera de ellas es *Amadís*[460] (París, 1684, en cinco actos), y sus autores son los más representativos del género, ya que su libreto es de Philippe Quinault y la música del compositor francés de origen toscano Jean-Baptiste Lully[461]. Los personajes principales (seis)[462] aparecen en los primeros títulos de Montalvo, y en su argumento asistimos a los esfuerzos del protagonista, Amadis, por disfrutar del amor de Oriana. En este empeño se interpone la maga Arcabonne, que ama al héroe, y al mismo tiempo lo odia por el dolor que le provoca su rechazo. Su hermano, el también mago Arcalaus, le pide que deje de amar a Amadis, sobre todo porque el caballero acabó con la vida del hermano de ambos, Ardan.

En este pequeño resumen, salta a la vista un paralelismo muy claro con la figura de Jimena (no da igual si de Castro o Corneille, aunque siendo una obra francesa estrenada casi cincuenta años después del gran éxito teatral del segundo, debemos pensar en el trabajo del poeta de Ruan), ya que ama a pesar del asesinato, en este caso, del hermano y no del padre. Además, durante el resto de *Amadis*, Arcabonne intentará acabar con el protagonista del mismo modo que Jimena pide venganza al rey Fernando constantemente durante las numerosas obras que hemos estudiado. Además, esta vez en Oriana, se reproduce el efecto de creer muerto a Amadís como le sucede a Jimena con Rodrigo al final de los mencionados dramas.

El texto de Quinault reproduce, con gran acierto, el universo mágico que Silva introduce en sus obras amadisianas, cosa que, a la luz de las numerosas traducciones que hemos citado gracias al artículo de Neri, no nos sorprende. Existen muchos ejemplos, como el encantamiento que sufre el caballero a manos de las ninfas de Arcalaus (escena sexta del acto segundo) o la irrupción del fantasma de Ardan para increpar a su hermana, enamorada de quien acabó con su vida (escena segunda del tercer acto).

[460] Quinault, Philippe, *Amadis*, París, Cristophe Ballard, 1684.
[461] En el cap. 7 hablamos de la pareja Lully-Quinault.
[462] Además de Amadis, Oriane, Florestan, Corisande, Arcalaus y Arcabonne, aparecen también en el "dramatis personae" numerosos grupos de demonios, cautivos, héroes, etc. además de Urgande.

Otra característica importante es la presencia de máquinas, como demanda el texto de Quinault en diferentes momentos. La entrada de Arcabonne en volandas en la escena que acabamos de citar ("Arcabonne conduite & portée en l´air par des Demons, descend dans le Palais ruiné"[463]) o la aparición de Urgande en la sexta escena del cuarto acto ponen de manifiesto que la escenografía debía contribuir a que lo maravilloso esté totalmente presente ante los espectadores. Esta última entrada, en la que maga Urgande protagoniza el "deus ex machina" con el que Amadis y Oriana se libran del acoso de los hechiceros hermanos, debía ser espectacular, como refleja la explicación de Quinault al principio de la escena:

> Un rocher environné de flâmes s´aproche, les flâmes se retirent, & laissent voir un Vaisseau sous la figure d´un Serpent, ce qui l´a fait appeller la grande Serpente. Urgande & les Suivantes sortent de ce Vaisseau[464].

Pero no queda aquí la irrupción de Amadís en la tragedia lírica francesa, ya que, algunos años después, se estrena también en París *Amadis de Grèce*[465] (1699, también en cinco actos) con texto de Antoine Houdar de La Motte y música de André Cardinal Destouches.

La Motte (París, 1672-1731) fue un poeta notable de su tiempo. Sustituyó en 1710 a Thomas Corneille, el hermano de Pierre, en la Academia Francesa[466]. Destouches, por su parte (París, 1672-1749), fue un compositor francés que llegó a representar obras en Fontainebleau ante Luis XIV. El rey admiraba tanto su música como la de Lully, hasta el punto de nombrarlo "inspecteur général" de la Academia Real de Música[467].

La obra en cuestión, que toma su título del noveno libro de Amadís, uno de los escritos por Feliciano de Silva, presenta a cinco personajes, además de las acostumbradas "troupes" de espíritus, gente diversa, etc. La maga Melisa ama a Amadis, pero este, al igual que el príncipe de Tracia, está enamorado de Niquea.

[463] Quinault, Philippe, *Amadis*, cit., p. 27.
[464] Quinault, Philippe, *Amadis*, cit., p. 42.
[465] Houdar de La Motte, Antoine, *Amadis de Grèce*, Lyon, Andre Molin, 1699.
[466] Wolf, Robert Erich, *The new Grove* (vol. X), Londres, MacMillan Publishers, 1980, pp. 415-416.
[467] Thompson, Wendy y Sadie, Stanley, *Diccionario enciclopédico de la Música* (coord. Latham, Alison), México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 457.

Este rechazo motiva la trama de la historia, ya que Melisa procurará durante toda la obra acabar con la vida de Niquea para obtener su venganza. Queda así evidente el paralelismo entre la Arcabonne de Quinault y la Melisa de La Motte.

La magia, como es evidente, está igualmente presente en la obra, y también son numerosos los hechizos durante el drama. Como ejemplos de lo maravilloso en el *Amadis de Gréce* pondremos la escena primera del acto cuarto, en la que la maga hace que el príncipe adopte el aspecto de Amadís, o aquella, próxima al final (tercera del quinto acto) en la que el fantasma del príncipe se niega a ayudar a Melisa a dar muerte a los dos amantes porque los dioses protegen el amor de ambos. Del mismo modo, las máquinas también están muy presentes, ya que, como muestra, Melisa aparece en escena (en la tercera del segundo acto) sobre un dragón.

Estas dos tragedias líricas francesas dan paso, como conclusión de nuestro capítulo, a tres dramas musicados (que tengamos constancia) sobre Amadís estrenados en Londres, París y Montecarlo. Se trata de dos óperas y una tragedia lírica más, aunque de autor alemán. La primera ópera de las tres es *Amadigi di Gaula*, compuesta por Händel para el Her Majesty´s Theatre de Londres en 1715. El nombre italianizado de la obra nos sirve como pista, por si no nos bastara lo ya dicho en el cap. 8.2, para saber que se trata de una ópera italiana. En ese capítulo debemos encuadrar también este *Amadigi*, cuyo libreto no parece tener una autoría clara. En algunos lugares se atribuye a Nicola Francesco Haym y en otros a Giacomo Rossi. El hecho de ser uno de los títulos más desconocidos de su célebre compositor no ayuda a determinar este dilema, aunque recientes grabaciones[468] han contribuido a colocar la obra en un lugar más digno dentro del extenso catálogo de Händel.

Este libreto, en tres actos, mantiene el número de personajes en cinco, como ya hizo La Motte, y, aunque no mantenga sus nombres, se basa en el *Amadis de Gréce* del mencionado poeta, ya que son numerosos los paralelismos

[468] La realizada por Al Ayre Español bajo la dirección de Eduardo López Banzo en 2007 es de una calidad notable.

que podemos establecer entre ambos textos: Dardano (antes el príncipe de Tracia) conoce la identidad de la amada de Amadis gracias a que este le enseña una retrato, e igualmente, no le revela que él también la ama. El héroe rechaza a Melisa como lo planteó La Motte, y esta, despechada, también se propone acabar con Oriana como venganza.

La maga se plantea acabar con ella encerrándola en una torre en llamas, y también Amadis cree ver a su amor flirteando con Dardano en una fuente hechizada. Así podríamos seguir hasta desarrollar la obra entera, pasando por la suplantación de la personalidad de Amadis por parte de Dardano gracias a la magia de Melisa o la irrupción de, en este caso, Organte (este "deus ex machina" es del texto de Quinault) para acabar con el sufrimiento de los amantes y permitir su matrimonio.

El pasaje de la torre en llamas nos vale como excusa para demostrar que el libretista de Händel no solo se basó en el texto francés, sino que algunos de sus versos reproducen los de La Motte con gran fidelidad:

La Motte, 1699.	Autor desconocido, 1715
AMADIS	AMADIGI
Ces feux excitent mon courage,	Risveglian queste fiamme il mio
C´est le dernier peril qu´il me reste a \tenter,	\coraggio.
Cent monstres vainement m´ont \oppose leur rage,	Abbattuti ho li mostri, e tu il vedesti;
[…]	Or questa sola prova
LE PRINCE DE THRACE *lit cet mots, qui sont écrits sur le Perron.*	Del braccio mio alfin mi resta.
Un seul peut passer dans ces feux,	Ma, quai caratteri io veggio! Si legga!
	DARDANO *(legge)*
	A un sol le fiamme è di pasar

Un seul doit y trouver une gloire \immortelle;
C´est l´Amant le plus genereux
Et le Heros le plus fidelle.

AMADIS

Ah! Je connois icy ma flame & ma \valeur,
Le fort va remplir sa promesse.
Non, je n´en doute plus, je touche à \mon bonheur.
Je suis prest de voir ma Princesse,
Mille secrets plaisirs l´annoncent à \mon coeur.

[…]

(Il s´avance pour traverser les flames)

LE PRINCE DE THRACE

Arreste, & connois-moy.

AMADIS

Qu´entends-je? Je fremis.

LE PRINCE DE THRACE

J´oppose encor ce bras à ton audace,
Combats dans le Prince de Thrace,

\concesso.
Ch´egli è l´eroe più forte
Cui scelse Amor fra tanti,
Per quivi unir i due più fidi amanti!

AMADIGI

Prencipe, or si conosce
Che felice mi vuol amica stella,
Se dopo tante pene
Stringer potrò al mio sen Oriana bella.

(Va per traversar le fiamme)

DARDANO

Amadigi, t´arresta,
E meco pria favella.

AMADIGI

Che mai?

DARDANO

Ton rival &ton ennemy.		Il tuo rivale e nemico io sono.
AMADIS		AMADIGI
	Ciel!	Numi!

De este modo, podemos afirmar con rotundidad que este *Amadís* vuelve, una vez más, a conformarse mediante los temas del amor y de la magia, cosa que también le sucede a *Amadis de Gaule*, la tragedia lírica que compone Johann Christian Bach, uno de los hijos del genio alemán. Se estrenó en la Académie Royal de Musique de París en 1779. El texto[469] es una revisión del poeta francés Alphonse-Marie-Denis Devismes (en el libreto ni siquiera se indica esta cuestión) sobre el original de Quinault de 1684, y obedece a una cierta tendencia de aquellos años de volver a musicar libretos del propio Quinault, como también hicieron quienes marcaban la pauta musical en la capital francesa por aquellos años: Piccinni y Gluck.

Que la esencia de los libretos anteriores sobre Amadís se conserva también en este es algo que su autor (en este caso revisor) nos deja claro en un principio, ya que en el "avertissement" de la tercera página nos indica:

> Pour la réduire en trois Actes, il a fallu retrancher les Personnages hors d´oeuvre, & supprimer la doublé intrigue de Florestan & de Corisandre; pour motiver la querelle subite qui amene Amadis & Oriane sur la Scêne, il a fallu recourir au pouvoir de la Magie.

Efectivamente, Bach pone música a un texto en tres actos, en lugar de los cinco de los que parte el libreto de Quinault. Para esta reducción, se vale, como indica, de la supresión de la trama entre Florestan y Corisande, que desaparecen del "dramatis personae" o elenco de "acteurs". De este modo, elimina de un plomazo todo el primer acto, con sus cuatro escenas, que monopolizan estos personajes, del libreto de 1684 para comenzar directamente por el segundo. Ahora, Arcabonne comienza sola el drama con el mismo texto que antes quedaba para el inicio del segundo acto.

[469] Quinault, Philippe, *Amadis de Gaule,* París, P. de Lormel, 1779.

Lo mismo ocurre con el acto tercero del primer libreto, que vuelve a desaparecer con el mismo motivo, para tratar en el segundo lo que antes hacía en el cuarto. De este modo, la historia sigue centrada en Amadis y Oriane, para llegar al tercer y último acto en el que la historia concluye, también, con la irrupción de Urgande sobre una nube de fuego[470] para poner a salvo a los amantes y celebrar su amor. Podemos concluir, pues, que, tal y como confiesa su autor, este libreto reduce la trama y sus personajes para seguir tratando los mismos temas del mismo modo: el amor entre los protagonistas puesto en peligro por sus rivales en un universo mágico que, precisamente, es el que permite que Amadis y Oriane terminen sanos, salvos y juntos.

Para terminar, dedicaremos unas palabras a la última ópera que hemos encontrado sobre nuestro caballero, a pesar de que damos un evidente salto temporal, de modo que la obra queda fuera de este análisis. Se trata de *Amadis*, compuesta por Jules Massenet sobre un texto de Jules Claretie, y estrenada en la ópera de Montecarlo en 1922, de manera póstuma, puesto que su compositor falleció diez años antes. Solo diremos que el argumento del libreto sale de la línea marcada en los anteriores, puesto que se centra en la lucha entre Amadís y su hermano Galaor, quienes se enfrentan sin conocer su parentesco puesto que fueron separados al nacer. Únicamente al final, cuando Amadís mata a su hermano, descubre gracias al collar que lleva puesto la víctima que, efectivamente, acaba de asesinar a su propio hermano.

En cualquier caso, creemos haber aportado elementos suficientes que muestran cómo el caso de Rodrigo no es el único en el panorama operístico europeo, ya que Amadís, otro héroe literario de nuestras letras, llega igualmente con éxito a los escenarios del continente, aunque, en los dos casos, sufriendo las modificaciones necesarias para que dos caballeros plenamente medievales terminen encarnando a personajes cortesanos que se mueven en los ideales caballerescos que se inician en el Renacimiento y que, ya en plena madurez, quedan totalmente fijados en el s. XVIII. El éxito de estas propuestas no se limita

[470] Quinault, Philippe, *Amadis de Gaule,* cit., p. 44.

a este siglo, ya que ambos personajes siguen protagonizando dramas musicales en siglos posteriores, lo cual nos deja la puerta abierta para estudios venideros.

10. CONCLUSIONES

Comenzábamos nuestra Tesis con un proyecto ambicioso; llegados al final, estamos en condiciones de establecer algunas conclusiones sobre lo que este trabajo ha podido llegar a aportar. En algunos casos, llegamos a puntos que se agotan en sí mismos, pero, en muchos otros, quizá la mayoría, nuestra aportación deja múltiples puertas abiertas a otras investigaciones futuras, que dependerán del centro de interés del lector. En cualquier caso, intentaremos ir por orden.

Efectivamente, partíamos con la certeza de que en el s. XVIII italiano, por algún motivo que intentaríamos poner de manifiesto, se componen un número importante de óperas sobre el tema de la juventud de Rodrigo. Pero, antes de analizar las causas de este éxito, nos planteamos si ese personaje virtuoso que se alzaba sobre las tablas de los teatros de gran parte de Europa tiene algo que ver con el que deriva de las leyendas castellanas. El gran calado de estas hace que la respuesta merezca su tiempo, ya que el material que ha llegado a nosotros, bien por escrito bien por referencias, porque no se conserve, nos muestra a un Rodrigo altivo y desafiante, que poco tiene que ver con el producto del XVIII.

La Edad Media va discurriendo y ese Rodrigo de las viejas crónicas pasa, poco a poco, a convertirse en un caballero cortesano al estilo de las novelas caballerescas que ya triunfan en nuestra península. Es más, da la sensación de que se "utiliza" al personaje como modelo de virtud. Como dice Gómez Redondo:

> Rodrigo ya no es un héroe de la antigua épica, sino un moderno paladín que ha de prestar su conducta para que puedan ser asimilados, por los caballeros reales, unos modos de comportamiento similares.[471]

Así, el Rodrigo que interesa en Europa no es el que desafía al rey Fernando, sino el que conjuga el amor y el honor de tal modo que encandila a los espectadores de diferentes países. Pero para que eso ocurra, el drama de Castro necesita de un trampolín que lo catapulte a Italia, ya que lo español no goza de

[471] Gómez Redondo, Fernando, *El Cid humanístico: la configuración del paradigma caballeresco*, cit., p. 336.

mucho interés en la península italiana de la segunda mitad del XVII. Y aquí es donde se hace providencial la aportación del francés Pierre Corneille con su *Le Cid*, que, no pocos problemas le trajo al principio con la crítica gala, pero que le reportó un éxito indudable en el país que sí servía de referencia cultural a los italianos por aquel entonces.

A partir de aquí, el tema de la mocedad del Cid se convierte en un *cajón de sastre* en el que tiene cabida multitud de traducciones y reescrituras, hasta el punto de encontrarnos con repertorios cidianos con entradas que no se corresponden con la realidad; y, justo al contrario, ausencias que hemos tenido ocasión de enmendar con el presente estudio. Aun así, no consideramos cerrado el corpus de dramas teatrales y operísticos del Cid ni mucho menos, ya que el volumen de obras y la notoriedad de la obra de Corneille nos hacen pensar que todavía puedan aparecer nuevos títulos que, por su escasa repercusión, puedan mantenerse ocultos.

Incluso podemos ver que la primera ópera sobre material cidiano no trata sobre nuestro personaje, sino que usa la trama de Castro, que después utilizará Corneille, para recrear la historia de Flavio Cuniberto, el rey de los lombardos.

Para ello, y con el objeto de poner luz en una amalgama de nombres que ya no se limitan a tomar la historia y los personajes, sino que pueden adoptar alguno de estos componentes y desarrollar una trama distinta, nos propusimos fijar una serie de elementos que una obra de nuestro corpus debiera tener de modo indispensable. El resultado de nuestro planteamiento, en el capítulo 7, establece los límites con la claridad necesaria como para leer un libreto y poder asegurar con fiabilidad si cabe en el corpus o no.

Como conclusión de este apartado, llegamos al punto de trabajar una serie de traducciones y reescrituras durante el resto del s. XVII hasta que el material cidiano (sin Rodrigo todavía) llega a la ópera italiana en 1682, para quedarse definitivamente con las óperas de Alborghetti a partir de 1715, ya con el Cid como protagonista.

Antes de esto, también nos preguntamos qué era un libreto de ópera, cómo era al nacimiento del género y cómo fue evolucionando hasta la llegada de Rodrigo a sus páginas. La bibliografía sobre el tema, la ópera desde la filología, es muy escasa, por lo que hemos intentado ser muy cautos a la hora de desarrollar nuestro trabajo. Así, hemos visto que lo que hoy llamamos ópera surge en Florencia por error, al pensar los miembros de la "Camerata Fiorentina" que el teatro griego se cantaba en su totalidad. Es así como realizan los primeros experimentos con textos recitados, asociados al bajo continuo, acompañamiento musical por excelencia del Barroco, para que podamos hablar ya del recitativo.

Los nombre de Monteverdi, en la parte musical, como verdadero artífice de la consolidación de todo un género; y Metastasio, que llevó el texto a sus mayores cotas de expresividad y marcó todo un modelo operístico desde las letras y no desde la música, se hacen imprescindibles en el estudio de la ópera hasta el XVIII.

Casi veinte óperas se componen sobre Rodrigo en el siglo que nos ocupa, y en ellas podemos ver cierta evolución: la primera de Alborghetti (Livorno, 1715) consta de un libreto muy largo con gran cantidad de escenas, mientras que, al final de nuestro recorrido, con la representación londinense de Pasqualigo (obviamos la de Salieri que, al parecer, no se estrena y de la que tampoco contamos con el libreto), nos encontramos ante libretos más ligeros que se detienen menos en la expresión de los afectos aunque tampoco quieren pasar de puntillas ante el complicado mundo sentimental que el material, sobre todo en Jimena, nos ofrece.

La importancia del mencionado Alborghetti en nuestro estudio es capital, puesto que a él le corresponde abrir el camino de Rodrigo en la ópera italiana. Además, la gran mayoría de libretistas posteriores utilizan sus textos en mayor o menor medida para crear las siguientes óperas. En esta primera incursión, se aprecian con claridad las premisas que llegan desde Francia: los personajes que protagonizan el drama pertenecen a la clase social elevada, y no se mezclan con otros roles de diferente clase social porque solo aparece en escena este grupo. Además, el autor procura que estos personajes encuentren solución a sus

conflictos a través de sus méritos y acciones, lo cual elimina del escenario el "deus ex macchina" con el que Dios o la divinidad de turno solucionaban los problemas que fuese necesario. Finalmente, los motivos trágicos ya no se alternan con los cómicos: ahora los grandes temas dominarán la totalidad de la representación sin que ningún elemento nos distraiga de lo esencial.

En cuanto a los personajes, Alborghetti fijará también la división en dos grupos, con diferentes intereses, que mantendrán también los siguientes autores: de un lado, Rodrigo, Jimena y García; y del otro, el rey, la infanta y Duarte. El padre de Rodrigo no aparece en todos los libretos, pero cuando está presente, aparece claramente en el primero buscando el beneficio de su hijo.

Con el resto de versiones, Alborghetti aporta poco más al tema, exceptuando el interés que manifiesta por acortar, aunque no mucho, el texto para dejar un libreto algo más ligero. En cualquier caso, sus tres primeras, y muy especialmente la tercera, que es nuestro número cinco en el corpus, versiones quedarán como referencia para el resto de poetas.

Y precisamente, el siguiente en la lista es Nicola Francesco Haym, para que Händel componga una ópera sobre el material cidiano para el público londinense, ya que, exceptuando Francia, en toda Europa se hacía ópera italiana. La capital británica no podía ser una excepción, y más contando con la presencia del genio alemán que había aprendido el arte de la ópera en sus años de formación en Florencia y Venecia. Estas premisas, mezcladas con las dosis oportunas del gran talento de Händel, le permitieron componer grandes obras en Londres con texto italiano.

Este texto de Haym parte claramente del de Noris de 1682, aunque de las dos tramas originales que funcionaban en paralelo, el poeta de origen alemán elimina la que protagoniza la reina junto a sus sirvientes para quedarse solo con aquella de los dos consejeros que se debaten entre el puesto de gobernador de la Britania, que es la de Rodrigo aunque con ciertos cambios ya descritos en el capítulo 8.3. De hecho, el aprovechamiento de Haym sobre el texto de Noris es

casi literal en gran cantidad de pasajes. De este modo, lo habitual es este *Flavio* es mantener los textos de los recitativos para cambiar el aria de salida de cada escena.

Una aportación digna de mención de este ejemplar es la eliminación de todo resto de violencia sobre las tablas. Así, Haym evita mostrar en escena la agresión de Lotario a Ugone, trasuntos del conde y don Diego, y el pasaje en el que el padre de Guido aparece en tierra lamentándose de que las fuerzas de antaño le hayan abandonado privándole así de la oportunidad de vengar la afrenta.

El siguiente poeta que aparece en nuestro corpus es el veneciano Benedetto Pasqualigo, que escribe dos libretos muy lejanos en el tiempo. Esto nos da que pensar, ya que el hecho de que ambos textos sean tan diferentes, y que el segundo se estrene en Londres cuando el autor ya ha fallecido es extraño. Además, comparte un gran parecido con otro libreto que también incluimos en nuestro estudio, de Bottarelli.

En cualquier caso, otro estudio monográfico sobre la cuestión podrá ayudarnos a determinar la autoría del mismo. El primero de ellos, de 1721, muestra la peculiaridad de ser el único que se organiza en cinco actos, en lugar de los tres, o dos en algún caso, que acostumbramos a ver. También tiene el gesto de citar a Castro y a Corneille en una redacción al principio de la edición del mencionado año, cosa que tampoco es habitual en nuestro corpus.

Por encima de estas cuestiones formales, lo más destacable del primer texto de Pasqualigo es que se basa directamente en Corneille, obviando el trabajo de Alborghetti, y, muy especialmente, el retrato que dibuja de Cimene, donde se observa una cuidada evolución en el personaje desde el odio hacia el amor. Además, la presencia del coro es casi constante, poniendo de manifiesto el gusto del autor por la tragedia clásica.

En 1783 aparece en Londres una ópera del mismo título, *Cimene*, escrita por el mismo autor y con música de Bertone. Se trata de un texto diferente al de

1721, como hemos mencionado, que más bien parece encajar en la obra, por estilo y contexto, de Bottarelli.

El siguiente autor que estudiamos es el más prolífico de los que se han dedicado a las óperas de Rodrigo: el abate romano Gioacchino Pizzi. Llevó a escena nada menos que seis libretos, de los cuales hemos tenido la oportunidad de estudiar cuatro de ellos, aunque contamos con referencias suficientes de los que nos restan, uno con música de Bianchi para Florencia, 1773; y otro compuesto por Antonio Rosetti, para Nápoles, en 1780, como para establecer un esquema claro de sus filiaciones.

El periplo de los libretos de Pizzi comienza con el número ocho de nuestro corpus, *Il gran Cid*, musicado por Niccolò Piccini, uno de los grandes compositores de su tiempo, y estrenado en Nápoles en 1766. La gran aportación de esta primera obra de Pizzi al corpus está en el detalle de la batalla entre moros y cristianos al principio del drama. Para ello, el poeta romano se explaya en acotaciones que indican cómo quiere mostrar el escenario y qué deben hacer los actores durante la lucha. De hecho, este libreto y los sucesivos del autor, indicarán en las páginas iniciales que un maestro de espada participó en la preparación de la representación con el fin de otorgar mayor realismo a la interpretación de los actores.

Pizzi parte de Alborghetti, aunque también toma elementos de *Le Cid*, para presentar un libreto en el que Rodrigo comienza exiliado y renunciando a la batalla a la que estaba inicialmente dispuesto para buscar a Climene. Armindo (García) le hace finalmente recapacitar y Rodrigo lucha para vencer al ejército invasor. Pizzi dotará al amigo del protagonista del rol que ya posee, el de confidente, y el de su padre, ya que don Diego no está presente en el "dramatis personae" de la obra pero se hace necesario para aconsejar al héroe.

Dos años después, en 1768, Pizzi escribe otro para Turín muy parecido al napolitano que acabamos de mencionar. Solo destacamos que algunos personajes pierden parte de su texto, aunque nada destacable en el resultado final.

Lo que sí supuso una divergencia significativa en este autor fue la principal innovación que estableció para su tercer libreto cidiano, el romano de 1769, con música de Antonio Sacchini. En esta ocasión, el drama no comienza con Rodrigo y Armindo en escena. Este diálogo aparece ahora en la escena octava, de manera que el libreto romano se inicia en la corte con la conversación que mantienen Elvira y Armindo. Los textos se mantienen, y así este principio se situaba antes en la escena segunda, pero crea efecto totalmente diferente.

El problema de esta escena inicial prebélica era que en un solo recitativo de Armindo el público debía entender que, estando exiliado, Rodrigo había logrado reunir a un numeroso grupo de soldados, pero de repente los abandona para ver a su amada, lo cual suponía una enorme contrariedad.

Con esta nueva disposición de la escena de Rodrigo y Armindo justo antes de la batalla, ya no existe la sensación de que sus sentimientos le hubiesen despistado de la lucha, para que, al contrario, sea la propia batalla la que desvía su amor por Climene. Este cambio no hace sino recuperar el espíritu de la escena entre Rodrigo y su padre, D. Diegue, que escribió Corneille (acto tercero, escena sexta). Pizzi utiliza ahora a Armindo como trasunto del padre de Rodrigo, como acabamos de mencionar, para que entienda la situación.

Con este nuevo inicio "in medias res", se remarca el nerviosismo de la corte ante el peligro que representan las tropas invasoras, que se acentúa al tener al héroe exiliado. El espectador, gracias a esta innovación, asiste en el comienzo de la obra a un caos representado por una corte sumida en la desesperación.

Pizzi utilizará este nuevo orden en su libreto para escribir el siguiente, que se estrena en Lisboa en 1773. Como vemos, nuestro corpus se compone de ópera italiana, lo cual no significa que las representaciones se limiten a la península, ya que en toda Europa, menos en Francia, cuyo espectáculo goza de tal entidad que no puede encuadrarse dentro de aquella, se hace ópera italiana. Lisboa no es menos, y también llega el espectáculo operístico fomentado por la nobleza local.

Al margen del nuevo principio ya probado por Pizzi en el libreto romano de 1769, solo podemos destacar que, al igual que en casos anteriores, algunos personajes pierden parte (pequeña bien es verdad) de sus versos, en forma de recitativos o arias, lo cual no deja de ser un proceso que observamos desde el el primer texto de Alborghetti.

El último poeta que aporta su trabajo a nuestro repertorio es el sienés Giovanni Gualberto Bottarelli, que también trabajó en Londres siguiendo la estela de Händel. Su primer libreto se estrena en la capital inglesa en 1773, y, como del de Pasqualigo, se publica en una edición bilingüe para que pueda seguirla el público anglosajón.

El desarrollo del drama recuerda mucho al del poeta veneciano, como queda dicho, lo cual nos deja abierta la hipótesis que enunciamos en el capítulo 8.6. El primer acto es prácticamente igual, aunque, llegado el segundo, Bottarelli prefiere llevar el argumento por otro camino. Quizá la gran divergencia está en la renuncia que realiza la infanta al amor de Rodrigo, lo cual ayuda a aligerar mucho el texto, ya que es la propia hija del rey la que anima a Cimene a abandonar su contradictoria actitud y entregarse al amor del héroe.

El segundo libreto, con música de Paisiello y estrenado en Florencia (1775), vuelve a ver reducido su texto en varios versos. La principal diferencia entre este texto y el anterior del mismo autor aparece en la segunda escena del tercer acto, ya que en el libreto de 1773 aparece el diálogo entre Cimene y Duarte, en el cual, el enemigo de Rodrigo recrimina a la protagonista la decisión de amar al protagonista por encima de su deseo de venganza. En cambio, en el de 1775, es Fernando quien aparece con su hija, para ofrecerle a la infanta la posibilidad de decidir el futuro de Rodrigo. Dicho de otro modo: lo que antes explica muy brevemente con Cimene ahora lo relata con más detalle con la intención de hacer más verosímil el perdón de Elvira a Rodrigo, que en el texto de 1773 podía resultar algo extraño a la vista del espectador.

Queda con lo dicho demostrada la efectividad de Rodrigo, héroe castellano, como personaje para la ópera, aunque le debemos parte de ese mérito a la mediación de Corneille. Pero si lo expuesto no pareciera suficiente, hemos querido aportar también el caso de otro personaje de nuestras letras que, del mismo modo, recorre el camino desde nuestra península a la italiana, pasando por Francia, para llegar también a Londres. Hablamos de Amadís de Gaula.

El ciclo de *Amadís de Gaula* experimenta un éxito editorial notable durante el s. XVI, no solo dentro de nuestras fronteras, sino que es objeto de numerosísimas traducciones por otros estados europeos, como Francia, Italia, Inglaterra u Holanda. Pero no queda aquí la difusión europea de los amadises, sino que, en cada país, otros autores quieren continuar con obras nuevas las tramas que llegan desde España.

Francia es el primer país al que llega *Amadís de Gaula*, en 1540, y que sirve de altavoz del texto refundido por Montalvo para llegar a otros lugares. En el país galo se produce el primer paso mediante el cual Amadís protagoniza un drama musical, tragedia lírica se llama en Francia a este espectáculo, en 1684, con un texto de Philippe Quinault y con la música de Jean-Baptiste Lully. En este momento, el compositor de origen florentino es ya toda una personalidad en París, gracias a su amistad con Luis XIV.

Pocos años después, en 1699, otra obra sobre Amadís se estrena en la capital francesa: *Amadis de Grèce,* con libreto de Antoine Houdar de La Motte y música de Andre Cardinal Destouches. En estas dos obras se evidencia que el interés de los franceses no se fundamenta en las caballerías, sino que ambas obras se centran en el amor y la magia, que, aunque presente también en los títulos de la serie amadisiana, protagonizan casi en exclusiva el desarrollo de estas representaciones.

Pero no solo a los franceses les interesa la ópera sobre Amadís, ya que en 1715, Händel compone para el Her Majesty´s Theatre *Amdigi di Gaula*, con texto atribuido, según la fuente, a Nicola Francesco Haym o Giacomo Rossi. El amor y

la magia vuelven a ser protagonistas del desarrollo del libreto, y, del mismo modo que los franceses, concluye con la irrupción de un mago ("deus ex macchina") poniendo orden cuando Amadigi y Oriana ya se veían vencidos. El texto no aporta muchas novedades respecto a su fuente (el de La Motte), pero sí intenta poner sobre el escenario diferentes elementos que contribuyan a ese ambiente mágico y sobrenatural que antes mencionamos. Finalmente, uno de los hijos de Bach, Johann Christian, estrena sobre el libreto de Quinault (con pequeñas modificaciones de Alphonse-Marie-Denis Devismes) una tragedia lírica en París (1779), y no encontramos otro *Amadís* hecho ópera hasta el estreno de Massenet en pleno siglo XX (Montecarlo, 1922).

Es por todo lo expuesto por lo que nos atrevemos a asegurar que los personajes españoles han gozado de repercusión y éxito en formatos bien distintos de los que utilizaron sus autores para presentarlos por vez primera. Y esta es otra cuestión que puede suscitar estudios interesantes, puesto que otros roles del mismo estilo han surgido de nuestras letras para acabar en una representación óperística. Valga como ejemplo, que no ha ocupado nuestra Tesis, Don Quijote, también protagoniza de varias óperas tras un recorrido digno de ser estudiado. En realidad este interés de los personajes caballerescos en la ópera europea es otro síntoma más de la repercusión que la prosa de ficción castellana, de las caballerías a la pastoril, pasando por la sentimental o la picaresca, tuvo en países como Francia o Inglaterra, muchas veces con la mediación de luna traducción pervia en italiano. En los casos del Cid y el Amadís, adaptación de cronología más tardía la dirección fue al revés.

11. BIBLIOGRAFÍA

11.1. TEXTOS Y FUENTES

Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, Massa, Pellegrino Frediani, 1715.

Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il Cid*, Florencia, Albizzini, 1737.

Alborghetti, Giovanni Giacomo, *Il gran Cid*, Nápoles, Luigi Muzio, 1717.

Alfieri, Vittorio, *Mirra* (ed. Barbolani, Cristina), Madrid, Cátedra, 1991.

Anónimo, *Crónica de 1344* (ed. Catalán, Diego y Andrés, María Soledad), Madrid, Gredos, 1971.

Anónimo, *Crónica de Castilla* (ed. Rochwert-Zuili, Patricia), París, Seminario de estudios medievales hispánicos, 2010.

Anónimo, *L'amante inimica, overo Il Rodrigo Gran Cidd delle Spagne*, Bolonia, Longhi, 1699.

Baena, Juan Alfonso de, *Cancionero* (ed. de Dutton, Brian, y González Cuenca, Joaquín), Madrid, Visor Libros, 1993.

Bottarelli, Giovanni Gualberto, *Il Cid*, Londres, Griffin, 1773.

Brunozzi, Giacomo, *Il duello d´amore e di fortuna*, Bolonia, Longhi, 1670.

Castro, Guillén, *Las Mocedades del Cid* (ed. Arata, Stefano), Barcelona, Crítica, 1996.

Castro, Guillén, *Las mocedades del Cid* (ed. García Lorenzo, Luciano), Madrid, Cátedra, 2008.

Chiari, Pietro, *Il cafè di campagna*, Venecia, 1761.

Cicognini, Hiacinto Andrea, *Giasone*, Venecia, Giacomo Batti, 1649.

Corneille, Pierre, *Il Cid* (trad. de Giuseppe Greati), Venecia, Antonio Curti, 1794.

Corneille, Pierre, *Le Cid* (ed. de Boris Donné), Malesherbes, Flammarion, 2009.

Corneille, Pierre. *Horacio; Rodógine; Nicomedes* (ed. de Martínez Tello, Luis), Madrid, Gredos, 2005.

Cremete, Ferecida Elbeni, *Amore et honore*, Gioseffo Longhi, Bolonia, 1679.

Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díez Campeador (ed. Viña Liste, José María), Madrid, Biblioteca Castro, 2006.

Durán, Agustín (ed.), *Romancero general* (vol. I), Madrid, Rivandeneyra, 1859.

El romancero viejo, (ed. Díaz Roig, Mercedes), Madrid, Cátedra, 1991.

Escobar, Juan de, *Historia y romancero del Cid*, Pamplona, Martín de Zavala, 1706.

Faustini, Giovanni, *La Calisto*, Venecia, Giuliani, 1651.

Faustini, Giovanni, *Ormindo*, Venecia, Francesco Micoloio, 1644.

Foresti, Antonio, *Mappamondo istorico* (tomo IV, II parte, libro octavo), Parma, Giuseppe dall´Oglio, 1710.

Guillard, Nicolas-François, *Chimène ou Le Cid*, París, Ballard, 1783.

Houdar de La Motte, Antoine, *Amadis de Grèce*, Lyon, Andre Molin, 1699.

Jiménez de Ayllón, Diego, *Los famosos hechos del Cid*, Amberes, Viuda de Juan Lacio, 1568.

Juliá Martínez, Eduardo (ed.), *Obras de don Guillén de Castro y Bellvís*, Madrid, Real Academia Española, 1925-1927, 3 vols.

Loubayssin de la Marque, F., *Les advantures heroyques et amoureuses du conte Raymond du Thoulouze, et de don Roderic de Viuar*. París, 1607.

Lunari, Luigi, Monti, Giancarlo, *Il Cid*, Milán, Giangiacomo Feltrinelli, 2012.

Maffei, Scipione, *Merope*, Turín, Stamperia reale, 1765.

Mariana, Juan de, *Historia General de España*, Madrid, Gaspar Roig, 1855.

Monteverdi, Claudio, *Orfeo*, Venecia, Ricciardo Amadino, 1609.

Noris, Matteo, *Flavio Cuniberto*, Roma, Gioseppe Vannacci, 1696.

Pasqualigo, Benedetto, *Cimene*, Londres, Reynell, 1783.

Pasqualigo, Benedetto, *Cimene*, Venecia, Marino Rossetti, 1721.

Pasqualigo, Benedetto, *Cimene*, Venecia, Marino Rossetti, 1721.

Persiani, Oratio, *Le nozze di Teti e Peleo*, Venecia, Giacomo Sarzina, 1639.

Pizzi, Gioacchino, *Il Cidde*, Roma, Lorenzo Corradi, 1769.

Pizzi, Gioacchino, *Il Cidde*, Turín, Stamperia Reale, 1773.

Pizzi, Gioacchino, *Il Gran Cid*, Nápoles, Francesco Morelli, 1766.

Pizzi, Gioacchino, *Il Gran Cidde*, Turín, Stamperia Mairesse, 1769.

Primera Crónica General de España (Ed. Menéndez Pidal, Ramón), Madrid, Gredos-Seminario Menéndez Pidal, 1977.

Quinault, Philippe, *Amadis de Gaule,* París, P. de Lormel, 1779.

Quinault, Philippe, *Amadis*, París, Cristophe Ballard, 1684.

Rochefort, Guillaume Dubois, *Chimène et Rodrigue ou Le Cid*, París, Lambert y Baudouin, 1783.

Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula* (ed. de Cacho Blecua, Juan Manuel), Madrid, Cátedra, 2004.

Rodríguez de Montalvo, Garci, *Las sergas de Esplandián* (ed. de Sainz de la Maza, Carlos), Madrid, Clásicos Castalia, 2003.

Sepúlveda, Lorenzo de, *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España,* Amberes, Pedro Bellero, 1580.

Silva, Feliciano de, *Amadís de Grecia* (ed. de Bueno Serrano, Ana Carmen y Laspuertas Servisé, Carmen), Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2014.

Silva, Feliciano de, *Florisel de Niquea (Tercera Parte)* (ed. Martín Lalanda, Javier), Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 1999.

Silva, Feliciano de, *Florisel de Niquea (Tercera Parte)* (ed. Martín Lalanda, Javier), Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 1999.

Silva, Feliciano de, *Lisuarte de Grecia* (ed. de Sales Dasí, Emilio José), Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2002.

Silva, Feliciano de, *Lisuarte de Grecia* (ed. de Sales Dasí, Emilio J.), Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2002.

Zanotti, Giovanni Andrea, *Honore contra amore,* Gioseffo Longhi, Bolonia, 1691.

11.2 ESTUDIOS Y BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Alfieri, Pietro, *Brevi notizie storiche sulla Congregazione ed Accademia de´Maestri e professori di Musica di Roma*, Roma, Perego-Salvioni, 1845.

Alvar, C., Gómez Redondo, Fernando y George Martin, *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas,* Alcalá de Henares, CEC, 2002.

Alvar, Carlos, Mainer, José Carlos, Durán, Rosa, *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza, 2007.

Álvarez Sellers, María Rosa, "Da novela de cavalaria à comedia renascentista", *Límite: Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía*, I (2007), pp. 159-173.

Allacci, Lione, *Drammatugia*, Venecia, Giambattista Pasquali, 1755.

Allacci, Lione, *Drammatugia*, Venecia, Giambattista Pasquali, 1755, col. 1008.

Anónimo, *Novelle letterarie pubblicate in Firenze l´anno MDCCLXVII*, Florencia, Spamperia Albizziniana, 1767.

Aristóteles, *Poética* (ed. López Eire, Antonio), Madrid, Istmo, 2002.

Aristóteles, *Poética* (trad. García Yebra, Valentín), Madrid, Gredos, 1998.

Avalle-Arce, Juan Bautista, *El Amadís primitivo*, en *Actas del VI congreso internacional de hispanistas*, Toronto, Universidad de Toronto, 1980.

Bartoli, F., *Notizie istoriche de'comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a'giorni presenti*, II, Padua, Conzatti, 1782.

Basso, Alberto, *La época de Bach y Haendel*, Madrid, Turner, 1986; Pestelli, Giorgio, *La época de Mozart y Beethoven*, Madrid, Turner, 1986

Bénichou, Paul, "El casamiento del Cid", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953), pp. 316-336.

Binni, Walter, *Il settecento letterario*, en Sapegno, Natalino y Cecchi, Emilio (ed.), *Storia della Letteratura Italiana. Il Settecento*, Milán, Garzanti, 2001.

Brasillach, Robert, *Corneille*, París, Fayard, 1938.

Brito, Manuel Carlos de, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Nueva York, Cambridge University Press, 1989.

Bruerton, C., "The Chronology of the Comedias of Guilllén de Castro", *Hispanic Review*, XII, 2 (1944).

Burrows, Donald y Dunhill, Rosemary, *Music and Theatre in Haendel´s world*, Nueva York, Oxford University Press, 2002.

Cacho Blecua, Juan Manuel, "*Los cuatro libros de* Amadís de Gaula *y Las Sergas de Esplandián*", *Edad de Oro*, XXI (2002), pp. 85-116.

Caillois, Roger, *Le Cid, une pièce d'opposition*, París, Hachette, 1939.

Cantar de las mocedades de Rodrigo (ed. Viña Liste, José María), Madrid, Biblioteca Castro, 2006.

Carreres, Vicente, *Música y lenguaje en la estética barroca,* en Aullón de Haro, Pedro (ed.), *Barroco*, Madrid, Verbum, 2013.

Casadelduero, Joaquín, *Guillén de Castro. Primera comedia de* Las mocedades del Cid, en *Estudios sobre el teatro español,* Madrid, Gredos, 1962.

Cazal, Françoise, "Romancero y escritura dramática: *Las mocedades del Cid*", *Criticón*, 72, 1998.

Cecchi, Emilio y Sapegno, Natalino, *Storia della Letteratura Italiana. Il Settecento*, Milán, Garzanti, 2001.

Cfr. Beatriz Cotello. *Metamorfosis de Dafne en la historia de la ópera*, [en línea]. Dirección URL: <http://66.102.7.104/search?q=cache:MwqpYo8FDOAJ:www.operayre.com.ar/novedades/dafne/dafne.htm+Girolamo+Mei&hl=es&lr=lang_es>. [Consulta: 10-agosto-2005]

Ciliberti, Galliano, *The New Grove Dictionary of Opera* (ed. Stanley Sadie), Londres, MacMillan, 1992.

Collins, Roger, *La conquista árabe,* en *La España visigoda,* Barcelona, Crítica, 2004.

Croce, Benedetto, *La filosofía de G. Vico*, Latenza, Bari, 1947.

Champlin, John Denison (ed.), *Cyclopedia of Music and Musicians* (vol. I), Nueva York, Charles Scribner´s Sons, 1888.

Chiappelli, Alberto, *Storia del teatro in Pistoia dalle origini alla fine del sec. XVIII*, Pistoia, Seeber, 1913.

Dean, Winton, Hicks, Anthony, *The new Grove* (Vol. VIII), Londres, ed. Stanley Sadie, 1980.

Dean, Winton, *The new Grove* (vol. VIII), Londres, ed. Stanley Sadie, 1980.

Del Donna, Anthony, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples,* Farnham, Ashgate, 2012.

Delgado Cabrera, Arturo, *Libretos de ópera franceses del Siglo XIX: una escritura olvidada*. Tesis de Doctorado no publicada.

Della Corte, A.-Pannain, G., *Historia de la música*, Barcelona, Labor, 1965 (3 vol.); Parker, Roger, *Historia ilustrada de la ópera,* Buenos Aires, Paidós, 1998.

Dent, Edward J., Smith, Patrick J., *The new Grove* (vol. XX), Londres, ed. Stanley Sadie, 1980.

Diácono, Pablo, *Historia de los longobardos* (introducción, traducción y notas de Pedro Herrera Roldán), Cádiz, Universidad de Cádiz (Servicio de publicaciones), 2006.

Dirección URL:<http://operadata.stanford.edu/catalog/10126705>. [Consulta: 8-abril-2015]

Downs, Philip, *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Akal, 1998

Duggan, Cristopher, *Historia de Italia*, Nueva York, Cambridge, 1996

Epalza, M. de y Guellouz, S., *Le Cid, personnage historique et littéraire*. París, Mainsonneuve el Larose 1983.

Faliu-Lacourt, Christiane, *Un dramaturge espagnol du Siècle d'Or. Guillén de Castro,* Université Toulouse-Le Mirail, 1989.

Ferrari, L., *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII. Saggio bibliografico,* Ginebra, Slatkine Reprints, 1974.

Ferrater Mora, José, *Cuatro visiones de la Historia Universal*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía. Nueva edición revisada, aumentada y actualizada por Josep-Maria Terricabras* (supervisión de Priscilla Cohn Ferrater Mora), Barcelona, Ariel, 2009.

Ferro, Marc, *Historia de Francia*, Madrid, Cátedra, 2003.

Fitzpatrick, Horace, *The new Grove,* (vol. XVI), ed. Stanley Sadie, Londres, 1980.

Franchi, Saverio, *Drammaturgia romana*, (vol. II), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997.

Froldi, Rinaldo, *El teatro valenciano y la formación de la Comedia Nueva*, en Rico, Francisco (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. III, Barcelona, Crítica, 1983.

Froldi, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia,* Salamanca, Anaya, 1968.

García Lorenzo, Luciano, "Guillén de Castro. Obra dramática y puesta en escena", en Arellano, Ignacio (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro* (v. Misceláneos teatro), Barcelona, Anthropos Editorial, 2004.

García Moreno, Luis, *Historia de España visigoda,* Madrid, Cátedra, 1989.

García, Coral, *El Cid en Italia,* en Profeti, Maria Grazia (ed.), *Percorsi europei*, Alinea, Florencia, 1997.

Gómez Moreno, Ángel, *Claves hagiográficas de la literatura española (del* Cantar de Mio Cid *a Cervantes)*, Madrid, Iberoamericana, 2008.

Gómez Redondo, Fernando, "El Cid humanístico: la configuración del paradigma caballeresco", *Olivar*, X (2007), pp. 327-345.

González Lapuente, Alberto, *Diccionario de la Música*, Alianza, Madrid, 2007.

González Miguel, Jesús Gracilano, *Historia de la Literatura Italiana* (vol. I), Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998.

Gottsched, Johann Cristoph, *November 1742-Februar 1744* (ed. Doring, Detlef, Menzel, Franziska, Otto, Rüdiger, Schlott, Michael), Berlín, Walter de Gruyter, 2015.

Greco, Giovanni y Monda, Davide, *Sarastro e il serpente verde. Sogni e bisogni di una masoneria ritrovata*, Bolonia, Pendragon, 2003.

Hansell, Sven, *The new Grove* (vol. II), Londres, MacMillan Publishers, 1980.

Hearder, Harry, *Breve historia de Italia*, Madrid, Alianza, 2003

Heartz, Daniel, *Ópera seria del s. XVIII*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980.

Heartz, Daniel, *Ópera seria del s. XVIII*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980.

Hernández Alonso, C. (ed.): *El Cid, poema e historia*, Burgos, Ayuntamiento, 1999.

Hiley, David y Lingas, Alex, *Diccionario enciclopédico de la Música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009.

Hoefer, Ferdinand, *Nouvelle Biographie générale*, París, Firmin-Didot, 1863.

Holmes, William C., *Opera observed. Views of a Florentine impresario in the early Eighteenth century*, Chicago - London, The University of Chicago press, 1993.

Honegger, Marc (ed.), *Diccionario de compositores de música clásica*¸ Madrid, Espasa, 2004.

Honegger, Marc (ed.), *Diccionario de compositores de música clásica*¸ Madrid, Espasa, 2004.

Höweler, Casper, *Enciclopedia de la Música*, Barcelona, Noguer, 2004.

Innes, Joanna, en Gardiner, Juliet y Wenborn, Neil (eds.), *The companion to British History*, Londres, Collins and Brown, 1995.

Julio, M. Teresa, "La mitologización del Cid en el teatro español", *en Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de julio de 1998*, edición de Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, IV, pp. 134-144.

Kant, Immanuel, *¿Qué es la Ilustración?* (ed. Amarayo, Roberto R.), Madrid, Alianza Editorial, 2004.

Kunze, Stefan, *Las óperas de Mozart*, Madrid, Alianza (Alianza Música, 48), 1990.

Lacarra, Mª Eugenia, *El Poema de Mio Cid. Realidad histórica e ideología*, Madrid, Porrúa, 1980.

Lang, Paul Henry, *La experiencia de la ópera*, Madrid, Alianza, 1983.

Leal, Juli, *El teato francés de Corneille a Beaumarchais*, Madrid, Síntesis, 2006.

Lida de Malkiel, María Rosa, "La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas", en *El otro mundo en la literatura medieval* (ed. de Patch, H. R.), Méjico, Madrid y Buenos Aires, FCE.

Lombardi, Marco, García, Coral, *Il gran Cid delle Spagne*, Florencia, Alinea, 1998.

López Bravo, Carlos, *Filosofía de la Historia y Filosofía del Derecho en Giambattista Vico*, Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003.

López Verdejo, Miguel, "*Amadís*, de la novela a la ópera", en *Literatura y Espectáculo. Actas del XVIII Simposio de la SELGYC* (eds. Alemany Ferrer, Rafael y Chico Rico, Francisco), Alicante, Universidad de Alicante y Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012, pp. 339-345.

López Verdejo, Miguel, *Amadigi di Gaula: de la novela a la ópera*, Sarrebruck, Editorial Académica Española, 2012.

Lucía Megías, José Manuel y Sales Dasí, Emilio José, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVIII)*, Alcorcón, Laberinto, 2008.

Lucía Megías, José Manuel, "Libros de caballerías castellanos: textos y contextos", *Edad de oro* XXI (2002), pp. 9-60.

Machado Coelho, Lauro, *A ópera barroca italiana*, Sao Paulo, Perspectiva, 2000.

Martí Grajales, Francisco, *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*, Madrid, Tip. De la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1927.

Martín López, Carolina, *El italiano del melodrama. Estudio lingüístico-musical de la trilogía Da Ponte-Mozart,* Sevilla, Univesidad de Sevilla, 2000.

Martínez Díez, Gonzalo: *El Cid histórico*, Barcelona, Planeta, 1999.

Mata Induráin, Carlos, *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, comedia genealógica de nueve ingenios,* en http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/30189/31955 (fecha de consulta: 10-11-2014).

Matulka, Barbara, *The Cid as a courtly hero: from the* Amadís *to Corneille*, Universidad de Columbia (Instituto de Estudios Franceses), 1928.

Mc Kinnon, James W., *The new Grove* (vol. I), Londres, MacMillan Publishers, 1980.

Menéndez Pidal, Ramón, *La Epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.

Meregazzi, G., *Le tragedie di Pierre Corneille nelle traduzioni e imitazioni italiane del secolo XVIII*, Bérgamo, Fagnani, 1906.

Michelet, Jules, *L´Historie de France: Oeuvres*, volumen 4, París, Flammarion, 1974.

Molina Jiménez, Belén, *Literatura y música en el Siglo de Oro español*, 2005. Tesis de Doctorado no publicada.

Montanelli, Indro y Gervaso, Roberto, *La Italia del s. XVIII,* Barcelona, Plaza & Janes, 1973

Montaner Frutos, Alberto, "El Cid: Mito y símbolo", *Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'*, XXVII, 1987, pp. 121-340.

Montaner Frutos, Alberto, *Las quejas de doña Jimena: formación y desarrollo de un tema en la épica y en el romancero,* en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, II,* Universidad de Alcalá de Henares, 1992.

Nadal, Octave, *Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Corneille,* París, Gallimard, 1948.

Neri, Stefano, *Cuadro de difusión europea del ciclo de* Amadís de Gaula, en *Amadís de Gaula, quinientos años después. Estudios homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua,* Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2008.

Oleza, Joan, ed., *El primer Lope, un haz de diferencias,* Ínsula, 658 (2001).

Oleza, Juan, *Guillén de Castro, Obras completas, I,* Madrid, Fundación J. A. Castro, Turner, 1997.

Partridge, Richard, *Diccionario enciclopédico de la Música,* México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.

Peña Pérez, F. Javier, *El Cid Campeador: historia, leyenda y mito,* Burgos, Dossoles, 2000.

Pérez, Mariano, *Diccionario de la Música y de los Músicos* (vol. I), Madrid, Istmo, 1985.

Pérez, Mariano, *Diccionario de la Música y de los Músicos* (vol. II), Madrid, Istmo, 1985.

Petronio, Giuseppe, *Historia de la Literatura Italiana*, Madrid, Cátedra, 1990.

Picot, E., *Bibliographie Cornélienne,* París, Auguste Fontaine, 1876.

Platón, *La república o el Estado*, Madrid, Espasa, 1999.

Pogolotti, Leonor. "Hacia una historicidad de los modelos de libreto de ópera italiana: convenciones estructurales de los libretos de Ópera Seria del siglo XVIII", Ponencia de la VII Semana de la Música y la Musicología: Jornadas interdisciplinarias de investigación: La ópera: palabra y música, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, 2010. [Fecha de consulta: 30-enero-2014]

Prieto Marugán, José, *El Cid y la Música*, Toledo, Ledoria, 2007.

Primorac, Berislav, *Procne y Filomena de Guillén de Castro-o la destrucción de un mito,* en *El escritor y la escena : Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (8-11 de marzo de 1995, Ciudad Juárez) , ed. Ysla Campbell, en http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/progne-y-filomena-de-guillen-de-castro-o-la-destruccion-de-un-mito/ (fecha de consulta: 25-1-2015).

Ramos, Juan Luis, *Guillén de Castro en la comedia barroca,* en Oleza, Juan (ed.), *Teatro y prácticas escénicas, II: la Comedia,* Londres, Tamesis Books, 1986.

Riquer, Martín de, *Historia de la literatura Universal* (vol. II), Barcelona, Noguer, 1957-1959.

Rodiek, Cristoph, *La recepción internacional del Cid*, Madrid, Gredos, 1995.

Rodiek, Christoph, "El Cid Campeador: la paulatina constitución de un personaje literario", *Versants*, 37, 2000, 37, ed. José Manuel López de Abiada y Ines Brunhart.

Rosen, Charles, *The Classical Style*, Nueva York, Norton, 1972

Rubiera, Javier, *Guillén de Castro*, en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del Teatro Español* (vol. I), Madrid, Gredos, 2003.

Ruggieri, Jole, "*Le Cid*, di Corneille e *Las Mocedades del Cid* di Guillén de Castro", *Archivum Romanicum*, XIV (1930, enero-marzo).

Ruiz Pérez, Pedro, *Historia de la Literatura Española* (vol. III, *El siglo del arte nuevo 1598-1691),* ed. Mainer, José-Carlos, Barcelona, Crítica, 2010.

Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1971.

Ruiz Salvador, Antonio, "Los diferentes usos de la tradición romancística en *Las Mocedades del Cid*", *Anuario de Letras*, 21 (1983), pp. 237-246.

Said Armesto, Víctor (ed.), Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, Madrid, "La lectura", 1913; reimp. Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 15), 1945.

Sainz de la Maza, Carlos, "Sinrazón de Montalvo/razón de Feliciano de Silva (*Amadís de Grecia*, cap. CXXVIII)", *Dicenda*, X (1991), pp. 277-291.

Sales Dasí, Emilio J., *Guía de lectura de* Lisuarte de Grecia, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2001.

Sales Dasí, Emilio José, "Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*", *Edad de oro*, XXI (2002), pp. 117-142.

Salvadori, Giuseppe Gaetano, *La poetica toscana all'uso*, en *Opera & Libretto*, Florencia, Olschki, 1990.

Salvioli G., Salvioli C., *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano, con particolare riguardo alla storia della musica italiana,* Venecia, Carlo Ferrari, 1903.

Santonja, Gonzalo (ed.): *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.

Sapegno, Natalino, *Historia de la Literatura Italiana*, Barcelona, Labor, 1964.

Seebald, Christian, *Libretti vom "Mittelalter": Entdeckungen von Historie in der (nord)deutschen und europaischen Oper um 1700*, Berlín, Walter de Gruyter, 2014.

Selfridge-Field, Eleanor, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

Selfridge-Field, Eleanor, *The new Grove* (vol. XIV), ed. Stanley Sadie, Londres, 1980.

Serrera, Ramón María, *Veinte óperas sobre el Cid*, en *El Cid*, libreto de la ópera del mismo título de Jules Massenet, Sevilla, Teatro de la Maestranza y Salas del Arenal, S.A., 1997.

Smith, Patrick J., *The Tenth Muse, A Historical Study of the Opera Libretto*, Londres, Victor Gollianz, 1971.

Strohm, Reinhard, *The neapolitans in Venice*, en Fenlon, Iain y Carter, Tim, *Con che soavità. Studies in Italian opera, song and dances, 1580-1740*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

Tarrant, Richard, *Lyricus vates: musical settings of Horace´s Odes*, en Brockliss, William, Chaudhuri, Parmit, Lushkov, Ayelet Haimson, Wasdin, Katherine, *Reception and the Classics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

Thompson, Wendy y Sadie, Stanley, *Diccionario enciclopédico de la Música* (coord. Latham, Alison), México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2009.

Thorlby, Anthony (ed.), *Diccionario de Literatura Penguin/Alianza vol. 2. Literaturas europeas*, Madrid, Alianza, 1987.

Tipaldo, Emilio de, *Biografia degli Italiani Illustri* (vol. VI), Venecia, Alvisopoli, 1838.

Tomlinson, Gary, *Pastoral and musical magic in the birth of the opera*, en Bauman, Thomas y Petzoldt, Marita (ed.), *Opera and the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Tonolo, Elena, *Antonio Sacchini et* Le Cid, 2005. Tesis de doctorado no publicada.

Troide, Lars y Cooke, Stewart, *The early journals and letters of Fanny Burney* (vol. V), Quebec, McGill-Queen´s University Press, 2012.

Trujillo Sevilla, Jesús, *Breve Historia de la Ópera*, Madrid, Alianza, 2007.

Vaerini, Barnaba, *Gli scrittori di Bergamo* (vol. I), Bergamo, Vincenzo Antoine, 1788.

Valesio, Francesco, *Diario di Roma (1700-1742)*. A cura di Gaetana Scano con la collaborazione di Giuseppe Graglia (vol. IV), Milán, Longanesi, 1977-79.

Valle Abad, Federico del, *Influencia española sobre la literatura francesa: P. Corneille*, Granada, Universidad de Granada, 1945.

Vanzon, Carlo, *Dizionario universale della Lingua Italiana*, Palermo, Demetrio Barcellona, 1842.

Verjat, Alain, *Historia de la literatura francesa* (ed. del Prado, Javier), Madrid, Cátedra, 2009.

Vicente, Gil, *Teatro* castellano (ed. de Calderón, Manuel), Barcelona, Crítica, 1996.

Vico, Giambattista, *Autobiografía*, (ed. de Moisés González García y Josep Martínez Bisbal), Madrid, Siglo XXI, 1998.

Vignal, Marc (dir.), *Diccionario de la Música*, Madrid, Aljibe, 2001.

Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2008.

Waley, Daniel, *Las ciudades-república italianas*, Madrid, Guadarrama, 1969.

Walker, Thomas, *The new Grove* (vol. XIII), Londres, MacMillan Publishers, 1980.

Westrup, Jack y Walker, Thomas, *The new Grove* (vol. I), cit.,.

Wolf, Robert Erich, *The new Grove* (vol. X), Londres, MacMillan Publishers, 1980.

12. ANEXOS

1

FLAVIO CUNIBERTO
Matteo Noris
Roma, Gioseppe Vannacci, 1696

ATTO PRIMO
Scena Prima
Giardino nella Casa d'Ugone.
Vitige e Teodata.
VITIGE.
Pria, che spunti l'Aurora
Non osservato partirò.
TEODATA
Vitige?
VITIGE
Mio tesoro?
TEODATA
Tu parti, oh Dio, tu parti?
VITIGE
Ah così pur non dovess'io lasciarti!
TEODATA
Le nozze almen di Guido a me Germano
Di Lotario alle stanze il di vicino
Faran ch'io ti riveggia.
VITIGE
Non lo sperar.
TEODATA
Perchè?
VITIGE
L'obbligo col mio Re vuolmi alla Reggia.
TEODATA
Oh quante volte, oh quante
L'Alma ti cercherà.
Dov'è, dirà 'l mio Bene,
Il mio tesoro ov'è?
L'oggeto di mia fe
Chi dir me lo saprà?
Oh quante, &c.
VITIGE
Interroga il tuo cuor,
Se vuoi saper di me:
Che in te l'anima pose,
E in te Vitige stà;
E a te ritornerà,
Per ritornare a se.
Interroga, &c.

Scena II
Teodata
Oh bello, oh sacro matutino albore,
Tu vieni a dire il mondo,
Ch'è quà per fare il nuovo dì ritorno:
Ma per Teodata, or che il suo ben si parte,
Non torna, nò, se ne allontana il giorno.
Sperare pur, mortali,
D'avere il nuovo dì,
Che sì bello apparì,
Tutto sereno;
Che il torbido del Cielo
Con barbara empietà
Tutto s' accoglierà
Dentro al mio seno.
Sperate, &c.

Scena III
Sala nella Casa di Lotario illuminata con Lumiere.
Bleso solo.
Con tanto faticare
Io non ne posso più.
Senz' avermi pietà
Mi mandan quà, e là,
E affaticato, e stracco
M' aggiro com' un bracco
Correndo fu, e giù.
Con tanto, &c.
Dovrei aver finito,
Poichè già per le nozze
Tutta la Casa è preparata, e lesta;
E sol manca lo Sposo:
Che senza lui non si può far la festa.

Scena IV
Lotario, e Bleso.
LOTARIO
Bleso compita è l' ora?
BLESO
Altro non resta.
LOTARIO
Ugone in breve, e Guido
Comparir si vedranno.
BLESO
Eccogli appunto.

Scena V
Lotario, Ugone, Guido, e Teodata.
UGONE
Lotario, al sacro nodo
Eccoti Ugone, Guido, e Teodata.
LOTARIO
Oh come ride il Cielo!
Oh come par che sia

Di Fortunata prole
Quest' Alba messaggiera!
UGONE
Così sarà.
LOTARIO
Così l'Italia spera.
(Or venga Emilia. *a Bleso*) Guido
Sarai del nostro Cielo
L' Astro più luminoso.
GUIDO
Avrò la luce
Dal tuo splendore.
LOTARIO
E la Germana eccelsa
Ornerà co' fuoi raggi
Nodo così beato.
TEODATA
A' tuoi voler, Lotario, è servo il Fato.

Scena VI
Emilia, Bleso, e detti.
BLESO
Largo, largo, Signori; ecco la Sposa.
Sia Benedetto il Ciel: che bella cosa!
EMILIA
Coll' Alma riverente
Eccomi, o Padre, o Ugone,
O Teodata, o Guido, mio tesoro.
GUIDO
[Sarà pur mi aquella beltà, che adoro.
TEODATA
Degna Cognata illustre! Ora sì deggio
Col più tenerò affetto
Stringerti, Emilia, al petto.
EMILIA
Al tuo sen m' incanteno.
BLESO
Non ci ho che fare, e pur ne godo appieno.
UGONE
Figlio…
LOTARIO
Filgia…
UGONE
La destra
Porgi ad Emilia.
LOTARIO
Tu porgila a Guido.
GUIDO
Su quest man rimira
Le note, che ci scrissero
Amore, e Fedeltà.
EMILIA
E tu su questa leggi
Ciò che i Fati prefissero
Di chi t' adorerà.
BLESO
Che dici? Ei non è vago? *ad Emilia.*
EMILIA
Mio Nume è quell' imago.
UGONE
Guido.
GUIDO
Gran Padre.
UGONE
Bacia
Di riverenza in segno
A Lotario la destra.
BLESO
Signore, io mi rallegro… *ad Ugone.*
UGONE
Amato Bleso.
LOTARIO
Come Figlio t' accolgo. *A Guido.*
Emilia. *Le accenna, che baci la mano ad Ugone.*
UGONE
Come Padre
Abbracciarti or mi lice.
BLESO
Che ti par? Sei contento? *A Guido.*
GUIDO
Io son felice.
UGONE
Lotario?
LOTARIO
Ugone?
UGONE
Or dunque
Legame indissolubile di pace…
LOTARIO
Forte catena d' invariabil tempre…
UGONE
Le nostr' alme congiunga.
LOTARIO
E stringa sempre.
EMILIA
Caro nodo!
GUIDO
O laccio amato! *S' abbracciano.*
DUETTO EMILIA E GUIDO
A DUE
Un più bel nodo/lacio non v' è.
EMILIA
Un più dolce.
GUIDO
Un più beato.
DUETTO EMILIA E GUIDO
A DUE
Fare il Ciel non lo potè.
BLESO
Sta su lieta: che pensi?

Anche per te, Signora,
Che verrà questo dì, te ne assicuro.
TEODATA
Se Vitige non ho, Sposo non curo. *Da se.*
UGONE
Lotario, è tempo omai
Che a render nella Reggia
Vada il dovuto omaggio ad Ernelinda.
Tu resta: io fu quest' ora
N' andrò con Teodata.
LOTARIO
Verrà col fido Bleso Emilia ancora.
Io perche Cuniberto
I famosi sponsali
Di sua preferenza onori, in questo giorno
Pregherò quel Regnante
TEODATA
Vedrò Vitige, il mio diletto amante. *Da se.*
Bella Emilia?
EMILIA
Cognata,
TEODATA
Addio.
EMILIA
Addio, Teodata. Sposo?
GUIDO
Soposa?
EMILIA
Diletto Idolo mio!
GUIDO
Sarai pur mia.
EMILIA
Sin che avrò vita
A DUE
Addio.

Scena VII
Emilia, e Bleso.
EMILIA
Bleso?
BLESO
Signora?
EMILIA
Ha troppo angusto il petto
A cotanto piacere.
BLESO
Tu lo meriti bene; ed il Ciel diede
Al tuo tanto soffrir giusta mercede.
EMILIA
A reggere il cuore,
Miei spiriti, ándate,
Correte, volate,
Lo sento languir.
Che dentro l' assale
Sì forte la gioia,
Ch' io temo si muoja
Di puro gioir.
A reggere, &c.

Scena VIII
Camera nella Reggia
Ernelianda sola.
Che amor doni martire,
Amanti, in avvenire
Non me lo dite nò,
Non lo vo credere:
Mi diede egli uno Sposo
Ch' è tutto il mio riposo,
Nè più contenti può
Quest' Alma chiedere.
Che Amor, &c.
L' adorato Consorte
Altri che me non ama, e ad Ernelinda
Sempre il guardo rivolto,
Non aprezza beltà fuor del mio volto.

Scena IX
Ugone, Teodata, ed Ernelinda
UGONE
O Dell' Italo foglio
Alto sostegno, o mia Regina eccelsa,
Quì la Figlia d' Ugone a te prostrara
S' inchina Teodata.
ERNELINDA
Che nobiltà! Che leggidiadria! Che vezzo! *Da se.*
Alla Reggia di Roma
Una rara beltà conduci, Ugone.
UGONE
Ella fuddita umile,
Al raggio di tua porpora s' indora.
ERNELINDA
Porta negli occhi il Sole,
E dentro a quelle guance evvi l' Aurora.
Da se.
Ma perchè finador contanto avaro
Fosti con noi di tal tesoro? E come
Agli occhi della Corte,
Bella, ti nascondesti?
TEODATA
Per gli ameni giardini
Di trar folinga i giorni ebbi vaghezza.
ERNELINDA
E soave, e gentile ancor favella. *Da se.*
UGONE
Al tuo piè genuflessa or che le nozze
Di Guido a lei Germano
La richiama da' boschi,
Por sottrarsi al rigor d' astri tiranni,
Di sua tenera età consacra gli anni.
ERNELINDA
Dunque tu porti di Teodata il nome?

TEODATA
Sì sovrana Regina.
ERNELINDA
La porpora del labro è pellegrina! *Da se.*
Piacciati, e' l Genitore a te conceda
Meco del dì presente
Passare il corso breve.
TEODATA
E' troppo alto favore
Quello, che una tua serva umil riceve. *S' inchina.*
ERNELINDA
E' grazia ogni suo moto. *Da se.*
UGONE
All' ombra del tuo Scettro
Spero, che tutti avrà cortesi i Numi.
ERNELINDA
Alberga la modestia entro a quei lumi. *Da se.*
Ugone, or la conduci
Nelle mie stanze. Teodata addio.
TEODATA
Dir ti vorria
L' anima mia,
Che a te devota
Sempre farà.
Ma sì cortese
Tu la legasti,
L' incatenasti;
Che sì legata,
Sì incantenata,
Da poter dirlo
Forza non ha.
Dir ti, &c.

Scena X
Ernelinda rimane guardando dietro a Teodata,
E vengono Cuniberto, e Lotario.
ERNELINDA
Vedi, che portamento! *Da se.*
CUNIBERTO
Ma Ugone?
LOTARIO
E' nella Reggia.
ERNELINDA
Che maestà! (*guarda dietro a Teodata*)
CUNIBERTO
Ricevo
L' invito agli sponsali.
Ma quì Ernelinda? Oh dolce
Termine de' miei sguardi,
Centro de' miei sospiri!
Ernelinda?
ERNELINDA
Mio Re.
CUNIBERTO
Ma quale oggetto
Chiama gli sguardi d' Ernelinda altrove?
ERNELINDA
Oh caro Cuniberto! *Torna a guardare.*
CUNIBERTO
Dona a me quegli sguardi, che vibri,
Sì, son miei, o dien gioia, o martire.
Se dan gioia, son' io, che t' adoro,
E ben può chi t' adora gioire;
Se martirè, ed io sono, che peno,
E chi pena può ancora moriré.
Dona a me, &c.
ERNELINDA
O Cuniberto, una beltà fovrana
Con dolcissima forza a se mi tragge.
CUNIBERTO
Così parla Ernelinda?
LOTARIO
Che sento?
CUNIBERTO
Forse è la mia fe ingannata?
ERNELINDA
Troppo è bella Teodata! *Torna a guardare.*
CUNIBERTO
Che Teodata?
LOTARIO
E' questa
Figlia d' Ugone.
ERNELINDA
Appunto.
La sfavillante, e chiara
Stella di Berenice
Le smaltò d' or la chioma.
La bianca via di latte
La frote la compose.
L' Alba il candido seno,
E in quelle luci vezzosette, e belle
Splende un gemino Sol diviso in stelle.
CUNIBERTO
Più d' Ernelinda ancora? *A Lotario*
LOTARIO
Giudicar nol saprei; certo innamora.
CUNIBERTO
Tanta beltà non crederò giammai.
ERNELINDA
Nelle mie stanze tosto
Vieni, Sposo, e vedrai;
Che in farti rimirar volto sì vago,
Di te già non tem' io,
Perchè troppo m' affido,
Che il cuor, ch' ha in petto Cuniberto, è mio.
Tu vedrai fu quel sembiante,
Che bel trono Amor s'è preso,
Per più farsi idolatrar.
Su la fronte di costei

Schierò turri i fuoi trofeo,
E quì dice il cieco Dio,
Chi veder vuol chi son' io,
Costei venga a rimirar.
Tu vedrai, &c.

Scena XI
Vitige, e detti.
VITIGE
Dal Britannico Regno a Cuniberto
Questo foglio Narsete il Duce invia.
CUNIBERTO
I caratteri fuoi
Sempre stati son fausti a Roma, e a noi.
Legge.
Narsete il tuo fedele,
O sien le cure, o sia l' età cadente,
Giace infermo, e languente.
Duce invia, che governi
La Britannica fede.
Tornami al patrio Cielo, e fa ch' io spiri
L' anima agonizzante al Regio piede.
LOTARIO
Per inalzarmi a dignità suprema,
Fortuna, è questo il tempo.
CUNIBERTO
Lotario?
LOTARIO
Ubbidente
Il Real cenno attendo.
CUNIBERTO
Andrai…
LOTARIO
Pronto.
CUNIBERTO
Ma nò.
Chiamisi il vecchio Ugone. *A un Paggio.*
Al mio Regno, al tu Re, Lotario amico,
Gli pone la mano su la spalla.
Fa d' uopo la tua fede.
Sotto il peso dell' elmo
Incanutisti il crine.
Ne' configli del Regno
Fosti nuovo Solone.
Nella Reggia, e nel Campo, ed eloquente
T' esercitasti, e ardito.
Tu ben degli aurei Scettri,
E del tuo Re sei degno.
VITIGE
Certo egli avrà
LOTARIO
Certo, ch'è mio
A DUE
Della Britania il Regno.

Scena XII
Ugone, e detti.
UGONE
Di qual sovrano, e riverito cenno,
Signor, degno mi fai?
CUNIBERTO
Prendi, fedele Ugone: oggi al governo
Gli dà la lettera
Della Britannia andrai.
UGONE
Della Britannia?
CUNIBERTO
Sì, parti. Lotario,
M' è d' uopo la tua fede aver vicina.
Vanne, che tu ben del tuo Re dei degno.
LOTARIO
Oh qual m' agita il cuor furia di sdegno.
Scena XIII
Cuniberto, e Vitige.
CUNIBERTO
Vitige?
VITIGE
Mio Signore.
CUNIBERTO
Attendo il ver dalla tua fe sincera.
VITIGE
Fia testimon la prova.
CUNIBERTO
Conosci Teodata?
VITIGE
Teodata?
CUNIBERTO
Sì, Teodata. Come?
Impallidisci?
CITIGE
Nò; pensó a tal nome.
Oh Ciel, che farà mai?
CUNIBERTO
Del vecchio Ugon la Figlia
Tu non conosci? Non rispondi?
VITIGE
Sire,
Nell' attonita mente
Ricercava il pensiero
Le notizie di lei.
Da Teodata egli che brama, oh Dei? *Da se*
CUNIBERTO
Ancora?
VITIGE
Mi sovviene…
CUNIBERTO
La vedesti?
VITIGE
La vidi.
CUNIBERTO
Or dimmi, è bella?

VITIGE
Ah gelosia, m' uccidi.
CUNIBERTO
Che pensi?
VITIGE Alle tue luci
Noto, Sire, è quel volto?
CUNIBERTO
Nò.
VITIGE
Se parlar ti deggio
Con lingua non mendace…
CUNIBERTO
E' bella, dimmi?
VITIGE
Agli occhi miei non piace.
CUNIBERTO
Come? Se fama va, ch' entro a quel ciglio
V' abbia i fuori dardi Amor, v' abbia la face?
VITIGE
Sì, ma…
CUNIBERTO
Dì, parla.
VITIGE
Agli occhi miei non piace.
CUNIBERTO
Ma di sconcio, spiacevole, non vago
In lei che vi ritrovi?
VITIGE
Costei, che nacque, e crebbe
Tra rozze solitudini romite,
Nobiltà non possiede;
E' incolta, senza brio,
Altera, disprezzante.
In tal guisa conviemmi
Finger, perch'ei non ne diveng amante. *Da se.*
CUNIBERTO
Oh fagace Ernelinda!
VITIGE
Da se che mai ragiona?
CUNIBERTO
Ed io rapito
Da menzognere lodi,
Per trionfar Signore
Su gli affetti di lei, diedi Ugone
Della Britannia il Regno.
VITIGE
Egli fu Teodata
Delle macchine sue forma il disegno.
CUNIBERTO
Vitige, addio: in avvenir disponi
Di chi all' Italia impera.
Vitige si ritira.
Più d' un Mondo s' apprezza alma sincera.
Sì, sì, ditelo o pensieri,
E tu credirlo, o mio cuor,
Che beltà non v'è sì bella,
Che agguagliar si possa a quella
Della Dea, che diemmi Amor.
Sì, sì, &c.

Scena XIV. e XV.
Scena XIV
Vitige solo.
Per discoprir, se qual Prometeo amante
Tenta l' Italo Sire
La mia luce rapir nel volto amato,
Apra d' Argo le luci il Dio bendato.
Amor, tu reggimi,
Non temerò.
Contro me piovano
Dal Cielo i fulmini,
E si scatenino
Le più terribili
Furie dell' Erebo,
Vincer saprò.
Amor, &c.

Scena XV
Atrio Regio.
Lotario, e Ugone.
LOTARIO
Dunque ne andrai?
UGONE
Pria che tramonti il Sole.
LOTARIO
De' Britanni al governo
Andrà il canuto Ugone?
UGONE
Il decreto del Re tanto m' impone.
LOTARIO
Or d' Emilia con Guido
Resta reciso il nodo. Addio.
UGONE
Lotario,
Ah ti ricorda, che annullar non lice
Ciò, che i Fati ordinaro.
LOTARIO
A nozze più sublimi
Aspirerà 'l tuo Figlio.
UGONE
Per qual cagione?
LOTARIO
Il grado,
Che or sostiene, dovrà d' alti pensieri
Intumidir sua mente.
UGONE
Benchè giovane Guido, egli è prudente.
LOTARIO
Dunque ne andrai…

UGONE
L' urgenza del comando
E' sprone alla mia fede.
LOTARIO
E a tanta fe concesse il tuo Signore
Condegno il guiderdone.
UGONE
Fedele oprò quanto doveva Ugone.
LOTARIO
Sotto il peso dell' elmo
Incanutisti il crine.
UGONE
Non risparmiarmi la vita.
LOTARIO
Ne i consigli del Regno
Fosti nuovo Solone.
UGONE
Dissi quel che dettò zelo, e ragione
LOTARIO
Nella Reggia, en el Campo, ed eloquente
T' esercitasti, e ardito.
UGONE
Ho all' obbligo adempito.
LOTARIO
Dunque n' andrai…
UGONE
Con frettoloso piè.
LOTARIO
E' comando…
UGONE
Del Re.
LOTARIO
Di Cuniberto.
LOTARIO
Non è Re quel ch' è ingiusto.
UGONE
Ingiusto?
LOTARIO
Egli a te diede
Ciò che a me si dovea.
UGONE
Lotario.
LOTARIO
Parla.
UGONE
Ei bilanciò con la virtude il grado.
LOTARIO
Erri: in te non potette
Altro pregiar, che gli anni.
UGONE
Anzi nel suo vassallo
Diè guiderdone al merto.
LOTARIO
Dunque a me si dovea.
UGONE
Quegli, che non l' ottenne,
Meritar nol potea.
LOTARIO
Io meritar non lo poteva? Io?
UGONE
Tu, sì.
LOTARIO
Lotario? Idegno!
Gli dà uno schiaffo.
UGONE
Ah traditore! *Vuol sfoderar la spada.*
Levami ancor la vita.
LOTARIO
Vecchio debile, infano,
Che pensi fare?
UGONE
Oh Cieli! In sì grand' uopo
Il vigor m' abbandona.
LOTARIO
Prendi, perch'io non degno
Di trofeo così vile *gli getta la spada.*
Ingombrar questa mano.
Va, riporta al tu Re questa, ch'è nuova
Del tuo marzial valore eroica prova.

Scena XVI
Ugone solo in terra.
Io resto! E resta in volto
L' orma dell' atto infame! Ahí con qual
Comparirò d' avante
Al mio Sire, alla Reggia,
Ad Ernelinda, a Teodata, al Mondo? *S'alza da terra.*
Oh mie forze perdute! Oh del mio fianco
Inutile ornamento!
Prende la spada.
Oh destra scelerata!

Scena XVII
Ugone, e Guido.
UGONE
Oh Guido, oh Guido!
GUIDO
Padre.
UGONE
Hai tu cuore?
GUIDO
Richiesta, che m' offende!
UGONE
Ripondi, hai cuore?
GUIDO
S' altri
Di ciò mi richiedesse
Risponderian le prove.
UGONE
Rimira.
Gli mostra dove Lotario lo percorsse.

GUIDO
Oltre l' usato
Rosso fiammeggia il volto.
UGONE
Ah figlio, è questo
Colpo d' infame destra.
GUIDO
Oh scelerato! Padre,
Qual siasi, egli sicuro
Non farà in braccio a Giove.
UGONE
O mio figlio, o mio sangue, o amato Guido!
Vendica tu l' offesa,
Tu punisci il fellone.
GUIDO
Se di lui non fo scempio,
Non son filgio d' Ugone.
Dov' è? Come s'appella?
UGONE
Ah! Sublime è di sangue.
GUIDO
Siasi.
UGONE
Primo di grado
Nella Corte.
GUIDO
Che importa?
UGONE
E' più vicino al Re.
GUIDO
Nel Regio sen lo premerà 'l mio piè.
UGONE
O Figlio, a fronte avrai petto feroce?
GUIDO
Fosse il Dio della guerra.
UGONE
Io stesso il vidi
Là nel mezo alle stragi…
GUIDO
Lo vedrai trucidato.
UGONE
Tutto sparso di sangue…
GUIDO
Lo verserà al mio piede.
UGONE
Solo atterrar di mille squadre un campo.
GUIDO
Ma cadrà fulminato
Di questa spada al lampo.
UGONE
Egli è…
GUIDO
Presto.
UGONE
Crudele! Sanguinario! Egli è…
GUIDO
Mac hi?
UGONE
Lotario
GUIDO
Lotario?
UGONE
Il Genitore
D'Emilia
GUIDO
Oh sdegno! Oh amore!
UGONE
Animo, o Figlio,
Non tolga amor ciò, che ad ono si deve.
D' una destra l' offesa
Vendichi la tua destra;
Tu il nemico punisci,
E d'Ugone, e di Guido
L' onor tu risarcisci.

Scena XVIII
Guido solo.
Amore, Emilia, onore,
Guido, Lotario, Ugone, oh fati, oh stelle!
Ma che? Vedran macchiato il nome mio
L' Italia, e 'l Mondo, e vedran Guido imbelle?
Lungi da questo seno
Amore lusinghe.
S' estingue un dì con la beltà l' amore,
Ma la fama, qual siasi, unqua non muore.
Su, miai spiriti, che s' aspetta?
Vuol vendetta questo cuor.
Per voi, luci un tempo care,
Nel mi osen non v'è più loco;
Che altre fiamme, ed altro fuoco
V' anno acceso ira, e furor.
Su, miei, &c.

Scena XIX
Emilia s' incontra in Guido mentre è per entrare,
E seco è Bleso.
EMILIA
Guido?
BLESO
Signor?
EMILIA
Consorte?
Fuggi, e non parli? Bleso,
Quai stravaganze?
Bleso
Sì vieni.
GUIDO
O Ciel!
EMILIA

Sospiro?
BLESO
Che t' affligge?
I trattengono.
GUIDO
Parto.
EMILIA
Ferma, ferma, crudel, perchè m' asconfi
Di nuovo lo trattiene.
Quel sembiante, che adoro?
BLESO
Queai deliri son questi?
GUIDO
Io piango.
EMILIA
Io muoro.
Guido, ascoltami, sentí.
Te per mio dolce Sposo
Il Ciel non destinò?
Dì? Rispondi?
GUIDO
Nol so.
BLESO
Come? Come?
EMILIA
Nol sai?
BLESO
Che dici?
GUIDO
Emilia?
EMILIA
Guido?
GUIDO
Temo.
EMILIA
Di che?
GUIDO
Che m' abbandoni.
EMILIA
Ch' io ti lasci, cuor mio, ch' io t' abbandoni?
Pria chiuderan quest' occhi
Le tenebre d'oblio, pria mi vedrai
Spirarti al piè.
BLESO
Nol crederò giammai.
GUIDO
Ma se il destino…
EMILIA
Che destino? Emilia
Già di Guido è conforte.
GUIDO Se il Cielo…
EMILIA
Il Cielo fu, che a me ti diede.
BLESO
Datevi ancor la fede.

GUIDO
E se…
EMILIA
Guido m' offendi
Cada il Mondo, rovini,
Seguane ciò, che vuole,
Non cangerò pensiero.
GUIDO
Dunque non cangerai
Voglia, o pensier?
EMILIA
Non mai.
GUIDO
Nè il comando del Re?
EMILIA
Tu mi sei Rege, e Nume.
GUIDO
Nè la voce del Mondo?
EMILIA
Altri che te non odo.
GUIDO
Nè la ragion del sangue?
EMILIA
Tu del mio cuor sei vita.
GUIDO
Nè affetto al Genitor?
EMILIA
Nò son più sua.
GUIDO
Nè sdegno, nè vendetta?
EMILIA
Non saran mai, che in s'estingua amore.
BLESO
Sei incrédulo, o Signore.
GUIDO
Così prometti?
EMILIA
Giuro.
BLESO
Io son quì testimonio, e t' assicuro.
GUIDO
Cara, t' abbraccio, e parto.
EMILIA
Pur nel tuo sen m' avrai.
GUIDO
Serba la fe giurata, e mia sarai.

Scena XX
Emilia, e Bleso.
EMILIA
Bleso, chi mai l' intende?
Chi per me di quel Sole
Intorbidò la luche?
BLESO
Vi penso e non ci arrivo.

EMILIA
Perchè tante richieste?
BLESO
Nol so.
EMILIA
Perchè fuggia?
BLESO
Qualche Martel farà di gelosia.
EMILIA
Di me geloso? Ah Bleso,
Chi v'è, che in terra vanti
Candor pari a mia fede?
BLESO
Ma tu sai, che l'amante
Vede sempre i sospetti, e'l cuor non vede.
EMILIA
Parlar potesse il cuore,
E dir sapesse ov'è!
Direbbe all'Idol mio,
Con te sempre son'io;
E quella, che t' adora,
Vuol fin ch'e lla non muora,
Ch'io stia sempre con te.
Parlar, &c.
FINE DELL'ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO
Scena prima
Deliziosa contigua a gli Appartamenti d'Ernelinda.
Ernelinda, e Cuniberto.
ERNELINDA
Mio Sposo?
CUNIBERTO
Mia Regina?
ERNELINDA
Cuniberto?
CUNIBERTO
Ernelinda?
ERNELINDA
Vedrai, che non ha il Ciel
Tra le sue stelle
Un sereno più bel
Di sue pupille;
Vedrai, che amor non há
Pompe più belle,
Se mostrar ne vorrà
Ben mille, e mille.
Or venga Teodata.
CUNIBERTO
Che vi sai di te più bella,
Non lo dire,
Che soffrire
Non lo vuol quest' Alma, nò.
E se forse alcun sembiante
T' allertò co' raggi suoi,
Dì tu pure agli occhi tuoi,
Che fu Amor, che gl' ingannò.

Scena II
Cuniberto, Ernelinda, e Teodata.
TEODATA
Ubbidente al tuo regal comando,
Alta Signora, io vengo.
ERNELINDA
Mia cara Teodata.
CUNIBERTO
Che divine sembianze!
ERNELINDA
Che dici Cuniberto? *A Cuniberto*
L' Anima non ricrea
Il seren di quegli occhi?
CUNIBERTO
Ella è una Dea. *Da se.*
ERNELINDA
Bellissima Donzella,
Al tuo Sire, al mio Sposo, a Cuniberto
Riverente t 'appressa.
CUNIBERTO
E un' amoroso incanto! *Da se.*
TEODATA
M' inchinerò qual serva.
ERNELINDA
A parte a parte or quel sembiante osserva. *A Cuniberto*
TEODATA
Sommo Regnante, a cui l'Italia, e'l mondo
Si postrano vassalli…
CUNIBERTO
O labro!
TEODATA
Al sacro
Altar del tuo gran merto…
CUNIBERTO
O guancia!
TEODATA
Io porto
In olocausto il cuor.
CUNIBERTO
Sorgi. Son morto. *Da se.*
ERNELINDA
Non è la più bell' opra
Di natura, del Cielo, e dgl' Iddei ? *A Cuniberto.*
CUNIBERTO
È bella, sì, ma…
ERNELINDA
Che?
CUNIBERTO
Finger mi giova. *Da se.*
Appo te, non è bella agli occhi miei.

Scena III
Ugone sclamando, e detti.
UGONE
Dove, dove mi celo ?
Qual mar, qual terra mi nasconde?
CUNIBERTO
Ugone?
UGONE
Quale abisso m' inghiotte?
ERNELINDA
Duce?
UGONE
Stelle! Fortuna!
TEODATA
Padre?
UGONE
Misero Ugone! *Si cuopre il volto*.
CUNIBERTO
Deh perche ti ricuopri
La venustà della serena fronte?
ERNELINDA
Narra; che fu? Che avvenne?
TEODATA
Che farà?
UGONE
Sire, Ugone
Faccia non ha da comparir più innante
Al suo Giove regnante.
TEODATA
Oh me infelice! *da se.*
ERNELINDA
E perche mai?
CUNIBERTO
Qual fallo
Di noi t' ha reito indegno?
Togli quel velo, amico *lo scuopre*
T' abbraccio, e va della Britannia al Regno.
UGONE
Deh sommo Re, se di mie vene il sangue
Unqua a pro del tuo scettro
Spontaneo diedi, e consumai l' etade
Donami, che rinchiuso infra le tombe
Al guardo altrui mi celi,
Finche altrimenti non vorrano i Cieli.
TEODATA
Misera Teodata!
CUNIBERTO
Sorgi, Ugone: Palesa
La cagion de' tuoi pianti.
UGONE
Sire...
CUNIBERTO
Dì.
UGONE
Mia Regina...
CUNIBERTO
Non parli?
UGONE
Oh Dei? Condona....
TEODATA
Ciel che farà?
CUNIBERTO
Diffidi
Del tuo Re?
ERNELINDA
D' Ernelinda?
TEODATA
Deh Padre!
UGONE
Ah Teodata!
TEODATA
(Io son scoperta)
CUNIBERTO
Ugone, io parto; ed in brev' ora a noi
Fa, che sia noto ciò, che nel silenzio
Ostinato rinchiudi.
Vieni, Ernelinda. Teodata?
TEODATA
Sire.
CUNIBERTO
Qui resta, e sia tua cura
Saper dal Genitore
Ciò che svelare ei niega al suo Signore.
ERNELINDA
Ti lascio, Teodata.
TEODATA
Al regio aspetto
M' inchino umil.
CUNIBERTO
Non ho più cuore in petto.

Secena IV
Ugone, e Teodata.
UGONE
Ah Teodata!
TEODATA
Oh stelle!
UGONE
Pubblicherò la vergognosa offesa?
I miei torti, i tuoi scorni?
Che farò? Che farà?
TEODATA
(Numi del Ciel pietà!)
UGONE
Son nell' onor tradito
TEODATA
O amor!
UGONE
Tuo Padre Ugone…
TEODATA
O mia fortuna! Oh Fato!)

UGONE
E tuo cuor scelerato *guarda dentro.*
Non rispettar l'età cadente, e gli anni?
TEODATA
(Astri per me tiranni!)
UGONE
Tu del canuto Ugone
Infamar fino il nome?
Perfiso! Insidioso!
Traditore! Assalirmi, ed oltraggiarmi?
Ah Guido! Ugone! Armi, armi.
TEODATA
Deh Genitor, perdona…
UGONE
E può il tuo
Articolar tai voci? E tu non lavi
Quelle macchie col sangue?
Perdono? Come? Ah prole
Tu d'Ugone non sei.
Svenerò, sbranerò, vo' vendicarmi.
Ah Guido! Ugone! Armi, armi.
TEODATA
Padre, l'error confesso.
UGONE
Che?
TEODATA
Nelle braccia di Vitige, a lui
Fra' ciechi orror notturni, a lui di moglie
Diedi la fede, ed egli a me di sposo.
UGONE
Che ascolto? E questo ancora
Sentirà Guido il Figlio? Oh Ugone, oh Dei!
TEODATA
Traditi affetti miei!
UGONE
Misero! Sventurato! E a quali infamie
Son riserbato in vita?
TEODATA
Deh Padre!
UGONE
Ah traditrice!
TEODATA
Svenami, prendi il ferro;
Rea son purtroppo, e rea di morte.
UGONE
Oh Dio!
Non so dove mi volga.
Nò; più non sono Ugone,
Schermo son' io del Fato,
Un ludibrio del Mondo, un disperato.

Scena V
Teodata sola.
Dei Genitor per involarti all' ira
Teodata che farai? E da qual Nume
Fia che pietà ritrove?
Coraggio; e se sia d'uopo, anima forte,
Incontra con ardire anco la morte.
Al mio Ben voglio esser fida,
Siami pur benigno Amore,
O dimostrisi crudel.
Sì, congiurino a straziarmi
Ed amore, e crudeltà:
Se il lor fuoco, e le lor' armi
Questo cuor non sosterrà,
Egli prima si morrà,
Che non esser più fedel.
Al mio, &c.

Scena VI
Salone Regio.
Emilia, e Bleso.
EMILIA
Deh caro Bleso, dimmi,
Duque per le mie nozze in questa Reggia
S'apprestano le pompe?
BLESO
La Corte sì pe' tuoi sponsal festeggia.
Ogni cosa, Signora,
Applaude al tuo gioir: per tutto il grido
S' ode, viva gli Sposi, Emilia, e Guido.
EMILIA
O servo, o fido servo! Oh come io sento
Per soverchia allegrezza
Balzarmi il cuor nel seno! In questo giorno
Stringerò l' Idol mio.
BLESO
Sposa impaziente si mai non vid' io.
EMILIA
Io son pur giunta, Amore,
Un giorno a poter dir,
Non mi far più gioir,
Ch' io son contenta:
Ch' io non vo', che 'l mio cuore,
Se più piacere avrà,
Quel ch' or sì caro egli ha,
Meno lo senta.
Io son, &c.

Scena VII
Lotario, e detti.
LOTARIO
Emilia?
EMILIA
Padre?
LOTARIO
Andiamo.
EMILIA
Ma dove?
BLEOS
Egli è turbato.

LOTARIO
Vieni, andiamo.
EMILIA
Alle nozze?
LOTARIO
Che nozze?
BLESO
O questa è l'altra.
EMILIA
Che farà mai?
BLESO
Come? Signor, d' Emilia
Guido non e lo Sposo?
LOTARIO
Che Guido? Che sponsali?
Venite.
EMILIA
Ah Genitore!
LOTARIO
Olà.
BLESO
Signore…
LOTARIO
Taci. Seguitemi.
EMILIA
Oh tormenti!
BLESO
Emilia?
EMILIA
Bleso?
BLESO
Oh forte!
EMILIA
Oh strani eventi.

Scena VII
Bleso, e Guido.
BLESO
Chi può intender costui? Più strano umore
Bleso, vedesti mai?
GUIDO
Dite, perfide stelle, in un sol giorno...
BLESO
Guido, Signore?
GUIDO
Bleso…
Empio, indegno Lotario, traditore,
La sacrilega mano
Sul volto a Ugone? A Ugon mio Genitore?
BLESO
Questo m' è nuovo.
GUIDO
Bleso,
Dimmi, dov' è Lotario?
BLESO
Egli fuor della Reggia in questo punto
Se ne andò con Emilia a' proprj alberghi.
GUIDO
Con Emilia?
BLESO
E le nozze,
Se dò fede al suo dire, io mi presumo
Che siano andate in fumo.
GUIDO
Come? La Dea, che adoro,
Il perfido fellone,
La sospirata Sposa ancor mi toglie?
Emilia non avrò? Qual Dio, qual legge
Di Tiranno spietato
Mi può togliere Emilia?
Bleso?
BLESO
Che chiedi?
GUIDO
Vanne,
Corri a Lotario, nò:
Vola ad Emilia: ma; senti: veloce
Sì; va; fermati: nò.
BLESO
Via, dì, che far dovrò?
GUIDO
Parti, che di Lotario entro le foglie
Mi porterò a momenti.
BLESO
Veggo pure gl' insoliti accidenti!
Scena IX
Guido solo.
Privarmi, iniquo, ancora
Dell' amata beltà? Ma pria che gli Astri
In Cielo il suol ricuopra,
Vendicati saran dal mio furore
E l'onor vilipeso, e 'l Genitore.
Su venite ad agitarmi
Mostri rei dell' arso lido;
Il fellone, il reo, l' infido;
Vo svenar, vo vendicarmi.
Quando a dar norte a quell' empio,
Su bevetevi pur ora
Quant' ho di sangue sì, ma l' empio muora.

Scena X
Camera.
Cuniberto solo.
Non si può, nò, resistere,
E troppo aspro il dolor!
Portar dentro se stesso
Un vago volto impresso,
Che più ch' ei dentro stà,
Più innamorando và,
E non vederlo ognor!
Non si può, &c.
Olà venga a momenti

Vitige il Duce. Cuniberto, e quale
Nuovo divin sembiante
Ti comparì d' avante?
Un prodigio del Cielo, e di natura,
Un che senza occaso
Ogni altro sole oscura: Io già perdei
La cara libertà per sì bel volto;
Ma i rai di sua sembianza
M' alimentano in sen dolce speranza.

Scena XI
Cuniberto, e Vitige.
VITIGE
L' Alma presento al tuo sovrano Impero.
CUNIBERTO
Io vidi Teodata.
VITIGE
Assai diversa
Da quel che menzognera
Già ti narre la fama.
CUNIBERTO
Semplice il bel non scerni.
VITIGE
Per qual cagion?
CUNIBERTO
Perche men vago splende
In Oriente il sole; è del suo labro
Pallida al paragone
La più vermiglia aurora.
VITIGE
(La gelosia mi strugge, e mi divora.)
CUNIBERTO
Sappi, che quel crin d' oro,
E che quell' aria signoril del volto
Il cuor m' incatenò.
VITIGE
Cieli, che ascolto?
CUNIBERTO
Vorrei che questa fiamma
Tu la scoprissi alla mia bella, in guisa
Ch' ella avesse pietà dell' ardor mio.
VITIGE
E così mi schernisci, o arciero Iddio!
CUNIBERTO
Sana di questo cuor l' aspra ferita,
E in avvenir disponi
Del tuo Re, dell' Impero, e di mia vita.
VITIGE
Che dici, alma tradita?
CUNIBERTO
Taci? Non parli?
VITIGE
E Ugone il Genitore.
CUNIBERTO
Al Britannico Trono
Si porterà a momenti.
VITIGE
La Corte? Il Mondo?
CUNIBERTO
Muti
Sono all' opre de' Regi.
VITIGE
E la Sposa Ernelinda?
CUNIBERTO
La sdegno, e abborrisco.
VITIGE
Sire, ah Sire, che tenti?
CUNIBERTO
Non più; vanne, la chioma
Prendi d' amica forte.
VITIGE
Pria che d'altri il mio Ben, farò di morte.

Scena XII
Cuniberto solo.
Oh bella Teodata! Appo il tuo volto
Deforme e ogni sembiante,
E quel, che d' Ernelinda
Agli occhi miei già rassembrò sì vago,
Di Medusa è l' imago.
Da ch' io mirai costei,
L' alma, che stava in me,
Chi mi s adir, dov'è,
Ch' io la perderei?
E Chi l' accolse e prese,
Chi sa, lasso, chi sa
Come la tratterà,
Se le sarà crudele,
O pur cortese ?

Scena XIII
Cuniberto, ed Ernelinda.
ERNELINDA
Cuniberto adorato,
Mio tesoro, mio Nume!
Parte Cuniberto senza guardarla.
Parte, s' involа? Oh Cuniberto, o Sposo,
Ascoltami Che veggio? *Lo ferma.*
Mi scaccia? M' allontana ? Ah traditore?
Dov' è la fe, l' amore?
Dì, forse Teodata
Con sua beltà ti prese?
Si, sì, divenne amante
Allor, che di quel volto
Si mostrò disprezzante,
Perche sagace cuore
Col disprezzo calor nasconde amore.
Sono Sposa, e son tradita,
Numi, a voi chiedo mercè.
Se bel fuoco amor mi diede
Per amar chi fu già mio,
Per punir chi non ha fede

Il flagel più crudo, e rio,
Gelosia, voglio or da te.
Sono Sposa, &c.

Scena XIV
Ernelinda, e Teodata.
TEODATA
Deh sovrana Ernelinda.
Gran Donna, gran Regina, ah' se giammai
s' inginocchia
D' una tua serva umile *Ernelinda parte*.
Accogliesti… Vaneggio!
Dormo? Son desta? E lei
Ernelinda? Ed è questa
Pur l' Italica Reggia?
Son Teodata? Cieli!
Chi mi scioglie l' enimma?
Qual delitto commisi?
Regina, ah ben t' intendo,
Forse a te son palesi miei delirj
Con Vitige, ne vuoi
Si rea soffrirmi avanti agli occhi tuoi.
Alma mia, dì, quando mai
Spererai
Al tuo duolo un dì riposo!
Se ti dà tanto tormento
Tant' affanno, un sol momento
Di gioire ancora ascoso?
Alma mia, &c.
Scena XV
Teodata, e Vitige.
VITIGE
Teodata?
TEODATA
Vitige? Ah siam traditi.
VITIGE
Come? Perche? Tu piangi?
TEODATA
Ormai noti ad Ugone
Sono del nostro cuor gli occulti pegni;
Ed Ernelinda ancora
Seppe le nostre fiamme.
VITIGE
Aimè! Che sento?
TEODATA
E del suo regio aspetto
Sdegnata, oh Dio, mi priva.
Persidissime stelle! E chi mai pose
In bocca della fama
Del nostro amor gli arcani?
TEODATA
Non sò; l'empio destin, gli astri inumani.
VITIGE
O Vitige! Da tante
Ree sciagure agitato ove mi volgo?
TEODATA
Vitige? Ah forse nuovo
Disastro ora ci assale?
VITIGE
Sappi, che del tuo volto
Arde il Re Cuniberto.
TEODATA
Cuniberto?
VITIGE
E condurti al regio aspetto
A momenti degg' io.
TEODATA
Oh misera Teodata!
Tu condurmi al rivale? E tu Ministro
Sarai della tua pena?
VITIGE
Seguimi.
TEODATA
E dove?
VITIGE
A Cuniberto
TEODATA
Ahi lassa!
Ahi Vitige!
VITIGE
Sì, vieni, e finche ha vita
Il giorno adulto, fingi
Con quel Monarca amante,
Che non andrà neli' occidente il sole,
Che farai di Vitige,
O caderà di questo acciaro al pondo.
Ugone, Guido, Cuniberto, e'l Mondo,
Non pavento nemico Destino,
S'oggi, Amore, cortese mi sei:
Perche so, che to ignudo Bambino
Più ne puoi, che tutti gli Dei.
TEODATA
Sì, sì, fingi mio cuore.
Per schernire un Tiranno,
Ha nome di virtude anche l' inganno,
Tu insegnasti Amor,
Come amar deve un cuor,
E tu m' insegna ancor
Com' ha da fingere.
Che i lacci, che da te
Si posero al mio piè,
A chi diedi la fe
M' anno da stringere.
Tu m' insegnasti, &c.

Scena XVI
Strada contigua alla Casa di Lotario.
Lotario e Bleso.
BLESO
Ah Signor, the facesti?

LOTARIO
Quello, a cui per l'onore
Tenuto era Lotario.
BLESO
Una percossa
Nella factia d' Ugone?
Ad uom sì venerabile?
LOTARIO
Colui
Meritò ciò ch' egli ebbe.
Io deluso? Lotario? Ah de' miei torti
Parleran queste mura,
Favellerà la Reggia.
BLESO
Pensa, rifletti...
LOTARIO
Che?
Ho in mia difesa il giusto,
La ragione ho per guida.
BLESO
Sì, ma però...
LOTARIO
Mio caro Bleso, ascolta.
Dimmi, servo fedele,
Chi le gelide notti
Vegliò in servigio del Signor Latino?
BLESO
Tu.
LOTARIO
Per orride vie, per terre ignote
Chi flancò gli anni, e i lustri?
BLESO
Lotario.
LOTARIO
E chi sostenne
Tra i rischi della guerra
A fronte della norte
La ragion dell' Impero?
BLESO
Il tuo braccio guerriero.
LOTARIO
Or to perche mi chiedi
Quello, ch' io feci? Senti.
BLESO
Che farai?
LOTARIO
Che farò?
Che fa far questo braccio?
E che non saprà far quando tradito
Lotario è nell' onor? D' ire, di stragi,
Di scempj, sangue, e morte
La Reggia ingombrerò.
Tanto farò, lo sai?
BLESO
A che casi ti trovi, o Bleso, mai!
LOTARIO
Un' oltraggio full' onore
In grand' alma, e che non può!
Di Quirino i sacri culmini
Tutti al suolo atterrerò.
Svellerò l' orbe da i cardini,
E di Roma l' arfe polveri
Dentro al sangue de suoi Cesari
Affetato beverò.
Un' oltraggio, &c.

Scena XVII
Guido, e detti.
GUIDO
Lotario?
LOTARIO
Chi importuno…
BLESO
Parti, Guido.
GUIDO
Son' io.
Teco per due momento
Di favellar desio.
LOTARIO
Parla tosto. Che chiedi?
BLESO
Andiam, Signor; non vedi…
GUIDO
Lotario, mi conosci?
Lotario guarda Guido ridendo e dice a Bleso.
LOTARIO
Andiamo, Bleso, andiamo.
GUIDO
Fermati. Mi conosci?
LOTARIO
Io ti ravviso.
Tu di quel gran Campione,
Che dee partir della Britannia al Regno,
Figlio tu sei d' Ugon (Di quell' indegno.)
GUIDO
Nò.
Bleso a Guido.
Vanne.
GUIDO
Io di quel vecchio,
Cui percotesti il volto,
Sono il Figlio, e son Guido.
BLESO
In qual periglio il vedo?
LOTARIO
Che dir vorresti?
BLESO
Oimè!
LOTARIO
Che pretendi?

GUIDO
Ragion dell' atto indegno.
LOTARIO
Tuo Padre il dica. *Vuol partire*.
GUIDO
Nò,
non partirai.
LOTARIO
Garzone, parti.
BLESO
Addio.
GUIDO
Fermati, e snuda il ferro.
LOTARIO
Verso Bleso. Infelice!
BLESO
Signor... *a Guido.*
GUIDO
Quel ferro su.
BLESO
Che tenti?
LOTARIO
E tanta fretta
Hai di morir. Va Garzon folle, va.
GUIDO
Denuda quell' acciar.
BLESO
T'ucciderà. *a Guido.*
a Lotario Lasciamlo.
GUIDO
A noi, codardo: io vo ragione:
Perchè oltraggiasti Ugone?
BLESO
Signore…
LOTARIO
Ah forsennato... *Impugna la spada*.
BLESO
Lotario!
GUIDO
Col tuo sangue...
LOTARIO
Chi desia di morir quì resti esangue.
Combattono. Lotario cade ferito.
BLESO
Fermati. Oh sventurato!
GUIDO
Veggalo il Genitore.
Consacrato ho la vittima all' onore.

Scena XVIII
Bleso, e Lotario in terra.
BLESO
Lotario? Ei non si muove; e tutto n'esce
Fuor di gran piaga il sangue.
Signor? Già spira l' alma. *Lotario si rizza*.
LOTARIO
Io spirar l' alma? Io vintò?
Dov'è colui? Bleso?
BLESO
Signore?
LOTARIO
Ho forza?
BLESO
Sì.
LOTARIO
Ho spirto?
BLESO
Il sangue...
LOTARIO
Sangue?
BLESO
La ferita...
LOTARIO
Io ferito?
BLESO
T' appoggia.
LOTARIO
Oh Numi a me troppo crudeli!
BLESO
Ahi, tu ricadi.
LOTARIO
E chi ferimmi?
BLESO
Guido.
LOTARIO
Guido? Un fanciullo? Oh Dio!
Io solo di me stesso
L' omicida…
BLESO
Maggiore
Della piaga è il martoro.
LOTARIO
Sì, mi squarcio, mi sbrano.
BLESO
Misero! Ei cade.
LOTARIO
Io moro.
O Guido, Emilia, Bleso.

Scena XIX
Emilia, Lotario morto, e Bleso.
Emilia dentro esce.
EMILIA
Quai rumori? Quai voci?
Padre? Padre?
BLESO
Ah Signora!
EMILIA
Oh Genitore!
Come nel proprio sangue
Io ti rimiro absorto?

Chi ti ferì? Chi ti svenò?
BLESO
Infelice!
EMILIA
Sei morto? Più non spiri?
BLESO
E morto.
EMILIA
Bleso,
Chi gli trasisse il petto?
Chi svenò il caro Padre?
Preslo, narra, discuopri il traditore.
Oh Padre, oh Genitore!
BLESO
(Che dovrò dire?)
EMILIA
Ah reo fellor
Complice del delitto.
BLESO
Io? Come, Signora?
EMILIA
Il silenzio t' accusa.
Il tuo Signor tradisti.
BLESO
Sappi…
EMILIA
Ed ancor mi celi
Il Tiranno omicida?
Dì scelerato, infido,
Palesa il feritore.
BLESO
Egli fu Guido.
EMILIA
Guido?
BLESO
D' Ugone il Figlio.
EMILIA
Guido l' uccide? Oh Guido! Oh cuor fellone!
Tu m' uccidesti il Padre?
Questa mercè tu doni all' amor mio?
Oh Guido! Oh Padre! Oh Dio!
Bleso, altrove conduci
Il cadavero esangue.
BLESO
Le lagrime tener più non poss' io.
EMILIA
Oh Guido! Oh Padre! Oh Dio?

Scena XX
Emilia sola.
Ma che? Non andrà inulta
L' anima di Lotario.
Contro Guido l' indegno
Di tutt' i Dei conciterò lo sdegno
Cada, cada l' omicida:
Sì, s' uccida
Il fellone, il traditor.
Cada puré, e resti esangue
Quel rubello, quel crudele,
Che fe scempio del mio sangue;
Non bastando all' infedele
Le rovine del mio cuor.
Cada, cada &c.
FINE DELL' ATTO SECONDO.

ATTO III
Scena prima
Galleria.
Cuniberto.
Contro a' colpi del cieco Fanciullo
Non v' ha schermo, e rimedio non
V' ha.
Nella destra uno scettro che vale,
Se si vanta il Bambino guerriero,
Che più grande ch'è il cuor ch'egli affale,
Ei più vasta la piaga vi fa?
Contro, &c.
Non caderà dentro l' Ibero il sole,
Che del mio sole…

Scena II
Emilia, Ugone, e Cuniberto.
EMILIA
Ah mio Signor, mio Re....
UGONE
Ah sovrano Monarca...
EMILIA
La tua giustizia invoco.
UGONE
La mia difesa ascolta.
EMILIA
Al tuo piè genuflessa...
UGONE
Prostrato alle tue piante....
EMILIA
Chieggio...
UGONE
Imploro...
CUNIBERTO
Sorgete. Emilia, esponi.
EMILIA
Guido, io scelerato
Ha con barbara destra
Lotario trucidato.
UGONE
Senza vantaggio in singolar certame
Da Cavalier l' uccise.
UGONE
Guido Lotario uccise?
UGONE
Sappi the dall' onore…

EMILIA
Da barbaro furore...
UGONE
Già Guido provocato...
EMILIA
Il fellon stimolato...
CUNIBERTO
Lascia, Emilia, ch' ei porti
Le ragioni del figlio.
UGONE
Invido, perche al pondo
Del Britannco Regno
Me tua bontade elesse,
Oltraggioso lanciò Lotario indegno
La sua man sul mio volto.
Nell' offesa d' Ugone
Offeso è Cuniberto:
E la spada di Guido,
Quale ultrice di Giove alta saetta,
Di te, Sire, e di me se la vendetta.
EMILIA
Dunque, Signor, darassi
Premio a chi l' Uomo uccide?
UGONE
Permetterai, che impune...
EMILIA
Sire, e farà pur vero...
UGONE
E si dirà…
CUNIBERTO
Non più: tergi, o Donzella,
I lagrimosi rai. Questo momento
Per decider l' affare,
Termine è troppo angusto:
Adempirò quanto s' aspetta al giusto.
Partite.
UGONE
Nò, non perirà'l mio Figlio,
Se avrà luogo ragione a dar consiglio.
EMILIA
Sì, sì, morrà l' indegno,
Se in petto a' Regi ha la giustizia il regno.
Per l' empio scelerato
Non mi pregare, Amor,
Nè mi stare a dir or,
Ch' io l' adorai.
In me l' anima sento,
Che un bel piacere avrà,
Se dire ella potrà,
Mi vendicai.
Per l' empio, &c.

Scena III.
Cuniberto solo.
Guido Lotario uccise?
Il German di Colei, ch'è la mia vita,
Diè morte a tanto Duce?
Ah Lotario, cadesti!
Su, miei sdegni reali; a vendicarlo
Volo con man d'Astrea; ma no, che parlo?
Un non so che mi dite,
Barbari affetti miei,
Nè vi so intendere.
A punire il rubello
L' adirato flagello
Pure impugnar vorrei,
Nè lo so prendere.
Un non so, &c.

Scena IV
Vitige, Teodata e Cuniberto.
VITIGE
Sire, d' Ugon la Figlia, Teodata
Presento al regio cenno.
CUNIBERTO
(E chi può aver bastante
Ciglio a mirar quel volto?)
TEODATA
(Costanza, anima mia.)
Cuniberto tira da parte Vitige, e gli dice.
CUNIBERTO
Vitige?
VITIGE
Mio Signore.
CUNIBERTO
Omai perduto
In faccia a tanto lume
Ho me stesso, e l'ardir: deh tu comincia
A spiegarle il mio fuoco.
VITIGE
(L' ingannero.)
TEODATA
Che fia?
VITIGE
Il Cielo, o Teodata,
Con diademi di stelle
Il tuo bel crine indora.
TEODATA
Vitige, di che parli?
CUNIBERTO
Su, via, per que' bei rai *a Vitige*
Raccontale il mio duolo.
VITIGE
Incominciari,
TEODATA
Che cifre mai son queste?
VITIGE
Deh, bella, abbi pietade
D' un Re, che pena, e langue.
[Fingo, non t' adirar, to fingi ancora.]
CUNIBERTO
Deh tosto mi consola; ella che dice?

VITIGE
Che per or non ti sprezza, e non t' adora.
Tu che rispondi?
TEODATA
E tanto
Tuo folle ardir s' avanza?
VITIGE
E questo il paragon di tua costanza.
CUNIBERTO
Che risponde?
VITIGE
Dubbiosa i suoi pensieri
In consulta chiamò.
CUNIBERTO
Dunque si speri. (*va da Teodata.*
Bellissima Teodata.
TEODATA
Serva…
CUNIBERTO
Nò, mia Regina.
TEODATA
Regina? E quando mai?
CUNIBERTO
In quel fatal momento,
Bella, ch' io ti mirai.
TEODATA
Eh mio Signore…
CUNIBERTO
Nò,
Tuo fuddito son' io.
TEODATA
Suddito?
CUNIBERTO
Sì:
Allora che vid' io del tuo sembiante
Le porpore vezzose,
Legge di servitute Amor m' impose.
VITIGE
Furie di gelosia,
Non tormentate più l' anima mia.

Scena V
Sopraggiunge a parte Ernelinda
CUNIBERTO
Sappi, che al foco onde tutt'ardo, o bella,
Le labbra d' Ernelinda
Somministrar le faci.
TEODATA
Come?
ERNELINDA
Che ascolto mai?
CUNIBERTO
Nacque dalle sue lodi
L' amor di Cuniberto.
VITIGE
O Cieli!
CUNIBERTO
Ella guidommi
Alla catena.
TEODATA
E vero?
CUNIBERTO
E persuase all' alma
Questi cocenti miei sospir profondi.
Bella, tu, che rispondi?
VITIGE
Accogli sì, Teodata,
L' amor d' un Re, che tua beltade adora.
(Fingo, non t' adirar: tu fingi ancora.)
TEODATA
Col più tenero cuor devota acceto
Le grazie del mio Sire.
CUNIBERTO
Dunque in te trova loco
L' amor di Cuniberto?
TEODATA
L' obbligo di vassala
Al regio amor m' astringe.
(Con tiranno amator faggio chi finge.)
CUNIBERTO
Vitige, ah più non posso
Frenar dell' alma i violenti impulssi
Farfalletta intorno al lume,
Io le piume
Veggio ben, che m' arderò.
Pur di struggermi desio,
Che a indorare il morir mio
Più bei raggi io non avrò.
Farfalletta, &c.
VITIGE
Signor, tempo opportuno
Ai dolci amori attendi.
CUNIBERTO
Sì, mio tesoro, e intanto
Vieni ai talami regj. *a Teodata*.
TEODATA
Ma Ernelinda?
CUNIBERTO
E tua serva.
TEODATA
E Sposa a Cuniberto.
CUNIBERTO
Or più di lei non sono.
TEODATA
Ma chi disciolse il nodo?
CUNIBERTO
Ella, che a tua beltade, ed al tuo merto,
Perche t'ama fedele,
Cede il letto, ed il Re.
ERNELINDA
Menti, o crudele.

TEODATA
Aimè!
VITIGE
Quant' è opportuna!
CUNIBERTO
Olà.
ERNELINDA
Vieni impudica. *Prende per un braccio Teodata*.
TEODATA
Pietà.
CUNIBERTO
Cotanto ardire?
ERNELINDA
E tanto inganno?
CUNIBERTO
Andianne, Teodata.
ERNELINDA
Segui pure il mio piede.
TEODATA
Cieli!
VITIGE
Serba la fede.
CUNIBERTO
Ricordati, Ernelinda...
ERNELINDA
Sovvienti, Cuniberto...
CUNIBERTO
Superba!
ERNELINDA
Senza fede!
CUNIBERTO
Andianne, Teodata.
ERNELINDA
Segui pure il mio piede.
CUNIBERTO
Temeraria! T' opponi
Al voler d' un Monarca?
Spinge a terra Ernelinda.
ERNELINDA
Empio Tiranno!
CUNIBERTO
Vieni
Cuor degli affetti miei,
O Teodata, mia Regina.
TEODATA
Oh Dei!

Scena VI
Ernelinda, e Vitige.
ERNELINDA
Ferma, indegno Vitige.
VITIGE
Regina…
ERNELINDA
Ed anco ardisci
Con scelerate labbra
Articolar tal nome?
VITIGE
Vitige in che peccò?
ERNELINDA
Tu, cuore infame,
Servi agl'indegni amor del Re mio sposo.
VITIGE
Io?
ERNELINDA
Che più ? Traditor! Quì non intesi
Tuoi pessimi consigli?
VITIGE
Ah, sovrana Signora,
Chi serve ad uom che regna,
E ad ubbidir costretto.
ERNELINDA
E servirai ribelle ad Ernelinda?
VITIGE
Regina...
ERNELINDA
E queste sono
L' opre di Cavaliere?
VITIGE
Odi…
ERNELINDA
Ti scordi
Di quanto devi?
VITIGE
Sappi…
ERNELINDA
Anco
L'onor di Teodata, e la tua fede?
VITIGE
Placati, o regal Donna.
ERNELINDA
Che saprai dir?
VITIGE
Già sai, che Teodata
E l'alma del cuor mio.
ERNELINDA
Che ascolto?
VITIGE
E sai ch' io diedi
Di Sposo a lei la fede.
Fe di Sposo a Teodata?
VITIGE
A lei con quelle braccia
M' incatenai marito.
ERNELINDA
Ed or lasci la moglie
In braccio dell' amante?
VITIGE
So che nova Lucrezia ella è costante.
ERNELINDA
(Respira afflitto cuore.)

VITIGE
Ma i reciprochi nodi
A te non son palesi?
ERNELINDA
Giammai ciò non intesi.
VITIGE
Sogno, o pure son desto?
E rea di questi amori
Tu già non discacciasti
La mia bella adorata?
ERNELINDA
Vitige, ora t' inganni;
E s' ingannò Teodata.
VITIGE
O Ciel!
ERNELINDA
Ben mi son care
Queste notizie.
VITIGE
Stelle!
ERNELINDA
Io parto: a te sia legge
Anco in faccia del mondo
S' uopo mi sia, l' autenticar tuoi detti.
VITIGE
Pubblicherò...
ERNELINDA
Non più. Pensa in
Brev'ora
Ridir quanto dicesti,
O in dolorosa scena
Tu proverai di mentitor la pena.
Che fosse Amore un Dio
Non lo credetti già.
Ma se pur, s' ama ancor
Con tanta fellonia
Che trovasi in amor;
Che un Nume grande es sia
Chi non lo crederà?
Che fosse, &c.

Scena VII
Vitige.
O Cieche della mente
Condensate caligini! Ed or come
Ad Ernelinda io stesso
Gli occulti errori esposi?
E non disse Teodata,
Ch' erano a lei ben noti i nostri amori?
O l' una finge, o l' altra
Sognò, ciò clic non vide, e non intese;
O non chiaro Vitige il senso apprese?
Chi comprender vi puote
O voi scritte negli alti
Volumi del destino eterne note?
Le sciagure di quaggiù
Vuole il Fato a giuoco prendere.
Anno a piangere i mortali
A vicenda ne' lor mali,
E i1 perchè non l'anno a intendere.
Le sciagure, &c.

Scena VIII
Camera nella Casa di Lotario.
Bleso, e Guido, che sopraggiunge.
BLESO
Sia pur morto chi si sia,
Bleso nò, non piangerà.
Io non vo' prendermi affanno,
So che il mondo non rovina,
E tant' altri camperanno,
Se un di meno ci farà.
Sia pur, &c.
GUIDO
Bleso.
BLESO
Guido, Signore,
Fermati, dove vai? Dentro alle goglie
Di Lotario svenato
Vieni a cercar l' afilo?
GUIDO
Emilia ov'è ?
BLESO
Va, fuggi
Ratto da questi alberghi.
GUIDO
Deh, Bleso, dimmi, dove
Dov' Emilia…
BLESO
Furiosa
Al piè di Cuniberto
Lo sdegno di quel Sire
Muove contro di te.
Vattene, affretta il piè.
GUIDO
Oh Emilia! Ah non sia vero
Ch' altri che il moi bel Nume
Fulmini il cuor di Guido.
BLESO
Del Guidice adirato
Tu proverai le furie.
GUIDO
Nulla m' arretra.
BLESO
L' armi
Per te s' arruotan dell' irata Astrea.
GUIDO
Non caderò, che al piè della mia Dea.
BLESO
Ah viene Emilia.
GUIDO
Venga; io risoluto

Vò contro a la mia sorte.
Da lei sola vogl' io
O'l mio perdono avere, o la mia morte.
BLESO
Tutto di sdegno acceso avvampa il ciglio.
Celati.
GUIDO
Non sia mai.
BLESO
Sì, prendi il mio consiglio. *Lo naconde.*

Scena IX
Emilia, Bleso, e Guido da parte.
EMILIA
Ed è sì lenta ancora
In gastigar chi il Genitor m' uccise
Del Giudice la destra?
Nò, ferma Cuniberto; ahi senza Guido
Come viver potrò giorni felici?
Vendetta che ragioni, amor che dici?
Che guerra crudele
Nel seno mi sento?
C' è dentro chi chiede,
Che l' empio s' uccida;
C' è dentro chi grida
Mercede, mercede.
Lo dico infedele,
Ne reo lo consento.
Che guerra, &c.
Ma che? D' amor son queste, ahi pur le voci;
Ed io d' un cieco seguirò la scorta?
O Guido, o mio tiranno,
Dove sei traditor, dove t' ascondi?
Ma vanne pur fin dove ignoto è ancora
Al nostro mondo il mondo,
Che fin laggiù nel più profondo abisso
Che ti giunga il mio sdegno oggi è presisso.
BLESO
Emilia.
EMILIA
Bleso! II cuore… *(Piange.*
Ma che pianto, che duol? Su, Bleso, all' armi.
BLESO
Eh Signora.
EMILIA
Feroce
Meco di brando, e d' ira
Armati: sì, svenato in questo dì
Muora Guido, il fellon
BLESO
Guido fuggì.
EMILIA
Guido fuggì?
BLESO
Su ben spalmato abete
Sciolte le vele al vento
Ratto fuggì per l' umido Elemento.
EMILIA
Fuggì? Lassa che ascolto? Ah Bleso, e Guido
Fece da me partita?
(Ahi fuggì la mia vita.)
BLESO
E mezza impietosita.
EMILIA
Ma così parlo ancora
Del traditore? Olà, Bleso, miei servi.
Sciolgasi alato pino.
Là si drizzi la prora
Dove l' empio fuggì. Fin dove bagna
Il mar, dove s' estende
Là più inospita terra
Porti Emilia al rubello affanno, e guerra.
Già l'aggiungo, già il prendo, e già lo sbrano
Con destra inferocita.
(Ahi fuggì la mia vita.)
BLESO
Fuggì.
EMILIA
Deh, Guido ingrato.
Fuggisti senza me?
BLESO
Stà ben celato. *a Guido piano*
EMILIA
Deh torna, Guido, torna;
Sovvienti, che sei mio,
E la pietà, che brami,
E' l perdon, che tu chiedi, a te chiegg' io,
Ma, Emilia, ove trascorri?
Che perdono, che pietà?
Del mio sangue a terra sparso
Il fellone e spento, ed arso
Egli il prezzo pagherà .
Guido si stacca da Bleso, e corre a' piedi d' Emilia.

Scena X
Guido, Emilia, e Bleso.
Emilia, eccoti al piede
Colui che brami estinto.
Emilia lo guarda fisso.
Sì, sì, Guido son' io…
BLESO
Misero!
GUIDO
Quegli sono,
Che già t' uccise il Padre,
Il sacrilego, l' empio, il traditore,
Bella Emilia son Guido,
Quello, che un tempo fa tu pur chiamavi
Il tuo diletto amore.

EMILIA
Tu l' amor mio?
Tu scelerato, infame,
L'amor d' Emilia ? Ah barbaro ! Inumano!
Soffro ancor di vederti, e non ti sbrano?
Gli va contro, e fermatasi lo guarda.
BLESO
Piano, piano Signora;
Bleso per lui ti prega.
EMILIA
Oh Dio! Con si bel volto egli mi lega.
GUIDO
Trafiggimi, sì, svenami.
Morrò lieto al tuo piè.
Aprimi questo seno,
Vedrai, che quivi ascondesi
L'amor di te per anima,
E v' e per cuor la fe.
EMILIA
Di qual fe parli indegno?
Bleso? Porgimi un ferro.
GUIDO
Io stesso, o bella,
Ti porgo l'armi.
BLESO
Nò.
Emilia gli toglie il ferro, e se gli avventa.
EMILIA
Ah s' io lo miro in volto
Non mai l' ucciderò.
GUIDO
Via, fu, che tardi? Svenami.
Gli va alla vita senza guardarlo in viso.
EMILIA
Sì, vengo armata, corro.
GUIDO
Attendo il colpo.
BLESO
Mosso.
(*Va per ucciderlo, e vedutolo in viso, si ferma*.) EMILIA
Mi sento da pietà.
EMILIA
Muori; non posso.
Lascia cader lo stile, e parte.

Scena XI
Blefo, e Guido.
BLESO
Guido, prendi coraggio:
Troppo Emilia t' adora.
GUIDO
Credi tu, ch' abbia un giorno
A placarsi la Dea, che innamora?
BLESO
E dubitar ne puoi?
Ogni gran colpa al suo amator la Donna
E pronta a perdonarla,
Se in tuut' altro egli è reo, che nell' amarla.
GUIDO
Mi s'affaccia la speranza,
E mi dice baldanzosa,
Che morir non deggio ancor.
Ma il moi cuore avvezzo a piangere
Non ardisce a lei di credere,
Ed intanto ci fegue misero
A soffrire il suo dolor.
Mi s' affaccia, &c.

Scena XII
Sala nella Reggia.
Ugone, Ernelinda.
UGONE
Seguimi, o real Donna.
ERNELINDA
Ugone, ove mi guidi ?
UGONE
Più trascurar non deggio
Di Cuniberto i cenni. In questo punto
Ai rustici abituri
E d' uopo ch' io ti scorga.
ERNELINDA
Perchè? Fermati, Ugone han tanta fretta
I miei fati nemici?
UGONE
Andianne.
ERNELINDA
E così grave
Del mio partir l' urgenza?
UGONE
L' indugio d' un momento
Di fellonia m' accusa.
Vieni, o Regina.
ERNELINDA
Lascia
Che all' ingrato Idol moi
Doni l' ultimo addio.

Scena XIII
Cuniberto, Teodata, Ernelinda, ed Ugone.
CUNIBERTO
Olà, tanto si tarda
Ad eseguir mie leggi? Ugone?
UGONE
(Giunge col Re quì Teodata.)
ERNELINDA
Ah mio Re Cuniberto.
CUNIBERTO
E tu passeggi ancora
Queste foglie reali?
E tu i miei cenni
Così eseguisti, Ugone?

UGONE
Sire, questo è il momento
Fatal di sua partita.
CUNIBERTO
Tosto parta, e obbedisca.
ERNELINDA
Signor, placa lo sdegno: ubbidiente,
Come a serva conviene,
Andrò se ancor l'imponi,
Dell' aria Libia alle deserte arene.
CUNIBERTO
I miei cenni intendesti.
ERNELINDA
Almen di questo labbro
L' ultime voci ascolta.
CUNIBERTO
Di tosto.
ERNELINDA
Io di costei
Che tua Regina adori,
A te lodai le tante
Bellezze pellegrine.
CUNIBERTO
Cara! (*Guardando Teodata*.)
ERNELINDA
Certo men vaga
Lassù nel terzo giro
Splende d' amor la stella.
CUNIBERTO
O mia speme adorata!
UGONE
(Lasciva Teodata!)
ERNELINDA
Ma pur, Sire perdona...
CUNIBERTO
Presto.
ERNELINDA
Sotto quel volto,
Che vedi lusinghiero,
Un cuore v' è fallace, e menzognero.
CUNIBERTO
Olà, tanto t' avanzi?
ERNELINDA
Vitige è l' Idol suo: a lui di moglie
Diede la fede, e incatenollo amante.
CUNIBERTO
Che sento? Di Vitige
Amante Teodata?
Ugone, Teodata
Che dite? Che rispondi? *A Teodata*
Tu moglie di Vitige?
UGONE
Stelle, che dir poss' io?
TEODATA
Tacerlo e che più giova? Cuniberto
Amo Vitige, è vero, egli m' adora:
Ei mi diè fe di Sposo,
Io d' amore in mercede
A lui donai me stessa, e la mia fede.
CUNIBERTO
Olà, venga Vitige.

Scena XIV
Guido, e detti.
GUIDO
Signor, se il mio delitto
In odio anche mi rende
D' Emilia, che idolatro, io piego it collo
Al taglio della spada,
L' uccisor di Lotario esangue or cada.
UGONE
Che veggio?
CUNIBERTO
Oh quanti, oh quanti
D' instabile fortuna
Non bene intesi avvolgimenti! Emilia
Chiamisi al regio aspetto.
Saprà ben' oggi questa destra mia
Destinar la fortuna, o fausta, o ria.
A rivolgere il destino
Anno forza i Regi ancor.
Questo sceltro il sommo Giove
A monarchi in terra ha dato,
O a svegliar l' ira del fato,
O a frenare il suo rigor.
A rivolgere, &c.
[In tal cimento opri di Rege il senno.]
Vede Emilia, che viene.
Già viene Emilia. Guido,
Ritirati.
GUIDO
Obbedisco.

Scena XV et ultima
Vitige dall' una, Emilia dall' altra, e detti.
VITIGE
Del mio Signor.
EMILIA
Di Cuniberto.
VITIGE
Pronto
DUETTO VITIGE ED EMILIA
A DUE
Io mi presento al cenno.
CUNIBERTO
Vitige, vedi: è questa
Teodata, il cui bello
Non piace alle tue luci?
VITIGE
Sire…
CUNIBERTO
Taci arrogante.

Emilia, è consacrata
Del tuo gran Padre all' ombra
La vittima superba,
Come ul tuo cuor chiedea.
EMILIA
Morto è Guido?
CUNIBERTO
Spirò l' anima rea.
EMILIA
Ahi me infelice! Ahi Guido! Oh fato! Sire.
Se spirò la mia vita, il moi Consorte,
Anco Emilia al tuo piè chiede la morte.
CUNIBERTO
O cuor di Donna fida!
Non lagrimare: a chi t' uccise un Padre
Perdono si dovea? Volgiti, mira
Fa cenno a Guido che venga.
Del Garzon delinquente
Tronca l' altera testa.
Non si volta dov' è Guido.
EMILIA
Ah togliete a quest'occhi
Così tragico oggetto.
UGONE
Vedilo.
ERNELINDA
Vedi.
CUNIBERTO
Osserva.
EMILIA
Oh barbari! Si tenta
Con tirannica forza
Di fare empio il moi sguardo? Arciero Iddio,
E tu il sopporti? E voi… Guido, cuor
Moi. *Si volta, e vede Guido.*
GUIDO
Emilia, mia speranza.
CUNIBERTO
Omai perdona, *l' abbraccia.*
O Emilia al tuo fedele,
Che stima un cuore invitto
Debito la vendetta, e non delitto.
EMILIA
A' tuoi giusti decreti,
Signore, io non m' oppongo.
GUIDO
Ed io gli adoro.
CUNIBERTO
Ernelinda, Regina,
Incolpa le tue lodi,
Se Teodata amai.
ERNELINDA
Della colpa la pena ancor provai.
CUNIBERTO
Vitige, tu del tuo fallire in pena
La destra contumace
Porgi a Colei, che agli occhi tuoi non piace.
VITIGE
Oh mia fortuna!
TEODATA
Oh amore!
CUNIBERTO
Ugone, Guido.
UGONE
Oh Sire.
GUIDO
Oh moi Regnante.
CUNIBERTO
Abbracciate Vitige.
Questa è mia legge: ei delle nozze è degno;
E vanne tu della Britannia al Regno.
DUETTO ERNELINDA E CUNIBERTO
A DUE
Il seren di nostra pace
Mai più, nò, s' eclisserà.
DUETTO EMILIA E GUIDO
A DUE
Per me sì d' Amor la stella
Sempre fausta girerà.
DUETTO TEODATA E VITIGE
A DUE
La mia gloria oggi farà.
TUTTI
Il serenn &c.
IL FINE.

2

FLAVIO CUNIBERTO
Giovanni Giacomo Alborghetti
Piacenza, Martello Martelli, 1715

Atto primo
Scena I
Cortile aperto, con varie statue in giro, rappresentanti gli antenati di Cimene. Gran tomba nel centro del cortile, nella cima della quale una piramide, e dentro della tomba sta sepolto il conte di Gormas. Veduta di campagne, e di bosco in prospettiva. Cimene vestita a lutto, assisa, & appoggiata alla tomba del genitore.
CIMENE
Freddi marmi, amati e cari,
Dolce orror del mio pensiero,
A voi torna il mesto cor.
Torna a voi, perch'io non oso
Fuor di voi cercar riposo.
Alle pene, al crudo affanno,
E al tiranno mio dolor.
Oh del gran genitore
Ceneri illustri ed onorate spoglie,
Che in questi sassi, e più nel cor racchiudo,
Quando fia che il mio ciglio
Che tanto pianto, e tanto
Sopra vi sparge, ancora
Miri sparso quel sangue
Che all'alta mia vendetta il ciel destina?
Quel sangue, sì, quel sangue
Dell'odiato mio dolce nemico,
Di quel Rodrigo, oh Dio,
Che, ad onta del mio sdegno, è l'idol mio.
S'alza furiosa.
Ma folle ove trascorre,
Per tradire il mio core, incauto il labro?
Rodrigo è il mio tiranno, ed è l'oggetto
Dell'ira mia più cruda, e 'l voglio morto.
Partite dal pensiero
Rimembranze di lui, se pur non siete
D'orror, di stragi, e di ruine armate.
Regni sopra ogni affetto
Quel genio che mi ispira odio e furore.
Pera l'empio omicida. Io già ravviso,
Tronco dal busto indegno,
Il di lui teschio a' piedi miei reciso.
Vuol partire.

Scena II
Duarte e Cimene
DUARTE
Bella Cimene, e quando
Splender vedrò men fiero e men turbato
Il vago sol de' tuoi begl'occhi?
CIMENE
Quando
Avrà fin con la vita il mio dolore.
DUARTE
Dolor troppo nemico
Alla tua pace e alla mia speme. Grande
Fu l'ardir di Rodrigo, e assai più grave
L'offesa all'amor tuo; ma tu frattanto
Da' triegua alle tue pene:
Tempra l'interno duolo, asciuga il pianto.
CIMENE
Ch'io mi plachi? Ch'io dia
Tregua al mio duolo? E tu mel chiedi? Ancora
Non sai ciò che al suo fato
Debbe Cimene? Mira
Quella fredd'urna. E mira
Quelli d'intorno a lei sassi animati,
Che mi chieggion vendetta. Io sento, io sento
Del genitor la voce,
Che sgrida a me la mia fiacchezza; io veggio
L'ombra di lui, che invendicata freme,
E con larve di morte a me fa guerra.
Or pensa se fra tante
Furie crudeli ond'agitar mi sento,
Dar possa pace al core,
O triegua alle mie pene e al mio tormento.
DUARTE
Il ciel, che a me riserba
La gloria di servirti, invidia ancora
Sì bella sorte all'amor mio; celato
Da vil timore a questo brando, vive
Il tuo nemico; e se pur vive, invano
Cerca sottrarsi al suo destino: in terra
Luogo non v'ha per suo sicuro scampo
Quando l'odia Duarte.
CIMENE
Così vile
Non ha Rodrigo il core, e assai più forte
Ha il braccio. Il mio gran padre,
Primo trofeo del suo valor, ne sia
Testimonio ben degno.

DUARTE
Egli abbia pure
Forza e valor quanto si possa, estinto
Cadrà, credilo a me, purch'abbia ardire
Di palesarsi un giorno. E' troppo bella
La promessa mecede, e la fortuna
Di eseguire i tuoi cenni.
Quelle vaghe e soavi
Stelle che Amor nel tuo bel ciglio accese,
Se splenderanno a me serene e liete,
Della caduta sua sien le comete.
CIMENE
Quanto giurai sperar ti lice, e solo
Del sangue del fellone asperso e tinto
Giusta mercè chieder potrai.
DUARTE
Ma intanto,
Con la sicura speme
Di vendicar l'acerbo tuo cordoglio,
Posso io parlar dell'amor mio?
CIMENE
Deh! come
Sentirò amor, quando nell'alma io sento
Solo un pensier di morte,
Che ad ogn'altro disio morta mi rende?
DUARTE
Io tacerò, se il mio parlar t'offende.
CIMENE
Voglio vendetta, e poi
Parlami del tuo amore,
Ch'io ti risponderò.
Non san gli affetti tuoi
Placar quest'alma accesa,
Sinché dell'alta offesa
Vendetta io non avrò.

Scena III
Duarte solo.
DUARTE
Sì, che vendetta avrai; così avess'io
Pietà da te, finché ne ottenga amore.
Mio core, udisti? Al seno
Di Cimene si va col teschio in mano
Del suo, del mio nemico.
Di sì bella speranza al chiaro lume,
Mira quanto sia grande
Quel bene a cui, col mio valore, aspiri.
Sia pur forte Rodrigo, ed abbia il petto
Di doppio acciaio impenetrabil cinto;
Purché Cimene sia
Premio della vittoria, io già l'ho vinto.
Per abbatter chi m'offende
E placare il mio tesoro,
Il suo brando, e l'arco d'oro
Marte, e Amor mi presterà.
Col furor del dio guerriero
Saprò vincere ogni assalto;
Col favor del nume arciero
Vedrò poi quel cor di smalto
Che pietoso a me sarà.

Scena IV
Atrio del real palagio con portici, e veduta di mare in lontananza.
Rodrigo travestito e Garzia.
GARZIA
Rodrigo, il tuo periglio
E' troppo certo, e tu nol vedi ancora,
E fingi non vederlo? In questo loco
Ove ogni laccio è teso
Al precipizio tuo, che fai? che pensi?
Vanne, fuggi e t'invola
All'altrui sdegno e al mio timore.
RODRIGO
E come
Tu vuoi ch'io non m'aggiri
Intorno a queste mura, e che men vada
Lungi dal caro bene?
GARZIA
E ancor persisti?
RODRIGO
Sempre
Sarò della mia bella
E spietata Cimene.
GARZIA
Che ascolto! E tu non sai
Che Cimene ha giurato
A chi ti svena l'amor suo?
RODRIGO
M'è noto.
GARZIA
Ch'ama il prence Duarte,
E che il tuo capo ei l'ha promesso?
RODRIGO
Ancora.
GARZIA
Ch'odia fin le memorie
Degl'affetti passati, e che ha desio
Di cancellarle col tuo sangue?
RODRIGO
E' vero.
Ma pur questa Cimene è l'idol mio.
GARZIA
Folle! E alfin che ne speri?
RODRIGO
Pietà, se non mercede.
GARZIA
E speri invano,
Se già sei volte e sei
La gran suora di Febo ha colmo e scemo

Della luce non sua l'argenteo corno
Da che, col sangue del suo padre ucciso,
Lavasti l'onta al genitore offeso,
Né mai da quel momento
Non dico già placata,
Ma men cruda e irata io pur la sento.
RODRIGO
Se placar non è dato
Il mio bel nume all'amor mio costante,
Farò pago, morendo, il suo disio.
GARZIA
Vanne adunque a morire alle sue piante.
RODRIGO
Saprei morir, sì, sì,
A' piè dell'idol mio,
Giacché più non poss'io
Placare il suo rigor.
Ma temo che il diletto
Che di mia morte avria
Men grato a lei saria
Mirando in me un oggetto
Ch'ella tanto odia ancor.
Parte.
GARZIA
Va', ch'io ti seguo. Essergli scorta io voglio
Fuor della reggia, al suo soggiorno. Il cielo
Non m'abbandoni a sì grand'uopo; e spero,
Dopo tanti disastri, ancor più belle
Veder propizie a' voti miei le stelle.
Qual nocchiero in mar turbato,
Spero il porto anch'io trovar.
Che non sempre il cielo irato
Suole i fulmini vibrar.

Scena V
Leonora.
LEONORA
Chi dà pace al mio pensiero?
Chi mi toglie a quel martire,
Che seguendo ognor mi va?
Il destin troppo severo
Perché gode al mio languire,
Mai riposo non mi dà.
Quanto mi costa, oh Dio,
Quel momento fatale, in cui fissai
Cupido il guardo in quel bel volto allora
Che il cor, la libertà, l'alma perdei!
Ah Rodrigo, Rodrigo, e dove sei?
Ragione, e maestà, voi che mi dite
La viltà de' miei lacci, e perché ancora
Non li rompete? Io sono
Nata a regnar, né voglio
Per un folle desio scender dal trono.
Ma Rodrigo mi sforza, e con la spene
Di rivederlo un dì
Vo' stringendo così le mie catene.

Scena VI
Diego, e la detta.
DIEGO
Signora, a questa mia
Cadente etade, e questo braccio, a cui
L'onor d'Iberia amico cielo espose,
Perché salve la volle, io ben vorrei
Saper se sia permesso
Una grazia ottener.
LEONORA
Parla, che sempre
Mi fia grato l'udirti.
DIEGO
Dall'alta tua bontade,
Non dal mio merto un tal favor mi viene.
Principessa, io non chieggio
Solo ciò che a me piace; amo la patria,
Amo il mio re più che me stesso, e a lui
Per la patria e per sé la grazia io chieggio.
LEONORA
Ciò m'è noto; ma ancora
Non esponesti il tuo disio.
DIEGO
Rodrigo,
LEONORA
((Ahi nome che m'ancide!))
DIEGO
L'unico mio sostegno,
Della patria e del regno il forte scudo,
Ancor vive ramingo, e non si trova
Chi dall'ingiusto esiglio
Pensi sottrarlo.
LEONORA
((I detti suoi, profonda
Fanno piaga al mio sen))
DIEGO
Misero figlio!
LEONORA
Diego, il ciel, che rimira
L'interno mio, sa quanta parte io tegna
Nel tuo dolor; ma che giovar mai puote
Inutile pietade?
DIEGO
Ella non fia
Senza effetto, se vuoi; quello che manca
Di forza al tuo volere,
Dal re, che il tutto può, chieder lo puoi.
Egli è padre, e tu sei bella;
Né giammai si vide invano
Sporger prieghi una beltà.
Tu sei figlia, e il dolce amore
Di quel nome, al genitore
Ogni sdegno estinguerà.

LEONORA
Cimene ti contrasta
Del buon genio real, gli influssi amici,
Né sperar ti conviene
Placato il re se pria
Non si plachi Cimene
((Sola cagion di questa pena mia)).
DIEGO
Dunque d'Iberia il fato
E la gloria e l'onore oggi dipende
Dal cieco sdegno di fanciulla imbelle?
Rodrigo, è ver, le uccise
Il genitor, ma al grande oltraggio mio
Tutto quel sangue ancor non so se basti.
In rimembrar l'offesa
Vergognoso rossor mi tinge il volto;
Perché più d'una vita
Ha pregio l'onor mio.
LEONORA
Ciò che pretendi
Il tempo ti darà; non sono eterni
Gl'odj fra noi mortali
DIEGO
Intanto è forza
Ch'io pianga il proprio, e del mio figlio il fato.
LEONORA
((Ah! che del vostro, è il mio più dispietato)).
Non sei solo ((perché io sento
La sua pena)) a sospirar.
So che fiero è il tuo tormento
((E il mio duolo è crudo ancora).
Ma vicina è forse l'ora
Ch'ogni affanno acerbo, e rio
((Ma non già l'affanno mio))
In contenti può cangiar.

Scena VII
Ferdinando rè, e detti.
RE FERDINANDO
Figlia, Diego, si pensi
Allo scampo comun. L'Affrica tutta
A' nostri danni è già discesa, e queste
Spiaggie a noi sì vicine
Empie di orror, di stragi e di rapine.
DIEGO
Come, signor? Che dici?
LEONORA
Ahimè! che sento!
RE FERDINANDO
I primi, che riparo
Fero coll'armi alla nemica rabbia,
Giacquero al suolo estinti.
DIEGO
(A che grand'uopo
Manca Rodrigo!)
RE FERDINANDO
Ha già Duarte unito
Piccolo sì, ma valoroso e forte
Stuolo d'armati, ond'egli pensa opporsi
All'affricano insulto. Itene voi
Nel più riposto loco
Di questa reggia, ov'è Cimene, e quivi
Di così dubbia e perigliosa sorte
Attendete l'evento.
LEONORA
E tu, signore,
Che pensi far?
RE FERDINANDO
Munite
Altri guerrieri hanno le mura, ed altri
Guardano i passi e delle porte han cura:
In sì grave periglio
Ch'io sia lor duce è degno.
DIEGO
Ed io qui solo
Mi rimarrò, qual feminella vile,
Ed inutile all'armi? ah! non fia vero
Che tanta infamia il nome mio ricopra.
RE FERDINANDO
Al tuo coraggio assegno
Impresa assai di maggior pregio; il mio
Soglio, il tuo prence, e questa
Infanta, e non fia poca
Gloria per te se a me li rendi.
DIEGO
E' grande
L'onor, ma pur vorrei
Seguire i passi tuoi.
LEONORA
Padre, signor, tu vuoi
Esporti a sì gran rischio! Il mio timore
Non può soffrirlo; o verrò teco anch'io.
RE FERDINANDO
Figlia, amata mia figlia,
Diego, partite; è questo il voler mio.
LEONORA
Ubbidirti m'è forza.
Secondi il ciel la giusta impresa.
Parte.
DIEGO
Io vado
Perché m'è legge ogni tuo cenno, e aspetto
In questo stesso giorno
Cinto di nove palme il tuo ritorno.

Scena VIII
Duarte con la spada nuda alla mano, seguito d'armati con bandiere spiegate a suono di trombe e tamburi, & il Re
DUARTE
Queste sono le squadre
Che a rintuzzar dell'affricano orgoglio
L'inaspettato assalto
Sieguono la mia scorta. Io non pavento
Il nemico furor, né questi han tema,
Perché premio è la patria al gran cimento.
RE FERDINANDO
Vanne, che al tuo gran core ed alla mia
Giusta difesa avrai propizi i numi.
Pugna da forte, e ricordar ti dei
Qual sempre fosti, e quale ancor tu sei.
Vanne, vedi, vinci, e poi
Torna a noi,
Pien di gloria, e di splendor.
Giusto sdegno il petto accenda
E ti renda
Di te stesso assai maggior.
DUARTE
Pugnerò, vincerò. Voi ch'a miei cenni
L'armi impugnaste, il mio destin seguite,
E il barbaro ladron, che tanto ardio
Paghi l'acerba offesa al brando mio.
Nel suo sangue immerso cada
Di quell'empio il folle ardir.
Che il balen di questa spada
Sa col fulmine ferir.

Scena IX
Rodrigo, e poi Garzia.
RODRIGO
L'idol mio, che vo cercando,
Di trovarlo io non ho il cor,
Quanto in me cresce il disio
Di veder l'amato bene,
Tanto ancor crescon le pene
Del dubbioso mio timor.
GARZIA
Rodrigo, andianne.
RODRIGO
E dove?
GARZIA
A morire;
RODRIGO
A morir?
GARZIA
Sì, ma da forte.
RODRIGO
Il sentier tu m'addita.
GARZIA
Al sangue, all'armi,
Alle stragi, alla morte.
RODRIGO
Altro non dici?
GARZIA
Il tempo
Più non permette. Vieni, e il tutto udrai.
Parte.
RODRIGO
Seguirlo io deggio. Oh ciel! Che sarà mai!

Scena XI
Cimene, e la detta.
CIMENE
Principessa, è ben grave
Il colpo che ci atterra,
Né basta a sostenerlo
La costanza di un petto, ancorché forte;
E il non sentirne il peso,
D'alma insensata, e non di grande è vanto;
Pur si lasci alla speme ancora un loco,
E al ciel, ch'è giusto, e vede
Il nostro ingiusto oltraggio.
LEONORA
Amica, in così atroce
Caso sperar, non è virtù, ma segno
Di vanità, che aspira
Meglio al suo scampo allora,
Che allo sperar più chiuso il varco mira.
CIMENE
Il valore di Duarte e di quei suoi
Guerrieri illustri, alla difesa armati,
Lusinga il mio pensiero.
LEONORA
Ben da Duarte io spero
Le usate prove, ma Duarte è solo,
E quasi immenso è l'africano stuolo.
CIMENE
Sia pur quanto si puote, a me già parmi
Vinto e sconfitto.
LEONORA
Sembra
Facile a te l'impresa
Poiché seppe Duarte nel tuo petto
Vincer Rodrigo.
CIMENE
Il mio
Nemico egli non vinse; alla vendetta
Pronto s'offerse, e ancora
Vendicata io non sono.
LEONORA
Pur l'ami?
CIMENE
Chi?
LEONORA
Chi pronto

Giurò di vendicarti,
CIMENE
E se non veggio
L'effetto, amar nol posso.
LEONORA
Ami adunque Rodrigo?
CIMENE
Odiar lo deggio
Poiché tanto m'offese. ((Ahi che l'adoro)).
LEONORA
Che tu l'odii è ben giusto. (Io per lui moro).
Ma se favor d'amico fato a noi
Ora il rendesse! oh quanto
Gioirebbe il cor mio!
CIMENE
Amoroso disio
Forse per lui ti punge?
LEONORA
E' vero. ((Ahimè, che dissi!)). E' ver; l'affetto
Della patria, e del regno a lui mi stringe,
E in così dubbio evento
Potria col suo valore ((e col bel ciglio))
Placare il mio timore ((e il mio tormento))
CIMENE
(Gelosia: che mi dici!) Io pur vorrei
Ch'egli qui fosse, e alla comun difesa
La mano oprasse, e allora
Alla vendetta mia
Per lo pubblico ben triegua darei.
LEONORA
Generoso pensiero.
((Ma di più rivederlo indarno io spero.))
Nel rigor di tanti affanni
L'alma mia
Sperar vorria
E sperar ancor non sa.
Tutti uniti a' danni miei
Son gl'influssi iniqui e rei,
E ogni stella
Più rubbella,
Che languir così mi fa.
Parte.

Scena XII
Cimene.
CIMENE
Che nova doglia io sento?
Qual fantasma m'ingombra? e quale in seno
Martir più non inteso
Crudo serpeggia? ancora
Altre furie ci sono
Per tormentarmi? Odio, vendetta, e amore
In me forse non fanno
Un vivo e duro inferno?
Senza che dal più cupo
Orror del cieco abisso
Gelosia si scateni a darmi morte?
Ah Leonora! Ah Rodrigo!
Oh vendetta! Oh Cimene!
Povero cor: ti piango. Oh Dio che pene!
Trafiggetemi,
Uccidetemi
Cieli irati,
Dispietati,
Che non teme questo cor.
Ma la pena acerba e ria
Di tiranna gelosia
Non si accresca al mio dolor.

Scena XIII
Salone regio, che rimira nel giardino. Giardino in prospettiva.
Diego
DIEGO
Quando sazia sarai
Di affliggermi così, barbara sorte?
Tu sai che in questo petto
Si chiude un'alma ad ogni incontro eguale;
Che prosperi od avversi
Casi, non vider mai depresso, o altero
Il magnanimo core.
Sfoga l'ire più fiere
Sopra di me, ch'io ti perdono, e tutti
Scaglia i fulmini tuoi sul capo mio;
Purché Rodrigo, e questa
Patria, che tante volte io già sostenni
Contro 'l furor de' colpi tuoi, non miri
Abbattuta, e ramingo; egli ritorni
Fra le mie braccia glorioso, e al piede
L'altra non stringa mai vili ritorte.
E poi fa' quanto vuoi
Per affliggermi ognor, barbara sorte.

Scena XIV
Leonora e il detto
LEONORA
Diego, non ho più core
Che non sia tutto tema, e benché al mio
Grado, il temer sia taccia vil, non oso
Nagar che a tanta scossa
La costanza non ceda.
DIEGO
Egli è ben grande
Il periglio, o signora, e la fortuna
D'Iberia par che al suo nemico fato
Già pieghi il collo, ma timor non senta
Alma reale, e sia
Sempre maggior d'ogni sventura.

LEONORA
Almeno
Il genitor sia salvo, e il mio destino
Poi disponga del resto.

Scena XV
Il re, e detti
RE FERDINANDO
Colmo di gioia, al petto
Torno a stringerti, o figlia.
Meco, Diego, ancor godi, abbiamo vinto.
LEONORA
Oh gaudio inaspettato!
DIEGO
Oh lieto giorno!
RE FERDINANDO
Vinto è il nimico, e il nostro
Periglio seco ei si portò fuggendo:
E quei, che al braccio invitto
Di Duarte sottrarsi ebber la sorte,
Stringe or nodo servile.
Io dalle eccelse
Torri, mirai cento falangi, e cento
Volgere il dorso a' miei guerrieri, e tutto
Tinger di sangue il suolo ispano. Io viddi
Poscia Duarte a voi venir, che arreca
A questi regni libertade, e vita,
E immortal fama al suo gran nome.
DIEGO
((Oh quanto
Onor si toglie al mio Rodrigo!))
LEONORA
Appena
Parlar poss'io: sì grande
E' la gioia ch'io sento.
RE FERDINANDO
Cadde vinto, e fulminato
Quel Tifeo, ch'ebbe l'orgoglio
All'altezza del mio soglio
Le ruine minacciar.
In un giorno sì beato
Goda ogn'alma quel contento,
E quel giubbilo, ch'io sento
Dentro al petto mio brillar.

Scena XVI
Duarte e li detti.
DUARTE
Signore, alle tue piante…
RE FERDINANDO
Illustre eroe, la tua virtude è degna
Di questo amplesso.
Vuole abbracciarlo
DUARTE *ritirandosi*
Un sì pregiato onore
A quel campion riserba, anzi a quel nume
Che noi tutti fe' salvi.
RE FERDINANDO
E quel tu sei.
DUARTE
Vinto, signor, non vincitore io sono.
LEONORA
(Che ascolto?)
DIEGO
(Io non l'intendo.)
RE FERDINANDO
A noi più chiari
I tuoi sensi palesa.
DUARTE
Odimi pure…
Odami Iberia, Europa, Africa e il mondo.
Sappi che…

Scena XVII
Cimene e li detti.
CIMENE
Al suon festivo
Di sì bella vittoria, il mio contento
Grande è così che dispiegar nol posso.
RE FERDINANDO
Cara Cimene, è noto
A me il tuo affetto, e basti
Per ora, che m'è grato.
Siegui, Duarte.
DUARTE
Allora
Ch'io trassi fuor di queste mura il piede,
Per oppormi all'insano
Furor del Moro, e vincere, o morire,
Uscito appena, io l'ebbi
Incontro, e tanto era il nemico stuolo,
Che piano, e colli, e valli
D'uomini e di cavalli al grave incarco
Crollar facea. Con disperato ardire
Mi spingo innanzi, e tutte
Sieguon le amiche schiere. Io qui, signore,
Ridir non so quanto si fece; i tuoi
Guerrieri, infin che vita
E sangue avean, d'empi nemici estinti
Ergevan monti, e poi,
Cadendo ancor, dal ferro lor recisa
Era più d'una vita.
RE FERDINANDO
Ammirabil valor!
LEONORA
Di miglior sorte
Degno.
DUARTE
Ma come mai
Uscir da così forte, e così spesso

Cerchio d’aste, e di spade! Io già mirai
La dolce patria fra catene, e scampo
Alcun non v’era; il mio destrier da molte
Piaghe trafitto, al suol giaceva, ed io
Sotto ’l grave suo pondo era già morto.
RE FERDINANDO
Oh periglio!
LEONORA
Oh spavento!
DIEGO
Oh degno, e bello
Uscir di vita!
DUARTE
Quando
Sento (qual tuono orrendo,
Ch’apre le nubi, e ’l fulmine disserra)
Un terribil fragor. Veggio que’ mostri
Ch’Africa vomitò, rotti, e dispersi
Piegare a destra, e gir fuggendo a volo,
Miro d’armi, e bandiere
Coperto il suolo, e del nemico sangue
Correr torrenti, e miro
Che tante stragi, e tante
Opra son d’un sol braccio, e di que’ pochi,
Che sieguon l’orme sue.
RE FERDINANDO
Cielo! Che narri!
DUARTE
Fatto a me più vicino
Il grand’eroe, non conosciuto ancora:
Sorgi, mi disse, o prence, e la vittoria
Siegui, ch’è nostra; e in questo dir, mi trasse
Fuori d’impaccio, e un destrier (che molti
Voti eran quivi) a me presenta, e poi
Ratto da me si parte.
RE FERDINANDO
Oh inaspettato
Caso!
LEONORA
Oh fortuna!
DIEGO
Io mi confondo.
DUARTE
Allora
Sotto così sicura
Scorta, ripreso ardire,
Ciascun de’ nostri è alla vittoria intento.
L’ira, e il rossore accresce
In me le forze, che ben fur bastanti
A seguir l’alta impresa. Ecco anche torna
L’incognito guerriero,
Di trionfale applauso intorno cinto.
E i duo regi, che a tanta
Nostra ruvina avean d’Affrica tratto
Un mondo d’armi, in duri lacci avvinti
Sieguono il gran trionfo.
RE FERDINANDO
Or dimmi, e dove,
E quale fia questo sì amico a noi
Nume dal ciel disceso?
DUARTE
Io volli allora,
Qual nume appunto, a lui chinarmi, ed egli
Ferma disse Duarte, a me non dei
Ossequio alcun, perché Rodrigo io sono,
E tu il rivale, e il mio nemico sei.
RE FERDINANDO, LEONORA, CIMENE
Rodrigo!
DIEGO
Il figlio? Oh Dio!
Dia fine in questo punto il viver mio.
DUARTE
Rodrigo, sì Rodrigo è quello, a cui
Tutti siam salvi, e io
Di libertà, di vita, e di quest’alma
Son debitor.
RE FERDINANDO
Duarte,
Fa’ ch’egli venga a noi, fors’ei non osa
Di presentarsi.
DUARTE
Egli qua viene, e seco
L’onor, la gloria e la salute nostra.
DIEGO
(Il contento m’opprime.)
LEONORA
(Oh duro assalto!)
CIMENE
(Cor mio, vinci te stesso.)
RE FERDINANDO
Eccolo appunto.

Scena XVIII
Rodrigo, Garzia e li detti. Seguito di armati. Due re Mori
incatenati ed altri Mori in catena condotti da’ soldati. Coro di
popolo, e di altri soldati di dentro.
CORO DI DENTRO
Al fragore di sistri, e di trombe
Cinga allori l’Iberia al suo crine
E degl’empi dall’altre ruvine
Più canora la fama rimbombe,
E risuoni con eco giuliva
Viva Rodrigo, viva.
RODRIGO
parla a’ re Mori, accennando il re Ferdinando, a cui li Mori si
inchinano, curvandosi a’ piedi suoi
Eccovi, o regi, il grande
Monarca ibero, a cui

Consegno il vostro fato.
al re accennando li Mori
Questi, che a' piedi tuoi
Le superbe cervici
Piegano in atto riverente, sono
Quelli, o signor, cui folle ardir sospinse
Turbar de' regni tuoi la pace, e questi
Son quelli ancor che tu vincesti, ed io
Per mia gran sorte a te presento.
RE FERDINANDO
O caro
Dono, ma assai più grato
Per quella man che a me lo porge.
DIEGO
Figlio,
Lascia che a questo seno…
Va per abbracciare Rodrigo
RODRIGO
A miglior tempo
Riserba, o padre, i dolci amplessi tuoi.
LEONORA
Generoso Rodrigo, il tuo gran core
Gradisca ancor gl'uffizj miei.
CIMENE
Non sono
Alla patria e al mio re così nemica
Che teco anch'io non mi rallegri.
RODRIGO
((Oh accenti!
Oh vista! Oh mio tesoro.))
DUARTE
Al tuo valore e alla tua sorte, amico,
Duarte applaude, e a te s'inchina.
RODRIGO
E quale
Opra fec'io che tanto onor mi renda?
Era l'impero in gran periglio, ed era
La patria fra ritorte. Io col mio ferro,
Ma unito a tanti, ne recisi il duro
Nodo, e il prence Duarte all'alta impresa
M'aprì la strada, e il tuo fedel Garzia
O mi precorse, o fummi al fianco.
GARZIA
Il mio
Braccio segul le tue vittorie, e questa
E' la gloria maggiore ond'io mi vanti.
RE FERDINANDO
Già il tutto è noto.
RODRIGO
E quando,
Perché del ciel decreto
Era serbarti il soglio, io stato fossi
Del suo voler ministro, io nulla feci
Di più di quel che a cavaliere, e fido
Vassallo, obbligo è sempre.
DIEGO
(Oh sensi! Oh voci
Degne del sangue mio!)
RODRIGO
Or godi, e regna,
Signore, in pace, che di ostile insulto
E' svanita ogni tema. Io di qui parto
Esule ancor qual mi volesti, e poi
Perché Cimene mi condanna.
vuol partire
DIEGO *lo siegue*
E dove,
Figlio, ten vai?
CIMENE *lo trattiene*
T'arresta,
Che tempo è giunto alla vendetta mia.
Al re
Signor, giustizia io chieggio,
E del mio genitor…
RE FERDINANDO
Non più, Cimene.
In giorno sì festivo
Abbian triegua gli sdegni. Io così voglio.
Rodrigo, a te permesso
Sia qui restare, e intanto
I duo regi che teco
Prigionieri menasti a te consegno,
E sian tuoi servi.
RODRIGO
Alto è l'onor.
RE FERDINANDO
Ma degno
Di chi il riceve. Figlia,
Prence, Cimene, andianne ove il senato
Pien di gioia n'attende. Oggi ognun senta
Piacer, che sia maggiore
Del passato timore.
LEONORA
Io non so come
Dir quanto godo
CIMENE
((Oh quale
Contrasto io sento nel mio sen!))
DUARTE
Più lieto
Giorno, chi vide mai, né più giocondo?
RE FERDINANDO
Rida al nostro contento
Il ciel, l'aere, la terra, e il mar profondo.
Parte con Duarte.
LEONORA
Dopo i nembi, e le procelle
CIMENE
Dopo turbini, e tempeste
LEONORA
Più ridente

CIMENE
Più sereno
A DUE
Par di Febo lo splendor
CIMENE
Così ancora in ogni petto
LEONORA
Così ancor nell'alma io sento
CIMENE
Par più grande quel diletto
LEONORA
Più soave quel contento
A DUE
Che succede a un gran dolor.
Partono Leonora e Cimene.

Scena XIX
Diego e Rodrigo, e Garzia
DIEGO
Figlio, sia questo il tempo
Che al sen ti stringa!
Abbraccia Rodrigo
RODRIGO
Oh padre!
Pur ti riveggio.
DIEGO
E quale
Ritorni a me?
GARZIA
Quale al tuo sangue e al tuo
Splendor più si conviene.
RODRIGO
Così, padre, sperai
Rendermi, in qualche guisa,
Degno del nome di tua prole, e il mondo
Mi ravvisi per tuo.
DIEGO
Non più, che eccede
La debil lena mia sì gran contento.
Vieni, e il mio core appaga
Col dolce aspetto tuo, che lunga e dura
Lontananza mi tolse.
Parte.
RODRIGO
Ad ubbidirti
Pronto, o padre, m'accingo. Ah che il mio core
Quella gioia non sente
Che pur sentir dovria.
GARZIA
Perché?
RODRIGO
Perché più fiera
Sempre si mostra la nemica mia.
GARZIA
Non temer: forse sono
Le tue speranze in porto.
Oggi il novo tuo merto, e la tua gloria,
E l'amor tuo costante,
Faran ch'ella si renda
Di nemica crudel, placata amante.
Consolati, sì, sì
Che forse è giunto il dì
De' tuoi contenti.
Non sempre è crudo amor,
Né vuol che viva un cor
Sempre in tormenti.
Parte.

Scena XX
Rodrigo.
RODRIGO
Se non rimiro ancora
Quei begl'occhi adorati a me pietosi
Onor, gloria, e trionfi oh quanto siete
Men belli a questo cor! Voi non avete
Di che appagar l'acceso mio disio,
Se non siete bastanti
A placare il rigor dell'idol mio. Io non chieggio altra fortuna,
Che la sorte del mio amore;
Che favor di stella alcuna
Non m'alletta, e non m'appaga,
Se colei, che il cor m'impiaga
Non dà fine al suo rigore.
Parte Rodrigo, seguito dalli dui re, e altri Mori, e da tuttigl'altri.
Il fine del primo atto.

Atto secondo
Scena I
Galleria
Leonora
LEONORA
Cor mio: perché non godi
Fra tante gioje, e tante,
che risuonano intorno? E perché tronchi
Sospir mandi dal seno? Ah! Ben t'intendo;
Rodrigo ti fa guerra, e i suoi trionfi
Son le perdite mie: son la tua pena.
Di doppia luce adorno
Risplende a gl'occhi miei; beltà, e valore
Son l'armi, ond'ei ti vinse, ma non sono
Armi, a vincer possenti
La maestà del mio
subblime onor, cui lice
Stringer sol quella destra,
Che uno scettro mi porga. Ahi: dura legge,

Che al mio genio contrasti! Ahi: crudo amore,
Che legge non conosci! E però piangi,
Quando goder dovrei: povero core.
Astri, voi, che in ciel girate,
E mirate il mio tormento;
Per dar pace al duol, ch'io sento,
Dite, oh Dio, che far dovrò.
Con soave e dolce incanto
Vago oggetto a sé m'invita,
Ma l'onor m'arresta, eintanto
Che risolva ancor non so.

Scena II
Re, e la detta
RE FERDINANDO
Infanta, oh come grato
M'è qui trovarti!
LEONORA
E a me più grato ancora
Il vederti, o signor; ma qual mia sorte
Ora, più dell'usato
Cara mi rende al tuo pensiero?
RE FERDINANDO
Ascolta.
Non è di lieve peso
L'affare, in cui tu sol giudice, e parte
Esser dovrai.
LEONORA
Mi spiega
La tua mente, o signor.
RE FERDINANDO
Figlia: tivolgi
E guata al gran periglio, e alle ruvine
Onde appena siam salvi; e mira quanto
Si deggia a lui, che col suo braccio invitto
Onore, e libertà ci rese, e vita.
LEONORA
Bene il conosco.
RE FERDINANDO
Or quale
Premio fia eguale a tanto merto?
LEONORA
Io penso
Che già disposta avrai
Degna mercede alla grand'opra, e bella.
RE FERDINANDO
Figlia, ben t'apponesti, e tu sei quella.
LEONORA
Io? come? quando? (oh Dio!
Che gran colpo improvviso!) Io non t'intendo.
RE FERDINANDO
A Rodrigo Leonora
S'unisca in sacro nodo, e s'egli seppe
Rendermi il già cadente impero, io voglio
Con un pegno sì caro
Farlo a parte del regno e del mio soglio.
LEONORA
(Questo è troppo contento)
RE FERDINANDO
Ora m'intendi?
LEONORA
Signor, sempre a me fia
Gloria ubbidire a' cenni tuoi, ma pensa
Ch'io son tua prole, e che a Rodrigo manca
Un diadema sul capo.
RE FERDINANDO
Ha però tanto
Valor, che d'un regnante
Maggior si rende, e cinge un ferro a cui
Mancar non puote un regno.
LEONORA
(Oh, qual piacere
Mi giunge inaspettato!)
RE FERDINANDO
Il tuo consenso
Solo mi resta, e al gran consiglio poi
Svelare il mio pensiero, che a Duarte
Solo fin qui è palese, con espresso
Ordine di tacerlo.
LEONORA
Or tu disponi,
Padre, di me qual figlia e quale ancella.
RE FERDINANDO
La tua virtù ti rende a me più cara.
l'abbraccia
LEONORA
(Placossi alfin la mia nemica stella.)
RE FERDINANDO
Di Bellona estinto il lampo,
Lieta face accenda amor.
Né più frema armato in campo
Crudo Marte, e il suo furor.
Parte

Scena III
Leonora
LEONORA
Dove son io? Che intesi?
Sogno, o son desta? E come,
S'io dormo, veggio il mio
Fato sì bello? E s'io son desta, e come
Il gaudio non m'uccide? O dolci, e care
Pene, ch'io già soffersi! O mio tesoro!
Sarò pur tua, a dispetto
Di severa maestà, di onor tiranno;
Se il padre a te mi dona,
Se gli applaude il senato, e che mi resta
A chieder più? Che bella sorte è questa!

E’ tanto il diletto
Ch’io provo nel petto,
Che quasi mi sento
Di gioia mancar.
Né basta a godere
L’immenso piacere
Un cor, che fu sempre
Avvezzo a penar.

Scena IV
Rodrigo e Duarte.
DUARTE
Ciò bastar ti dovria.
RODRIGO
No, perché sono
A sostenerti pronto
Che giusto tu non sei.
DUARTE
Questo non parmi.
RODRIGO
Anzi di più, che manchi
Alla fede, all’onore, al giuramento,
A Cimene, e a te stesso.
DUARTE
E come?
RODRIGO
E tu non hai
Promesso il capo mio
Alla beltà che adori?
DUARTE
E’ ver, ma il capo
Di Rodrigo nemico, e di Rodrigo
Qual nemico e rival sol noto allora.
RODRIGO
E tuo nemico e tuo rival son io.
E sarò sempre; io già te ’l dissi, ed ora
Che mi conosci, è d’uopo
Meco provarti, e degno
Farmi della vittoria, o della morte
Per tua man.
DUARTE
Non posso,
Perché regio comando a me il contende;
Ma più del re la mia virtù, che taccia
Non vuol d’ingrato.
RODRIGO
Io per te nulla oprai.
DUARTE
Nulla?Adunque sì vile a te son io?
Sì vile è questa vita
Che a me serbasti, e che per nulla apprezzi?
RODRIGO
Duarte, io ti sottrassi
Dallo estremo periglio
Perché il mio re, la patria e il regno allora
In te difesi, e quando
Fosse pur come pensi, io non pretendo
Obbligo alcun da te: dono all’onore
L’opre del mio valore, e non le vendo.
DUARTE
(Che bell’orgoglio!) Al fine
Da me che brami?
RODRIGO
Io voglio
Che si osservi a Cimene
La fè che le giurasti; il sangue mio
Chiede alla sua vendetta, e il mio sangue
(Ma su la punta del mio brando) è pronto
Per suo, per tuo conforto. Andianne.
Vuol partire.
DUARTE
Ferma.
Lo trattiene.
RODRIGO
Al cimento ti chiamo.
DUARTE
Ed io l’accetto.
Sol tanto indugio io chieggio
Sin che nel mar Febo tramonti, e poi
M’avrai qual più t’aggrada. (In questa guisa
Serbisi il regio arcano, e non si turbi
L’imeneo destinato.)
RODRIGO
Ogni dimora
Troppo grave si rende
Al tuo valore, e al mio desio; ma pure
Sia fatto quanto chiedi.
DUARTE
Ciò che nel cielo è scritto
Sarà di noi.
RODRIGO
Ma il cielo
Non farà mai, fin ch’avrò sangue, e vita,
Che sia d’altri Cimene.
DUARTE
Chi sa? (Più dir non oso.) E perché mai
Esser non può ch’ancora
Viva Rodrigo, e mia Cimene sia?
RODRIGO
Tua Cimene? Ed io vivo?
E qual nume, e qual forza
Del cielo, o degl’abissi
Tanto potrà? M’ascolta
Se l’odio del mio bene
Contro di me mai s’estinguesse, e io
Più non fossi lo scopo
Di chiunque pretende al grande acquisto,
Mancar già non potria
Del costante amor mio l’eterna, e pura
Fiamma, che a lei conservo; onde è follia
Di chi aspira a Cimene

Pria ch'il mio capo a' piedi suoi non sia.
DUARTE
Senza che fra noi scenda
Dal cielo un nume, né che Averno spinga
Contro te le sue forze, a te Cimene
Sia tolta in brieve. Io dir di più non posso.
Ma credi pur che ciò che senti è vero.
RODRIGO
Ed io lo soffrirò?
DUARTE
Così lo spero.
RODRIGO
Fiera strage, e crudo scempio
Di quell'empio
Che mi toglie al mio tesoro,
Tu vedrai s'io far saprò.
E s'avvien ch'io cada esangue,
Col mio sangue
L'idol mio così sdegnato
Pur placato almeno avrò.
Parte.

Scena V
Cimene e Duarte.
CIMENE
Prence, non più celato
E' Rodrigo al tuo brando, e ancor non miro
La promessa vendetta.
DUARTE
Io non osai
Il giubilo comun, che egli ci arreca,
Funestar col suo sangue.
CIMENE
Ebbe pur troppo
Di gloria il mio nemico, ed ora è tempo
Che paghi a me la meritata pena.
DUARTE
(Non so che dir) Raffrena
Lo sdegno alquanto: e pensa
Ch'il re l'ama, e che troppo
L'accenderei con la sua morte.
CIMENE
E come
Così tosto sei reso
Da quel ch'eri diverso?
DUARTE
Ah, mia Cimene!
CIMENE
Che tua? son di me stessa,
O di colui ch'avrà coraggio e ardire
Di vendicarmi.
DUARTE
Ascolta.
CIMENE
E che ascoltar più deggio? Io già ravviso
Il timido tuo core, or che conosci
Quanto è forte Rodrigo.
DUARTE
A questo oltraggio
Lascia almen ch'io risponda. Il mio valore
Abbastanza è già noto, e d'altre prove
Non ha bisogno, e il mio
Nome già splende glorioso.
CIMENE
Aggiungi
Alle altre glorie tue che a me di fede
Manchi, e chi il tuo valore,
Formidabile a tanti, or venga meno
In faccia a un sol Rodrigo.
DUARTE
E che poss'io,
Se il regio cenno a me s'oppone?
CIMENE
Ancora
Scuse m'adduci? Come
Al re nota non sia
La tua promessa, e la vendetta mia.
DUARTE
E' ver, ma poi cangiato
Ha il suo volere
CIMENE
Eh, taci,
E di te stesso abbi rossor.
DUARTE
Tu vuoi
Che al mio re sia fellone, ed a Rodrigo,
Cui tanto deggio, ingrato? E come mai
Degno di te sarei
Di doppia infamia asperso? Ah, ti sovvenga
Chi sei tu, chi son io.
CIMENE
Troppo t'avanzi tu; sì, mi sovviene
Che delusa e tradita, io son Cimene,
Cimene io son, che, quando
Per la vendetta mia non abbia il cielo
Fulmini, e che non trovi
Giustizia in terra, o chi m'assista, Averno
Mover saprò, e gl'orrendi
Numi di Flegetonte, e gl'altri mostri
Di quei profondi, e disperati chiostri.
DUARTE
Deh ti placa, e m'ascolta
CIMENE
E dove sono
L'alte tue forze e i giuramenti? Adesso
Quella bella mercede, e la fortuna
D'eseguire i miei cenni
Più belle a te non sono, e quell'ardore
Di vendicar gl'oltraggi miei, sì tosto
Nel tuo petto s'estinse? Ah mentitore!

DUARTE
(E perché non poss'io
Farle il tutto palese?)
CIMENE
Tu cavalier? Tu eroe? Tu di reale
Sangue sei nato? E queste
Sono del tuo gran cor l'eccelse prove?
Tradire un'infelice
Che a te fidò la sua difesa, e dopo
Tante promesse, e tante,
Deludermi così?
Dimmi, perfido, dì, se queste sono
Opre da eroe, da grande, e ti perdono.
DUARTE
(Io son confuso.) Almeno
Una grazia ti chieggio.
CIMENE
E che vorresti?
DUARTE
Un brieve spazio solo,
Sin che nel mar s'asconda
Il sol ch'oggi risplende, e a' novi rai
Del matutino lume
Essecutor de' cenni tuoi m'avrai.
(Così placarla io spero in fin che sia
Ogn'arcano palese.)
CIMENE
Ma chi me n'assicura?
DUARTE
La mia fede.
CIMENE
Qual fè? se già è spergiura.
Parti, che più non posso
Soffrir l'aspetto tuo.
DUARTE
Né men con questa
Promessa a me ti rendi
Meno severa?
CIMENE
Vanne
Lungi da me, che troppo
Con le lusinghe tue quest'alma offendi.
DUARTE
Così sdegnata e così fiera ancora
La tua vaga beltà più m'innamora.
Così sdegnose,
Pupille amate,
Dolci, amorose
Fiamme vibrate
A questo cor.
Che ancor l'orgoglio
Di così belle
E vaghe stelle
Caro si rende
E non offende
Col suo rigor.
Parte

Scena VI
Cimene.
CIMENE
Oh non usata e strana
Forza del mio destin! Chi vide mai
Far guerra a un'alma sola, e a un tempo istesso
Due contrarie passioni, odio ed amore?
L'ira e l'odio mi sprona
Contro Rodrigo, e nel suo sangue brama
Spegner le antiche offese e il mio cordoglio.
Amor poi mi raffrena e mi ritira,
E a mio dispetto ancora
Vuol ch'io l'adori in mezzo all'odio e all'ira.
Qual tra' flutti, in ria procella
Agitata navicella
Va scorrendo, e non sa dove
Il suo porto abbia a trovar;
Così il misero mio core,
Tra lo sdegno e tra l'amore
Solca il mar di tante pene,
Né mai calma può sperar.

Scena VII
Giardino
Leonora
LEONORA
Fra queste amene piante,
Ove d'aura che scherza
S'ode il sussurro, e in grembo all'erbe e a' fiori
Scorre, con lento piè, placido il rio,
Vengo per ritrovar l'idolo mio.
Impaziente brama
Turba il piacer della mia speme, e questa,
Sì vicina al possesso
Dell'adorato bene,
M'empie di gioia, e pur mi lascia in pene.
Par che non sia bastante
All'alma che l'adora
Di possederlo come dono altrui,
S'elle non tenta ancora
D'averlo in premio degl'affetti sui.
Scena VIII
Rodrigo e detta.
RODRIGO
Signora, e qual beata
Sorte a te mi fa incontro, e vuol ch'io porga
Umile ossequio al tuo gran merto?
LEONORA
Oh quanto

Godo in vederti, o grand'eroe, ben degno
Di più eccelsa fortuna (e del mio core.)
RODRIGO
La fortuna maggiore
Ch'io possa disiare altro non chiede
Se non che a te sien grati
I miei divoti sensi, e la mia fede.
LEONORA
(Che vorrà dir?) Mi sono
Cari più che non pensi. Or dimmi: ancora
Hai veduta Cimene?
RODRIGO
La vidi sol quanto bastò per farmi
Più misero che mai.
LEONORA
Perché?
RODRIGO
Perché d'ircana
Tigre o di libico angue o del più fiero
Lion nemeo non è il furor bastante
A esprimer quel che dentro al petto accoglie
Contro di me.
LEONORA
Mi spiace
Del duol che sì ti affligge. Or tu che pensi
Di far s'ella così t'odia ed abborre?
RODRIGO
Una sola mi resta
Via per placarla, e questa
Sarà la morte mia, che tanto brama.
LEONORA
Che morte, Che Cimene?
Rodrigo, odia chi t'odia, ama chi t'ama.
RODRIGO
Odiarla non ho forza;
Amar altra non posso; e se credessi
D'esser giammai capace
D'odio per lei, o per altrui d'amore,
Vorrei con questo ferro
Aprirmi il petto e trapassarmi il core.
LEONORA
(Oh mio tormento!) Ascolta,
Rodrigo (quasi dissi anima mia).
Se d'alto sangue nata
Donna illustre e gentile,
E di grado sublime, e di beltade
Adorna, ti dicesse: io per te moro,
Tu che risponderesti?
RODRIGO
Ch'io non sono
Eguale a sì gran sorte.
LEONORA
E se costante
Proseguisse ad amarti, e del suo affetto
Ti chiedesse mercede?
RODRIGO
Io crederei,
Ch'ella per scherzo e gioco
Mi parlasse così.
LEONORA
Se per più certo
Pegno dell'amor suo, benché da tanti
Di te piùgrandi ricercate in vano,
Le sue nozze t'offrisse?
RODRIGO
Io le direi
Ch'è troppo alto per me sì bel destino.
LEONORA
E se il re l'imponesse?
RODRIGO
Ei non avria
In ciò giusta ragion, che non si stende
Sul libero voler delle nostre alme
L'autorità reale.
LEONORA
(Il duol m'uccide) E tanto
L'odieresti tu adunque?
RODRIGO
E come mai
Odiar poss'io chi non m'è nota, e solo
Tu così ne favelli
Per farmi degno de' tuoi scherzi?
LEONORA
E s'io
Farò che tu la veggia, e che dirai?
RODRIGO
Ch'abbia a vederla? e dove?
LEONORA
In questa reggia.
RODRIGO
In questa reggia? E quale,
Se Cimene non sia, qui si ritrova
Donna di tanto merto?
LEONORA
(Ah! Che l'ingrato
Finge di non capire, e mi disprezza.)
Non è Cimene, e assai
Di lei più grande, ed altra
Non v'è che la pareggi, e per te more.
Or tu che mi rispondi?
RODRIGO
Ch'io non t'intendo ancora,
E con gli accenti tuoi più mi confondi.
Ma già ch'è qui vicina
La gran beltà di cui ragioni, almeno
Fammi veder se quella
Agli occhi miei quanto dicesti è bella.
LEONORA
Ben tosto la vedrai:
Ma che vaga ella sia
Tocca a te il dirlo: io nol dirò giammai.

Non posso dir che sia
Colei che ti disia;
Vaga, e vezzosa no;
Ma so che t'ama, e brama
Stringerti sposo al sen.
E tu non senti? o fingi?
E non m'intendi ancor?
Pensa, risolvi, e poi
Dona gli affetti tuoi
A chi con tanta fede
L'alma ti diede e il cor.
Parte

Scena IX
Rodrigo, e poi Garzia.
RODRIGO
T'intendo, sì, t'intendo, e intendo ancora
Il barbaro mio fato,
Cui sembran poche le mie crude pene.
All'odio del mio bene
S'aggiunga l'amor tuo; se ciò non basta,
Dal cielo, dalla terra, e dagli abissi
Piombino le sciagure,
Si accrescano i nemici,
E delle furie ultrici
Si scateni il furor contro al mio petto,
Che sempre invitto e forte
Avrò core che basti
Tutti i colpi a schernir d'iniqua sorte.
GARZIA
Perché così turbato,
O gran Rodrigo, io ti ritrovo, quando
Pien di gioia e contento
Esser dovresti?
RODRIGO
Ahi caro
E fido amico! Io son perduto.
GARZIA
E come?
Tanto puote lo sdegno
Di quella ingrata, che ti renda affatto
Fuor di te stesso, e di ragione in bando?
RODRIGO
Non è sola Cimene,
Con l'odio suo, che mi tormenti: aggiungi
Della Infanta gli affetti.
GARZIA
E che mi narri?
RODRIGO
Ciò che pocanzi intesi,
E non intender finsi; ella ben chiaro
Mi spiegò l'amor suo, e parlò in guisa
Che par che al re sia noto.
GARZIA
E questo ancora?
RODRIGO
Or vedi amico, quale
E quanta sia la mia sciagura.
GARZIA
E grande,
Ma non come tu pensi.
RODRIGO
Che dici?
GARZIA
Che a me sembra,
Quando ciò sia, che il cielo
Ti prepari grandezze, e tu ti lagni.
RODRIGO
Che grandezze? Che amori? Io solo bramo
O Cimene, o morire.
GARZIA
Oh Rodrigo, Rodrigo! Oh alla tua gloria
Fiero nemico, e dal tuo sangue illustre
Troppo diverso! E qual follia ti rende
Cieco così, che tu non vedi come
Benigna stella a te risplende? E vuoi,
Con ingrato rifiuto,
Perdere il don di così bella sorte?
RODRIGO
Sì, perché sol Cimene
Mi può render beato, o la mia morte.
GARZIA
Ma Cimene t'abborre.
RODRIGO
Ed io l'adoro.
GARZIA
T'odia più che non pensi.
RODRIGO
Io per lei moro.
GARZIA
Se tu sapessi come
Parla di te, se tu sapessi quanto
Ama Duarte, allora
Cangeresti consiglio, e a' detti miei
Non oseresti contradir.
RODRIGO
Sien pure
Della costanza mia palme, e trofei,
Della costanza mia, ch'ogn'altra eccede,
Tutti i disprezzi suoi.
L'implacabil suo sdegno, e la mia fede.
GARZIA
Ostinato pensier!
RODRIGO
Di più risolvo
Di far l'ultime prove
Dell'amoroso mio destino, e poi
Lasciar la vita, se lasciar non posso
L'amor, che tanto a gl'occhi suoi dispiace.
GARZIA
E che tenti di far?

RODRIGO
Solo, e improviso
Aprirmi il varco alle sue stanze, e quivi
O placare il suo sdegno, ovver morire.
GARZIA
Pensa ch'è troppo ardire,
Rifletti al gran periglio.
RODRIGO
Un risoluto cor non vuol consiglio.
GARZIA
E della Infanta vuoi?…
RODRIGO
Non più: lasciami in pace.
Cimene fu la prima
ama di questo cor, Cimene ancora
L'ultima fia, né posso
Amar altra, né deggio.
GARZIA
Parto, ma ti sovvenga
Che il disprezzar le regie grazie è segno
O d'estrema viltade, o pur d'orgoglio.
Parte
RODRIGO
Sia pur che a te piace; io così voglio.
Non può fare amor che sia
Incostante a lei il mio core,
Amo in lei la pena mia,
La mia morte, e il suo rigore.

Scena X
Re, e Diego
DIEGO
Deh permetti signor, che riverente
Alle auguste tue piante un bacio imprima,
Poiché tanto m'inalzi.
Vuole inginocchiarsi.
RE
Fermati. Non è giusto
Che il padre di un Rodrigo
A me si prostri.
DIEGO
Ah sire
Quante grazie in un punto!
RE
Eguali al merto
Dell'opre tue, per cui risplende ognora
La trascorsa tua vita, e uguali ancora
All'alte imprese del tuo figlio e a quelle
Che maggiori promette.
DIEGO
E' grande la mercede.
RE FERDINANDO
E' ver, ma d'un re degna.
DIEGO
L'Infanta mia signora?
RE FERDINANDO
Sarà sposa a Rodrigo.
DIEGO
E quali accenti
Avrò per ringraziarti?
RE FERDINANDO
A me sol basta
Di mostrar che son grato,
E che a una gran virtute
So dar premi condegni, e questa fia
La maggior gloria mia,
E l'alta idea di chi governa i regni.
DIEGO
Dove giunger non puote
Mia debil lena, o gran signor, supplisca
L'alta bontà, che in te risiede, e vale
Tutto adempire il mio difetto.
RE FERDINANDO
Assai
Dicesti, e ciò ti basti.
DIEGO
Al mio Rodrigo
Lascia almeno ch'io vada
Nunzio di tanta gioia.
RE FERDINANDO
No, meglio fia
Che gli giunga improviso il suo destino.
DIEGO
Se così brami, al cenno tuo m'inchino.

Scena XI
Cimene, e li detti
CIMENE
Non è solo Rodrigo
Che m'oltraggi, signor; Duarte istesso
Mi delude e schernisce, la giurata
Vendetta or mi rifiuta. A te che sei
Mio giudice e sovrano, a te ricorro,
Perché solo da te giustizia io spero.
RE FERDINANDO
(Importuna richiesta.) Il mio volere
Esseguisce Duarte. Il tuo gran padre
Che tante volte e tante
Col suo braccio sostenne
Sul mio capo il diadema, ama Rodrigo,
Né vuol vendetta contro lui, che degno
Suo successor lo mira,
Eroe d'Iberia e difensor del regno.
CIMENE
Dunque andrà invendicata
La morte sua, né vi sarà chi tenti
Dell'indegno omicida
se non la vita, almeno
Qualche stilla di sangue
Offrire in dono alla grand'alma? Oh cieli!

Ditemi a che serbate
Le vostr'ire più fiere
Contro l'eccelse rupi, e i vostri tempi
Né li vibrate a fulminar quest'empi?
DIEGO *a Cimene*
(Troppo soffersi.) Ascolta.
Non paventa Rodrigo
O cimento, o periglio; egli non puote,
Perché glielvieta alto comando, esporsi
Contro Duarte, né a Duarte lice
Contro il regio voler stringere il brando.
Io, che libero sono,
E che all'onor del figlio mio fo scudo
E col ferro e col sangue,
Chiunque si dichiari
Tuo campione, e che voglia
Meco provar sua sorte,
Al re
Signor, sia con tua pace, io sfido a morte.
RE FERDINANDO
Olà, si taccia, e d'inviolabil legge
Abbian forza i miei detti.
Cimene, or non è tempo
Più d'odio e di vendetta; all'ombra amata
Del genitor, deh, non turbar la pace
Ch'egli gode tranquilla.
Rodrigo (ed or ti svelo
L'ignoto arcano) in brieve
Stringerà come sposo
La destra…
CIMENE
A chi?
RE FERDINANDO
A Leonora.
CIMENE
(Cieli! che sento?) E vedrò questo ancora?
Dunque, signor?
RE FERDINANDO
Non più. Vanne, e t'accheta,
E tra pochi momenti
Disponi il tuo bel core
A passar dallo sdegno
Al dolce laccio d'imeneo e d'amore.
CIMENE
Anch'io?
RE FERDINANDO
Sì: e questi sono
D'un sovrano voler liberi i sensi.
CIMENE
Vado. (Ma non sarà come tu pensi.)
Vado, sì, ma porto in petto
Un furor che sol la morte
Di quell'empio estinguerà.
E se Astrea non ha saette
Per punir chi mi oltraggiò,
Alle giuste mie vendette
Questa destra s'armerà.
Parte.

Scena XII
Duarte, Re, e Diego
DUARTE
Al reale tuo cenno
Pronti, o signor, saranno
Del gran senato e del consiglio tutti
I fedeli ministri.
RE FERDINANDO
Opra sia questa
Al tuo senno commessa, e poi n'avrai
Mercede a te ben grata.
DUARTE
Io solo aspiro
All'onor di piacerti.
RE FERDINANDO
E a questo onore
Aggiungi di Cimene
Le sospirate nozze
Che in questo punto a te destino, e insieme
Dell'armi ibere il general comando.
DIEGO
Ricompensa ben giusta a tanto merto.
DUARTE
Signor, non più, ch'io mi confondo, e forza
Non ho di palesarti
Come senta il mio core
Quel che da te mi vien, doppio favore.
(Io adunque di Cimene? Oh Dio! Che sento?
Temo che non m'uccida il gran contento.)
RE FERDINANDO
Ad un giorno sì lieto
Succeda ancor più lieta notte, e in questa
Doppia face risplenda
Di gradito imeneo,
E dolce fiamma i vostri petti accenda.
RE FERDINANDO
Dolce fiamma, il vostro petto
Arda, e goda nell'amar.
DIEGO
E' sì grande il mio diletto,
Ch'io non so più che bramar.
Scena XIII
Duarte solo
DUARTE
Chi di me più felice? E chi più lieto
Oggi in terra si trova?
Qual di benigna stella
Fausto raggio e sereno a me risplende?
Cimene, sì Cimene,
Dolce di questo cor pena, e conforto
Vedrò fra queste braccia
Sposa, placata, e del mio mal pietosa,

Né crudel più mi sia come già fu?
Cimene, sì. Non posso dir di più.
Il cor mio non crede ancora
D'esser giunto sì vicino
Al possesso del suo ben;
E pur vede che il destino,
Dopo lungo e rio tormento
Mi prepara quel contento
Che sol bramo a questo sen.

Scena XIV
Appartamento di Cimene.
Cimene esce fuggendo Rodrigo che la segue.
CIMENE
Né pur qui son sicura
Dal tuo villano insulto?
RODRIGO
Ah! mio tesoro,
Deh ti placa ed ascolta
D'un moribondo amor gl'ultimi accenti;
CIMENE
Che amor? Voglio il tuo sangue.
RODRIGO
E il sangue mio
Offro al giusto tuo sdegno. Ecco mi passo
Con questo ferro il petto.
Snuda la spada e vuol ferirsi.
CIMENE *lo trattiene.*
Ah! Ferma, indegno.
Fermati. Ed osi ancora,
Dopo un padre svenato,
Tentare insidie all'onor mio? Su, parti;
Né far ch'io più ti veggia,
Se non estinto a' piedi miei.
RODRIGO
Ciò bramo,
E morir voglio, e di mia man m'uccido.
Vuol ferirsi di nuovo.
CIMENE
Ferma, che non è questo
Debito loco alla vendetta mia,
Né la tua destra io voglio
Esecutrice del tuo fato; ad altri
Questa gloria riserbo, e la speranza
Del possesso di me. Parti, e ti guarda
Di più venirmi innanzi.
RODRIGO
Anima mia:
Se la morte or mi nieghi,
Odimi un sol momento, e poi mi parto,
Per non turbar con l'odiosa vista
La pace del tuo core.
CIMENE
Io più non deggio
Soffrirti qui.
RODRIGO
Deh! Ascolta
Chi per te more, almen l'ultima volta.
CIMENE
Orsù, parla: ma brievi
Sieno i tuoi detti, e tosto
Vanne, e a me più non torna.
RODRIGO
In troppo angusto giro,
Donna dell'alma mia, tu vuoi ch'io stringa
L'alto immenso desio che non ha meta
Se non quella che a lui prescrive amore,
Ed un amor che vive eterno. Io sono
Reo, lo confesso, io sono
Degno per una sol di mille morti,
E la morte ti chieggio. Odio una vita
Che a te dispiace e che tu brami estinta.
E se ferir non vuoi,
Con la tua mano il seno
Che a te presento per morir beato,
Mostrami almen chi sia
L'esecutor del tuo decreto, e vado
Incontro al ferro suo
Vittima volontaria, e senza alcuna
Difesa del mio petto.
Bacierò quella destra,
Ch'ha l'onor di servirti, e che il mio sangue
Spargendo al suolo, ti farà contenta;
Purché, dolce mio bene,
Prima ch'io mora a te grave non sia
Volger men crudo a me l'almo splendore
Di que' begl'occhi, ond'ha vita il mio core.
CIMENE
Così meco favella
Di Leonora lo sposo?
RODRIGO
Io della Infanta
Son servo e non consorte.
CIMENE
Ah traditore!
Cerca pure lo scampo
Dall'ira mia nel seno
Della real tua sposa;
Vivi all'ombra d'un soglio
Sicuro dal mio sdegno, anima vile,
Che in terra o negli abbissi, e ovunque sia
Ti giungerà l'aspra vendetta mia.
RODRIGO
Io di Leonora? Io sposo? E quando mai,
Cara mia vita?
CIMENE
Taci.
RODRIGO
Ma s'io sono innocente.
CIMENE
Taci, ch'è il re ch'il disse, e il re non mente.

Ma di ciò non mi cale; ad altre cure
Sta inteso il pensier mio.
Rodrigo, or sarai pago: io t'ascoltai.
Parti, e sappi alla fine
Che sol morendo avrai
La sorte di placarmi; ma ti voglio
Estinto da chi possa
Toglierti con la vita
Quella gloria di forte e quell'onore
Onde tu vai superbo
D'allor che mi svenasti il genitore.
RODRIGO
Dunque partir degg'io
E lasciarti così?
CIMENE
Sì, parti. Addio.
RODRIGO
E sol con la mia morte
Placar ti posso?
CIMENE
E' questo il mio desire.
RODRIGO
Resta in pace, mio ben, vado a morire.
Resta pur con quella pace,
Che ti lascia l'amor mio
E a me toglie il tuo rigor.
Vo a morir se così piace
A colei ch'è la mia vita,
Né penosa, ma gradita
Mi sarà la morte ancor.

Scena XV
Cimene, guardando verso Rodrigo
CIMENE
Oh Rodrigo! Oh mia gioia! Oh mio tesoro!
Oh dell'anima mia!… Ma così parla
L'adirata Cimene, e così pensa
A vendicar l'ingiusta offesa? Oh Dio!
Che gran contrasto io sento
Nel povero mio seno!
Rodrigo è il mio diletto, e il mio tormento.
Accendetemi voi
Di giusto sdegno il petto,
Furie vendicatrici; io già do loco
Nel mio core agitato al vostro foco.
Voi mi accendeste sì, già il vostro ardore
Mi chiama al sangue, all'armi.
Ma dove son? Che parlo? Ahi! quel che parmi
Foco di sdegno, è foco sol d'amore.
Vuol vendetta l'alma offesa.
Ma poi sento un dolce affetto
Che mi toglie ogni furor.
Il furor m'invita all'armi,
Ma se voglio vendicarmi
Non ho forza e non ho cor.

Scena XVI
Garzia
GARZIA
E pure io qui dovrei
Trovar Rodrigo, perché qui dimora
La sua bella nemica, intorno a cui
Ben so ch'egli s'aggira, ma non veggio
Orma di lui, né altrove
So dove girne in traccia.
Il re lo chiede, e il gran consiglio tutto
Lui solo attende, ed egli
O non conosce, ovver disprezza il dono
Dell'amica sua sorte. O cieco, o folle
Disio ch'amor sei detto, e pur non sei
Che un volontario male,
Che la ragione uccidi, e con tiranna
Forza l'altrui voler libero e sciolto
A tua voglia incateni
Co' lacci d'un crin d'oro, e d'un bel volto.
Sei tiranno e dài tormenti;
E pur trovi chi t'accoglie
Nel suo petto, o crudo arcier.
Fai cangiar pensieri e voglie
Ad ogn'alma, ancor che forte,
E fai dolci le ritorte
Con l'amaro tuo piacer.

Scena XVII
Gran sala ove s'aduna il senato. Trono del re Ferdinando da un lato, con bassa sedia, vicino, per l'Infanta. Banchi per li senatori, li quali, prima di occupare il loro posto, vanno a dui a dui a fare inchino al re, che siede nel trono. Luminari che pendono dal soffitto della sala, nella prospettiva di cui, un altare illuminato, che dee servire alle cerimonie degli sponsali di
Rodrigo e Leonora, e di Cimene e Duarte. Guardie del corpo reali che circondano la sala.
Re, Leonora, Cimene, Duarte e Diego
RE FERDINANDO
O dell'ispano impero
Fidi sostegni, a cui
Regger la mole di sì vasto pondo
Per miei compagni amico cielo elesse,
Io qui v'accolsi, per saper se piace
A voi ciò ch'io risolvo
Oggi di far. Rodrigo,
Di Diego inclito figlio, e quel Rodrigo
Per cui l'onor, la gloria e la fortuna
D'Iberia, già cadente,
Non sol bella risplende,

Ma sembra ancor che a miglior sorte speri,
Che se regni ed imperi
Serban mie leggi ed a' miei cenni or sono,
Tutto ci vien da lui, tutto è suo dono,
Questo Rodrigo io chiamo
Al talamo reale
Dell'Infanta mia prole; e perché voglio
Stringere un sì bel nodo
Col parer vostro, e col consenso ancora,
Da voi saper disio
Se giusto vi rassembra il pensier mio.
Tutti li senatori alzansi in piedi e con un profondo inchino
danno il loro consenso; poi tornano a sedere.
Se da tutti si approva, altro non resta,
Venga Rodrigo.
LEONORA
(Oh che dolcezza è questa!)
DIEGO
(Io son fuor di me stesso.)
CIMENE
(Io dal tormento
Sento mancarmi.)
DUARTE
(Oh gran piacer ch'io sento!)
RE FERDINANDO
Ma Rodrigo dov'è?
DIEGO
Signor, Garzia
Andò in traccia di lui.
Ma già qui giunge.
LEONORA E CIMENE
(E seco)
LEONORA
(Il contento)
CIMENE
(Il dolor)
LEONORA E CIMENE
(Dell'alma mia.)

Scena XVIII
Rodrigo, Garzia e li detti.
RODRIGO
Al tuo cenno sovrano
Vengo, o signor.
RE FERDINANDO
La tua virtù sublime,
Che nella prima aurora
Di fresca età sormonta
Della gloria al meriggio, ancor t'inalza
Là dove per lo stesso
Mai giunger non potresti, e al regio sangue
Di Castiglia e Leon t'unisce e lega.
Sorgi, o figlia, e la destra
Porgi a Rodrigo.
CIMENE
(Ahi pene!)
RODRIGO *ritirandosi*
Signor, mira ch'io sono
Tuo servo, e che non lice
Al mio basso disio poggiar tant'alto,
Non che pensar di conseguir…
RE FERDINANDO
Tu sei
Degno di ciò ch'io ti destino, e quando
Il re comanda ricusar non dei,
Se mio servo tu sei.
RODRIGO
Ma che dirà il senato
Ch'è qui presente? Iberia? il mondo tutto?
Pensaci, o mio signore.
RE FERDINANDO
A te non tocca
Cercar di più che il mio volere.
LEONORA
(Il core
Mi vacilla nel petto.)
RE FERDINANDO
Onde ti basti
Con modesto rifiuto
Aver risposto alle mie grazie, ed ora
Ti disponi a ubbidirmi.
DIEGO
Figlio, vedi che fai.
RODRIGO
Taci, padre. Signor, non sarà mai.
RE FERDINANDO
Come? Che dici?
RODRIGO
Or sia
Tempo a svelar ciò che nel cor racchiudo.
Questa vita che vuoi
Ch'io consacri all'Infanta è di Cimene,
Né d'altra esser può mai. Se mi fa guerra
L'odio e lo sdegno suo che mi vuol morto,
Io morir deggio, e tutte
Le grandezze e gli onori
Che tu m'offri, signor, con riverente
Ossequio ancor ti rendo
Perché non è capace
Di sì eccelso favor quest'alma mia,
Che sol morir disia.
LEONORA
(E lo sento, e non moro?)
CIMENE
(Oh bella fede!)
DUARTE
(Oh troppo
Sconsigliato Rodrigo!)

GARZIA
(Oh folle ardire!)
RE FERDINANDO
Al giovanile amore e al tuo gran merto
Il rifiuto io condono; ma Cimene
Ad altri è già promessa, e a te non resta
Di lei più che sperar.
DIEGO
Signor, tu dei
Farti ubbidir.
CIMENE
Chi puote
Dispor di me?
RE FERDINANDO
Chi regge
Su li sudditi suoi scettro ed impero.
Anzi, perché tu veggia
Ch'io posso ciò che voglio, ora a Duarte
Sposa ti dono.
DUARTE
(Oh me beato!)
Si avanza verso Cimene
RODRIGO *si interpone, ponendo la mano su la spada.*
Ferma!
Ferma, che troppo ardisci, e a te non lice
Se pria tu non m'uccidi
Accostarti a Cimene
CIMENE *si ritira*
Ed io non deggio
Unirmi ad altri che a colui che possa
Del genitore estinto
L'acerba morte vendicar col sangue
Dell'ingiusto omicida.
RODRIGO
E quel son io.
RE FERDINANDO *alzandosi infuriato dal soglio.*
Così adunque si rende
Vile per voi la maestà suprema,
Che in faccia al gran senato ed agli altari
Si calpesti e derida? Olà: si sciolga
L'adunata assemblea. Partite.
Partono i senatori.
A un tanto
Ardire e a un tanto orgoglio
Darò ben io la meritata pena,
Perché ciascuno apprenda
Che i re son numi in terra, e chi gli sprezza
E' reo di morte. Entro la reggia torre
Fra ceppi e fra catene
Vada Rodrigo, e quivi
L'ultima sorte aspetti.
A Cimene si dia
Il più remoto e chiuso
Angolo della reggia, in cui da fide
Guardie sia custodita
Sin ch'io disponga del suo fato il resto.
Garzia, eseguisci, il mio comando è questo.
Parte
DIEGO
Mio re…
DUARTE
Signor…
DIEGO
Deh per pietà…
Parte seguendo il re
DUARTE
Deh ascolta…
Parte seguendo il re
LEONORA
Parto, indegno, e i miei disprezzi
Il tuo sangue pagherà.
Se rifiuta amore e vezzi
Un superbo, ingrato core,
Dallo sdegno e dal furore
Fulminato perirà.
Parte.

Scena XIX
Rodrigo, Cimene e Garzia.
Le guardie incatenano Rodrigo, ed egli presenta la sua spada a Garzia.
GARZIA *ricevendo la spada da Rodrigo*
Rodrigo! Amico! Oh Dio! Che pena io sento!
RODRIGO
Eccomi giunto, o bella
Adorata Cimene
A quell'estremo passo
Dove il crudo tuo sdegno
E la pura mia fede or mi conduce.
Scuote le catene
Odi il suono funesto
Di questi ferri, che a morir mi chiama,
Ed a morir per compiacerti. Oh troppo
Dolce e beata sorte,
Se vivendo t'offesi,
Estinguer l'ira tua con la mia morte.
Ma tu non mi rispondi?
Deh! per pietade almeno
Volgimi un guardo, e mira
L'odiato Rodrigo,
Gà vicino a morir sol per placarti
Con tutto il sangue suo.
CIMENE *senza mirarlo*
Rodrigo, parti.
RODRIGO
Se a morir vado per te,
Dolce e caro idolo mio,
Un sol guardo volgi a me,

Dammi almen l'ultimo addio.
Solo un guardo; e poi contento
Vado incontro al mio tormento
E al mio fato ingiusto e rio.
Parte Rodrigo accompagnato da Garzia e dalle guardie che lo conducono in prigione.

Scena XX
Cimene sola
CIMENE
Partì Rodrigo, ed io
Resisto ancora? A sì crudel martire
Cor mio se non ti rendi
Tu sei di sasso. Oh! Barbaro, inumano,
Non già re ma tiranno,
Che l'altrui volontà, che fu del cielo
Libero dono in noi, stringer pretendi
E legare a tua voglia. E voi che fate,
Così stupide e lente
Orrende deità del crudo Averno?
Voi chiamo al mio soccorso, e da voi solo
Contro l'empio Fernando il core aspetta
Acerba, ma giustissima vendetta.
Furie orribili,
Spirti dell'Erebo,
Che laggiù nel cieco mondo
L'alme ree punir solete:
Su volate,
Traffiggete,
Lacerate
L'alma e il cor dell'empio re.
E se manca al vostro sdegno
Foco e ardor nel cupo regno:
Foco, ardor, tormenti e pene
Prenda Averno pur da me.
Fine dell'atto secondo.

Atto terzo
Scena I
Anticamera del re
Re e Duarte.
RE FERDINANDO
Tenti invano placarmi, e invan tu prieghi
A pro' di chi si rende
Reo d'offesa maestà.
DUARTE
Dunque, signore,
Mirar dovrò sì orrendo
Spettacolo al mio sguardo? e il Moro infido,
Che ancor fascia le piaghe
Che la spada famosa in sen gli aprio,
Godrà che da noi stessi
Quel braccio si recida
Ch'è la base del regno e il suo spavento?
Ah! non fia mai: con troppo orror lo sento.
RE FERDINANDO
Ed io dovrò soffrire
Che un tale eccesso vada
Senza pena così? Che mai diranno
I miei sudditi tutti?
E lo stesso Rodrigo, a cui l'esempio
Dell'impunito errore
Darà core, ed ardire,
Per un altro maggiore?
DUARTE
Diran che la clemenza
Il più bel pregio sia d'un regio core.
RE FERDINANDO
Ma il suo pregio maggiore
E' il far che resti illesa
L'autorità che il ciel gli diede in terra.
DUARTE
Rodrigo, alfin, già resta
Punito col rifiuto
Ch'egli fè dell'onore
Che tu, signor, gli offristi.
RE FERDINANDO
E' ver; ma questo
Non basta al grave fallo
Ch'egli poscia ha commesso.
DUARTE
E qual?
RE FERDINANDO
Ti sembra
Poco che allor, ch'io ti destino in sposa
Cimene, e che s'impegna
Del mio cenno real l'onor supremo,
Egli s'opponga, ed osi
Sfidarti, in mia presenza, e del senato,
E degl'istessi altari?
DUARTE
Io non lo scuso;
Ma so che amore in giovanil pensiero
Legge e fren non conosce.
RE FERDINANDO
E che potei
Far io di più per quel superbo? Ei vinse
Il mio nemico, ed io
Aggiungo a' suoi trionfi e alle sue glorie
Due regi servi in dono.
A più sublime e degna
Mercede io poi l'inalzo; egli rifiuta
Di unirsi alla mia prole, ed io lo soffro
Senza mio sdegno; ma soffrir non posso
Né condonar l'offesa
Onde il real decoro in sì vil guisa
Resta macchiato!
DUARTE
Almeno
Sia punito, se vuoi, ma dall'estremo

Supplizio lo difenda
Il suo gran merto e il sangue illustre; e vada
Lungi da' regni tuoi.
RE FERDINANDO
No, che da' primi
Voglio che ad ubbidirmi
Imparino i più bassi, e non è impero
Se non vile e negletto
Quel che solo si stende
Su la plebe, e sul volgo.
DUARTE
Signor: Deh! pensa ancora
Che…
RE FERDINANDO
Già pensai a bastanza,
Mora Rodrigo.

Scena II
Leonora e li detti.
LEONORA
Sì, Rodrigo mora.
A me, padre, si dia
Di quell'ingrato il sangue: io son l'offesa;
E se tua prole io sono,
Come pur sono, a te una grazia io chieggio,
Che negar non mi dei. Voglio che il fato
Di Rodrigo e Cimene
Penda dal cenno mio. Farò che il mondo
Conosca ch'io non sono
Degna di un tanto oltraggio.
RE FERDINANDO
A te li dono.
DUARTE
(Oh destino spietato!)
LEONORA
Or son contenta.
Chi accese lo sdegno
D'un'alma reale,
Di vivere è indegno:
Punito sarà.
E quanto sia accesa
Quest'anima offesa,
Con tutto il suo scempio
Quell'empio vedrà.
Parte.

Scena III
Re e Duarte
DUARTE
Se a me permesso fia,
Dirò, signor, liberi i sensi miei.
RE FERDINANDO
Che vorrai dir.
DUARTE
Che parmi
Troppo accesa l'Infanta
Contro Rodrigo, e che temer si deggia
Dell'ira sua l'eccesso.
RE FERDINANDO
Ella ha ben giusta
Cagion a tanto sdegno.
DUARTE
E Rodrigo morrà?
RE FERDINANDO
Così richiede
Il grave suo delitto, ed il reale,
Vilipeso onor mio.
DUARTE
Né può trovarsi
Scampo, per lui, nel tuo gran core?
RE FERDINANDO
Io dissi;
E invano a me ti volgi,
Or che l'Infanta ha in suo poter la pena,
E la grazia del reo.
DUARTE
Da lei non posso
Sperar se non vendetta.
RE FERDINANDO
E ciò ti basti.
DUARTE
Io tacerò, poiché ti priego in vano.
(Ma non morrà Rodrigo,
Sinch'avrò core in petto, e il brando in mano).
RE FERDINANDO
Pena, e premio, in chi regge l'impero,
Sono i poli d'un giusto regnar.
Con clemenza si mostra severo
Contro i falli che al segno già sono,
Che perdono non posson sperar.

Scena IV
Duarte
DUARTE
No, non morrà, Rodrigo. Al suo destino,
Dell'infanta allo sdegno, e all'ira ingiusta
Del re, che lo condanna,
Saprò ben io, con questa destra, e questo
Ferro, oppormi, o morire.
Dell'amicizia al nume
Svenerò quel soave,
Amoroso disio, che per Cimene
Così mi stringe, e del mio grande e illustre
Rivale, a cui questa mia vita io deggio,
Sarò scudo, e riparo. All'opra, o invitti
Pensieri miei. Ma del bell'idol mio
La immagine adorata
Mi fa ancor guerra, e mi vorria men forte.
No: si rompa ogn'indugio, e di Rodrigo

Si procuri lo scampo. Ma Cimene
Io sento ancor che mi rapisce, e ancora
Io trovo, e non so come,
Sempre tra' labbri miei quel dolce nome.
Quel bel volto, e quel bel nome
Sempre io trovo, e non so come,
Né miei labbri, e nel mio cor.
Volgo i passi e il guardo giro,
E colei per cui sospiro
Mi dipinge in ogni loco
Tutto foco il crudo amor.

Scena V
Diego e Garzia.
DIEGO
Che pianger debbo pria
Di te, misero figlio!
L'onor macchiato nel morir qual reo,
O la vita che perdi
Condannato, innocente?
Piangerò l'uno e l'altra,
Figlio, di questo genitor cadente
Già sostegno e splendore, or pianto e morte.
GARZIA
Padre (che tal mi fia
Sempre chi di Rodrigo è genitore,
In ossequio e in amore)
Non disperar, che forse
Giunto ancor non è al fine
Il glorioso stame
Del tuo gran figlio; io posso
Darne a te certa speme.
DIEGO
E come mai?
Il re si chiama offeso,
Vilipeso il senato,
L'Infanta lo vuol morto,
E' implacabil Cimene,
Duarte è suo rivale. Il cielo istesso,
Ch'è protettor degl'innocenti, è unito
Co' suoi nemici. Or quale
Scampo per lui vi fia
In periglio sì atroce?
GARZIA
Il tuo Garzia.
Sì, quello io son, che voglio
O salvarlo, o morire al fianco amato
Del tuo, del mio Rodrigo.
DIEGO
O illustre amico!
Tu mi rendi alla vita; or dimmi, e come
Pensi di far?
GARZIA
Non credo
Così ingrato il mio re, né così ingiusto
Nell'ira sua che voglia,
Con barbaro decreto,
Privar di vita il nostro eroe, ma quando
Pur così fosse, io sono
Pronto, con tutto il mio
Rischio, a sottrarlo al fiero colpo.
DIEGO
E come?
GARZIA
Dalla torre, ove stretto
Egli si trova, al mar conduce ascoso
Un sotterraneo calle a tutti ignoto,
A me solo palese; e già fu questa
Via da quel Roderico
Ultimo re de' Goti aperta allora
Che de' Barberi e Mori
Il primo giogo al collo suo si strinse
La sventurata Iberia. Io di qui trarlo
Penso, solo e secreto.
DIEGO
E se ciò fia,
Con qual d'eterno amor forte legame
A te mi stringi?
GARZIA
Io sol penso al periglio
Dell'amico e al suo scampo, e più non chieggio.
DIEGO
Dunque all'opra t'accingi.
GARZIA
Io di qui parto
Per dar capo all'impresa.
DIEGO
Sorte, contento io son, se tu non fingi.
GARZIA
Spera sì, che men severo
Il destino a te sarà;
E vedrai che al cielo ibero
Il valor del tuo guerriero
Nova luce ancor darà.
Parte.

Scena VI
Diego.
DIEGO
Voi volete ch'io speri, o crude stelle?
E sperar voglio, ancora
In sì cupo, e profondo
Abisso di sciagure. O figlio, o figlio!
Oh qual periglio a te, qual pena e duolo
A questo afflitto seno
Un tuo cieco furore oggi prepara!
Ma pur, non so se sia
Quella che in petto io sento
O speranza, o lusinga,

Che dà triegua al tormento,
E promette ancor pace all'alma mia.
Un raggio di speme
Ravviva il mio core,
Che un crudo timore
Condanna a languir;
Ma il core poi teme
Che quella speranza
Che troppo s'avanza
Non l'abbia a tradir.

Scena VII
Camera in cui sta ristretta Cimene. Cimene assisa, con un libro alle mani. Poi Leonora.
CIMENE
O fortunata Altèa,
Che la vendetta tua contro l'ingiusto
Meleagro, tua prole, avesti core
Per compirla, sì forte. Oh quanto io deggio
Invidiar la sorte tua! Tu sei
Degna di eterna gloria al tuo gran nome,
Ed io misera, e vile,
Vendicarmi vorrei, ma non so come.
Cimene posa il libro, e si leva da sedere.
LEONORA
Liete nuove t'arreco,
Cimene; tu ritorni
Alla tua libertà.
CIMENE
Grazie ti rendo.
LEONORA
Il re mio genitore a me concede
Sopra Rodrigo e sopra te l'intera
Sua possanza, ond'io voglio
Te sciolta, e quell'indegno
Che sia preda di morte infame e ria.
CIMENE
(Oh! Che assalto improviso all'alma mia.)
LEONORA
Tu ti turbi?
CIMENE
La gioia
Di vedermi al possesso
Della tua grazia ancora
Mi sorprende così.
LEONORA
Ma di Rodrigo
Ti par giusta la pena?
CIMENE
Io sempre chiesi
La morte sua, ma non la morte infame;
Odio chi mi trafisse il genitore;
Ma la vita io ne cerco, e non l'onore.
LEONORA
Ah! Ben conosco quanto
Ami Rodrigo, nel tuo core.
CIMENE
Io l'amo?
E questo ancor si crede
Di Cimene onorata, e figlia? E tanto
Sventurata son io, che ancor non basti
Quanto oprai, quanto dissi
Per far palese al mondo
L'alto mio sdegno e il mio gran core?
LEONORA
Ascolta
Cara Cimene: io voglio
Svelarti un mio pensiero a ogn'altro ascoso
Fuor che a me stessa. Io sempre
Amai Rodrigo.
CIMENE
(Oh Dio!
Queste son pene.)
LEONORA
Ed ora,
Ch'ei mi disprezza, perché t'ama, io voglio
O la sua morte, o l'amor mio contento:
Onde per questo io chieggio
L'opera tua.
CIMENE
Sempre m'avrai, signora,
Ai tuoi cenni disposta.
LEONORA
Andianne unite
A ritrovar Rodrigo. Egli risolva
Prostrato alle mie piante
Chieder pace al mio sdegno, e tutto umile
M'offra se stesso in dono, e s'ei ricusa
Mora, qual reo più vile.
CIMENE
E a che poss'io
In ciò giovarti?
LEONORA
A te conviene esporgli
I sensi miei; ma in mia presenza…
CIMENE
E meglio
Nol farai da te sola? (Oh! che tormento.)
LEONORA
No; perché tu potrai,
Per quell'amor ch'egli ti porta, indurlo
A far quanto disio.
CIMENE
(V'è più crudo dolor del dolor mio?)
LEONORA
Vincer puoi la durezza
Di quel petto di scoglio, e salvo il mio
Real decoro, al fine
Ottenere, a mio pro, quanto tu brami;

Quanto tu ancor, come cred'io, non l'ami.
CIMENE
Amarlo? E come mai?
Anzi l'odio, qual fiero
Omicida, tiranno, (Ah non è vero.)
LEONORA
Vieni adunque.
CIMENE
Ti sieguo. A lui ben chiaro
Veder farò che a te dovuto fia
E l'ossequio e ogn'amor; che l'alma mia
Solo a vendette aspira,
Che l'amor suo non puote
Vincer lo sdegno in me, che nel mio seno
Fra contrarie passion sempre contrasta,
E mi crucia così.
LEONORA
Questo non basta.
Digli che tu non l'ami:
Digli che mio lo brami;
Ma non gli dir così,
Che non mi basta, no.
Fa che al mio amor si pieghi:
Usa minaccie e prieghi;
Di' che tu l'odi ancora
Quant'odiar mai si può.
Parte.

Scena VIII
Cimene sola
CIMENE
Ecco a qual dura prova,
Povera mia costanza, or giunta sei.
Cedi, una volta, cedi
A quel destin che ti vuol vile. Io vile?
Io cederò a un insano
Affetto che mi volge
Contro mia voglia? Ah! pera
Quel pensier che mi toglie
Alla vendetta e all'onor mio. Su! ardisci,
Mio core, andianne, e veggia
E Leonora e Rodrigo
Che amore, odio, vendetta e gelosia
Serviran tutte a maggior gloria mia.
Vincerò: sì, sì. Ma che?
L'amor mio. Ma con qual core?
Il mio sdegno. Ma dov'è?
Se un geloso e rio furore
Al mio sdegno m'involò?
Farò d'altri l'idol mio
Benché il cor ne senta affanno.
Idol mio chiamo un tiranno
Che m'offese? Oh questo no.

Scena IX
Orrido carcere nel fondo di una torre.
Rodrigo incatenato.
RODRIGO
Non son già l'aspre catene
E l'orror di questo inferno
Che dan pena al mesto cor;
Il tormento più severo,
Che m'affligga, è quel pensiero
Che il mio bene accresca ognora
L'odio suo contro il mio amor.
Del vicino mio fato
Con l'alma invitta il fiero colpo attendo:
Lacci, sciagure, e morte
Non hanno orror che basti
A far ch'io sia diverso
Da me stesso, e dal mio
Intrepido coraggio; ma vorrei
Che a tanti strazi, e tanti
Del nemico destino, il mio tesoro
Desse fine al suo sdegno; e lieto io moro.
Si pone a sedere pensieroso.

Scena X
Leonora, Cimene e Rodrigo.
LEONORA
Vedilo appunto.
CIMENE
(Ahi vista!)
LEONORA
Or t'avvicina
E a lui favella; io qui in disparte ascosa
Il tutto ascolterò.
Si ritira, e si fa veder di tanto in tanto
CIMENE *si avvicina*
Rodrigo.
RODRIGO
Oh Dio! Qual voce?
Si volge
Ahi dolce e cara
Vita di questo sen; qual mai benigna
Stella a me ti conduce? E qual contento…
CIMENE
Taci. A te non venn'io
Mossa da amor né da pietà, qua venni
Per camparti da morte, acciò che sia
Più lunga con la vita la tua pena,
E ancor più cruda la vendetta mia.
LEONORA
(Così mi piace.)
RODRIGO
Or venga
La morte a me, che viver più non curo
Se ancor tu m'odj, e venga
Te presente.

CIMENE
Che parli? Io t'odio, è vero,
Ma pur salvo ti voglio; e qua mi trasse
Del tuo scampo il disio.
RODRIGO
Se tu mi sdegni,
Nulla più apprezzo.
CIMENE
Ascolta.
L'Infanta, al di cui cenno
Sta unito il tuo destin, perch'ella puote
Di te disporre, a te convien con tutto
Il più fino amor tuo render placata;
E vivrai, credi a me.
LEONORA
(Ciò che risponda
Impaziente attendo.)
RODRIGO
Io, ch'ebbi ardire
Di non temer lo sdegno
Del mio re, del senato, e che potei
Rifiutar l'alte nozze in faccia al mio
Maggior periglio, or così vil sarei?
Ah! tu ben non conosci
Il mio gran cor, la mia gran fede.
CIMENE
E s'io
T'odio più che non m'ami, a che ti giova
Un amor che m'offende?
Una fede che accresce in me lo sdegno?
RODRIGO
Non importa. Mi basta
Morir per te, se la mia morte brami.
LEONORA
(Oh gran core! oh gran fede! Oh gran costanza
D'eterno nome degna!)
CIMENE
Forse che tu non sei
Dell'odio mio ben persuaso?
RODRIGO
Io sono.
CIMENE
Dunque l'Infanta adora,
Che t'ama quant'io t'odio, e cui avrai
Dolce corrispondenza, e vita ancora.
RODRIGO
Questo far non poss'io, perché non voglio
Fuggir la tua vendetta, che vicina
Già miro in questo loco.
CIMENE
A me il pensiero
Lascia di vendicarmi; avrò ben io
Modo come punirti.
RODRIGO
E' ver; ma adesso
La vittima è già pronta.
LEONORA
(Or tempo fia
Della prova maggiore)
CIMENE
(Io più non posso
Vincer gli affetti miei) Rodrigo, alfine
Che risolvi?
RODRIGO
Morire.
CIMENE
E di Leonora
Che dici?
RODRIGO
Ch'io non curo
Di lei né del suo amor, che di Cimene,
Unico mio tesoro, al crudo sdegno
Offro me stesso, e la mia…
LEONORA *esce furiosa*
Intesi: indegno.
Intesi, ed or vedrai,
Tu che mi sprezzi e del mio amor non curi,
Ciò ch'io far posso.
CIMENE
(Oh Dio!
Son morta.)
piano a Rodrigo
e tu non vuoi
Sottrarti al fatal colpo?
RODRIGO
Io non lo temo.
CIMENE *piano a Leonora*
Lascia ancor che un momento
Io gli parli per te.
LEONORA
Non più. Troppo soffersi,
E la giusta ira mia
Già lo condanna.
CIMENE *piano a Rodrigo*
Almeno
Fingi d'amarla.
RODRIGO
Questo
Non farò mai.
CIMENE *piano a Leonora*
Già parmi
Ch'ei si pieghi al mio dir.
LEONORA
Ma ancor non veggio
Segni dell'amor suo.
CIMENE *piano a Rodrigo*
Morir tu vuoi
Qual reo così?
RODRIGO *a Cimene*
Taci mio ben.
a Leonora

Signora,
Chi generoso core
Racchiude in petto, a vil timor non piega
Di periglio o di morte. Eccomi pronto
A pagar col mio sangue
L'offesa del rifiuto, e se non basta
Solo una vita, averne più vorrei
Per offrirle al tuo sdegno, e a quella fede
Che a Cimene…
LEONORA
Ammutisci, ingrato, ed ora
Vedrò se così forte
Sei qual ti vanti. Olà!
Escono due comparse, una delle quali porta una fiaccola accesanella mano sinistra, e una mannaja nella destra, e l'altra, un ceppo da tagliare la testa, e alcune funi affasciate.
Questi che miri
Sono dell'ira mia ministri.
Alle comparse.
E voi
Quanto v'imposi eseguirete. Or vanne
Alma superba, e a schernirmi impara.
CIMENE
(S'io resisto all'affanno,
O son di sasso, o non ho core in petto.)
RODRIGO
Su, che si tarda, amici?
Vi sieguo, andianne.
A Cimene.
E tu, dolce ben mio,
Se con la morte mia placar ti puoi,
Placati. Io vò a morir. Cimene, addio.
A Leonora
Che il cor mio timor non senta
Or vedrai.
A Cimene
Sol mi tormenta
Che tu m'odi, o bella, ancor.
A Leonora
Vò a morir con alma forte,
A Cimene
Ma vorrei che alla mia morte
Si placasse il tuo rigor.
Parte Rodrigo, seguito dalle due comparse, che lo conducono
a mano per la catena.

Scena XI.
Leonora e Cimene
LEONORA
Cimene, al fin vincesti, e la vittoria
Al tuo campion la vita, a me il rossore
D'esser vinta, mi costa.
CIMENE
Di qual campion favelli?
LEONORA
Di Rodrigo.
CIMENE
Rodrigo è mio nemico.
LEONORA
E' tuo nemico è ver, ma per te more.
CIMENE
(Ed io per lui, che il fiero duol m'ancide.)
LEONORA
Fausta la sorte arride
Al tuo disio; già vendicata sei
Con la sua morte.
CIMENE
Io la sua morte chiesi
In mia vendetta, e non de' torti altrui.
LEONORA
Ed io a morir l'invio,
Perch'ei m'offese, e l'altrui mal non curo.
CIMENE
(Ahi sventura!)
LEONORA
Oh contento!
Vendicata son io.
CIMENE
(Col mio tormento.)
LEONORA
Già sento nel petto
Un certo diletto
Che sol chi lo prova
Intender lo sa.
CIMENE
(Il duol che m'affligge
E il cor mi trafigge,
Con pena a me nova
Languire mi fa.)

Scena XII
Cortile interiore, con statue e colonnato all'intorno.
Re e Diego.
DIEGO
Dunque non v'è più speme?
RE FERDINANDO
Un re non cangia
Pensiero, e ciò ch'ei disse
E' immutabil decreto.
DIEGO
Ed io, che tanto
Sangue sparsi per te, vedrò con sommo
Scorno ed affanno un figlio mio svenato?
E un figlio a cui tu dei
Quella stessa possanza onde il condanni?
RE FERDINANDO

Alle famose imprese
Di te, del tuo Rodrigo, io già a bastanza
Con le grazie risposi; ora al delitto
La sua pena conviensi.
DIEGO
E qual delitto?
RE FERDINANDO
A te stesso il ricerca; anzi alla mia
Negletta maestà. Ma dall'Infanta
Meglio il saprai, cui diedi
E di vita e di morte un pieno e sciolto
Poter sovra Rodrigo.
DIEGO
E allor che tutta
Era Iberia in periglio, e di regnante
Appena il nome a te restava, allora
Cercò forse Rodrigo
Dalla Infanta il tuo scampo, over dal suo
Gran core, e dal suo brando?
RE FERDINANDO
Or qui ti basti.
Troppo ardito tu sei.
DIEGO
Perché son padre,
E padre d'un gran figlio.
RE FERDINANDO
E perch'io sono
Tuo re, perché mi chiamo
Offeso, e perché voglio
Ciò ch'è giusto, non posso
Ascoltare i tuoi prieghi.
DIEGO
Di' ciò che vuoi: tu a me giustizia or nieghi.
RE FERDINANDO
Dunque ingiusto son io?
DIEGO
Basta, che tu condanni il figlio mio.
RE FERDINANDO
La man di chi regge,
Se serve alla legge
Ingiusta non è.
Punire ogn'errore
D'un'alma superba
Con pena anche acerba,
E' vanto di re.

Scena XIII
Diego, poi Duarte e Garzia.
DIEGO
Vanne, ingiusto che sei;
Se il ciel non mi abbandona,
Tu non godrai de' crudi affanni miei.
GARZIA *a Duarte*
Già il tutto è pronto.
DUARTE
E in questa guisa, invano
Saran le guardie a' nostri danni accorte.
GARZIA
Prospera a noi la sorte
N'apre la chiusa via. Ma vedi ancora
Diego colà?
DUARTE
T'accosta.
GARZIA
Diego, sgombra ogni affanno.
DUARTE
A noi il pensiero
Lascia del tuo Rodrigo.
DIEGO
E che poss'io
Sperar da te, se a lui rival tu sei?
DUARTE
Già fui rivale; or sono
Amico, e debitor di quella vita
Che a lui render vogl'io.
GARZIA
E meco unito, aspira
Alla sua libertà, che già vicina
Tu prometter ti puoi.
DIEGO
Oh prence! oh degl'eroi
D'Iberia illustre e degno! Ed è pur vero
Quanto ascolto?
DUARTE
Ti sembra
Che ingannatore io sia?
GARZIA
Ch'io menzognero?
DIEGO *a Duarte*
So che tal tu non sei,
a Garzia
Né tu mendace,
Ma la gioia improvisa
Fa ch'io non creda appieno.
DUARTE *a Garzia*
Orsù, t'invia,
Che tardar non conviensi!
GARZIA
Io parto.
Parte
DIEGO
E teco
Venire ancor disio.
Parte
DUARTE
Itene uniti, e tosto
Vi sieguo, amici, alla bell'opra anch'io.
Un lampo di gloria
Che l'anima accende,
Più forte si rende

Del foco d'amor.
Con bella vittoria
Di questo mio petto,
Già sopra ogni affetto
Trionfa l'onor.

Scena XIV
Camera apparata, destinata per le udienzie secrete. Basso soglio del re da un lato, con prospettiva chiusa, la quale poi aprendosi mostra una galleria di specchi, nel fondo di cui un gran balcone, dal quale si scorge un'altra prospettiva di bosco e campagne.
Leonora e Cimene
LEONORA
Troppo mesta mi sembri.
CIMENE
E quando mai
Lieta appars'io, da quel funesto giorno
Che il genitor mi tolse?
LEONORA
E' ver, ma il tempo, e il fatto
di rimedio incapace, e la vendetta
Di cui sicura or godi, alla prudenza
Dar loco al fin dovria.
CIMENE
Sì, ma questa vendetta,
Eseguita da te, non è più mia.
LEONORA
Che importa? E non ti basta
Che il tuo nemico almen punito fu?
CIMENE
Taci, ti priego, e non m'affligger più.

Scena XV
Re, e le dette.
RE FERDINANDO
Contessa, è tempo omai
Che ad ubbidire apprenda
Il tuo genio superbo, e che si pieghi
Al giusto voler mio.
CIMENE
Tutto ciò che poss'io
Sottoposto è al tuo cenno, onde non hai
Di che dolerti.
RE FERDINANDO
Adunque
A Duarte la destra…
CIMENE
Non più, signor: pria morir vuò, che mai
Ciò sia.
RE FERDINANDO
Perché?
CIMENE
Perché non posso,
Da che giurai che ad altri
Stretta in nodo fatal non mi sarei,
Se non a chi potesse
Vendicare, e tu il sai, gli oltraggi miei.
LEONORA
Ma se la tua vendetta
Ti vien tolta da mano assai più forte,
Più non merta Duarte il tuo rifiuto:
Ch'egli non può a Rodrigo
Dar, per esser tuo sposo, un'altra morte.
RE FERDINANDO *a Leonora*
Che dici?
LEONORA
Che Rodrigo
Già pagò…
RE FERDINANDO
Come?
CIMENE
(Oh Dio!
Morir mi sento.)
LEONORA
Nel suo sangue assorto
La pena…
Scena XVI
Garzia e li detti.
GARZIA
Ah! mio signor, Rodrigo è morto.
RE FERDINANDO
Morì Rodrigo? (Oh quale
Pentimento m'affligge.)
GARZIA
Caduta è quella eccelsa
Pianta, all'ombra di cui
Era Iberia sicura; or più non speri
Gloria e splendore al nome suo.
RE FERDINANDO
Ma dimmi,
Onde il sapesti?
GARZIA
Io stesso,
Con Duarte e con Diego,
Il vidi (ah! miserando
Aspetto!) entro l'oscuro
Carcere al suol disteso,
Tutto nel sangue immerso; e l'onorata
Testa tronca dal busto, invan da noi
Fu ricercata.
RE FERDINANDO
Ah! Infanta!
Troppo facile io fui, tu troppo ardita.
LEONORA
Signor, di quel che oprai
Non mi posso pentir.
CIMENE
(Già a poco a poco
Manca la vita.)

GARZIA
Io lo confesso, andai
Al di lui padre unito,
Per sciorlo dalle indegne
Catene; ma già sciolto
Era dal mortal laccio. Oh! qual si fece
Il genitor dolente,
In quel misero punto! Egli raccolse
Un vel, che il fianco amato
Cinse, mentre vivea,
Tutto del caro sangue asperso e molle,
E svenne per dolor. Questo è lo stesso
Che tu, Cimene, a lui donast'allora
Ch'eri sua sposa, e non nemica ancora.
RE FERDINANDO
(Gli accenti di costui
Mi trafiggono l'alma.)
CIMENE
(E ancor non moro?)
LEONORA
(Fra tante angoscie, e tante,
Cor mio, tu sol sei lieto!)
RE FERDINANDO
Ma Duarte dov'è?
GARZIA
Ei si rimane
Con Diego, a cui dal disperato affanno
Vien tolta ogni ragion.
RE FERDINANDO
Destin tiranno!

Scena XVII
Diego con un velo sanguinoso in mano. Duarte e li detti.
DIEGO
Gioite pur, gioite, Nemici del mio figlio!
Ecco, o Fernando, Quel sangue che le tue
Porpore tinse, e fa che regni ancora.
Ecco, o Leonora, il sangue
Che al genitor chiedesti; or godi,
e bevi Con la vista crudele
Queste stille innocenti,
e la tua fera Voglia or sazia ed appaga.
a Cimene
E tu, tigre inumana,
Che sotto uman sembiante
Chiudi cor di Megera, alma d'inferno,
Or contenta sarai! La tua vendetta
Rimira in questo sangue, ed una morte
Ben giusta e meritata
Or ti paghi la vita
D'un Rodrigo, e l'onor d'un Diego offeso!
Che volete di più? Questa infelice
Vita, che sol mi resta
Per pochi, ma dolenti
E penosi momenti,
Perché non vi prendete
Per saziarvi appieno? Empi che siete.
DUARTE
(Resister più non posso.)
CIMENE *a Diego*
Padre, dammi quel velo. Oh velo! Oh sangue!
Rodrigo mio! Son mor…
Sviene.
RE FERDINANDO
Tosto accorrete.
E tu sostienla, Infanta: al grave affanno
La misera già cede.
LEONORA
(Io ben m'apposi.)
DUARTE
E chi giammai potria
Por freno al duolo?
GARZIA
Io mi disciolgo in pianto!
CIMENE *ritornando in sé*
E vivo? E spiro? E il mio dolor tiranno
Ancor mi serba a questa
Luce odiosa e trista?
O Rodrigo! o mio bene! o sposo amato,
Che qua intorno t'aggiri,
Ignudo spirto errante;
Ascolta le mie voci,
Ultime voci di chi more. Io sempre
T'amai, ne chiamo il cielo
In testimonio, e la tua morte volli
Per morir teco, poiché ingiusto fato
Teco viver mi tolse; e tu che sei
Là donde il mio cor vedi,
Or sai s'io dico il vero. A tanto amore
La vendetta si oppose, e la vendetta
Sempre fu vinta. Or vengo
A goder teco, che già veggio unito
Al mio gran genitore, e in stretti amplessi
Le due grand'alme accese.
Ma pria ch'io di qui parta,
Insegnatemi voi,
a Diego
Padre,
a Garzia
amico, Duarte,
Dove lasciaste il mio
Sposo; tu dimmi, Infanta,
Dove quel capo sia
Che dal busto onorato
Troncar facesti; e poi
Vado a morir su quelle
Care reliquie, e in puri e casti baci
Sciolgo l'alma, che sento
Già dal seno partir.

LEONORA
(Tanto tormento
Tosto avrà fin). Cimene, in questa a noi
Stanza vicina è il tuo Rodrigo; io voglio
Che tu il veggia, se brami.
CIMENE
Altro non chieggio,
Pria di morir.
DIEGO *a Leonora*
Che tardi?
Rendi a me le dilette
Spoglie del mio tesoro.
LEONORA
Eccomi pronta. Olà.

Scena ultima [XVIII]
Rodrigo e tutti.
Al cenno della Infanta si apre il proscenio, dove si vede la galleria de' specchi. Rodrigo esce da quella.
RE FERDINANDO
Qual maraviglia!
Rodrigo!
CIMENE E DIEGO
Oh Dio! Che miro?
RODRIGO *a Cimene*
Mia vita.
CIMENE
Mio Rodrigo.
RODRIGO E CIMENE
Ed è pur vero
RODRIGO
Che placata tu sei?
CIMENE
Che vivi ancora!
DIEGO
Figlio.
DUARTE E GARZIA
Amico.
DIEGO, DUARTE, GARZIA, RODRIGO
Oh contento
Senza pari!
CIMENE
Io di gioia languir mi sento.
LEONORA
Diego, prendi il tuo figlio;
Cimene, ecco il tuo sposo;
Mio re e signor, ti rendo
Quel gran Rodrigo, ch'io
Amar potei, ma conseguir non mai.
Or vedi pur s'io sono
Troppo ardita, e se deggio
Pentimento sentir di quel che oprai.
RE FERDINANDO
Ma tu perché volesti
Deluderci così?
RODRIGO
Caro e gradito
Inganno.
CIMENE
Che mi costa
Tanta pena e rossore.
LEONORA
Io vi delusi
Per sottrar dal suo fato
Rodrigo, che il senato
Offeso, e tu, signor, dannasti a morte.
Quindi il chiesi al mio solo
Arbitrio, perché sola
Volli la gloria di salvarti il vero
Sostegno del tuo impero.
E perché mi parea
Impossibil che a tanto
Amor Cimene entro il suo cor non fosse
Sensibile, io la posi
A così dure prove,
Che ogni altro umano petto
Vinto ne fora; ella mi vinse, e al fine
Perché estinto il suppose aprì il suo affetto.
DIEGO
E colui che là giuso
Tronco e svenato io vidi,
Con le spoglie del figlio?
LEONORA
Era per altre
Colpe già reo di morte; io poscia il feci
Vestir come vedesti.
RODRIGO *a Cimene*
O mio bel sole,
Pur sereno risplendi agl'occhi miei.
CIMENE
La mia vendetta ed ogni affanno obblio,
Or che vivo ti miro, e mio tu sei.
RE FERDINANDO
Diego, se a te non spiace,
La data fede or si rinovi, e sia
Del tuo figlio Cimene.
DIEGO
Io sol ti chieggio
Scusa, o signor…
RE FERDINANDO
T'accheta; io già son pago.
DIEGO
Se l'error mio perdoni,
Io più non cerco, e a tuo piacer disponi.
Rodrigo dà la mano a Cimene
RODRIGO
Pur ti stringo, o dolce e bella,
Cara destra del mio ben.
CIMENE
Dopo lunga e ria procella,

Splende alfine un dì seren.
GARZIA *a Rodrigo*
Amico, oh quanto io godo!
RE FERDINANDO
Prence, se dell'Infanta
L'imeneo non ricusi, io ti destino
Al sacro nodo.
DUARTE
Onor tanto sublime
Rifiutar chi potria?
RE FERDINANDO
E tu, figlia, che dici?
LEONORA
Che al tuo voler soggetta
E pronta sempre avrai la voglia mia.
RE FERDINANDO
Duarte, ella è già tua.
DUARTE E LEONORA A 2
Contento
io sono,
Contenta
Se mi vien dal mio re così bel
dono.
Se vien dal genitor, caro m'è il
RE FERDINANDO
Rodrigo, la tua sorte
Cangiò d'aspetto; è ben ragion che ancora
Tu cangi il nome, e sia
Quello che a te fu dato
Dagl'africani re: Gran Cid sarai
Detto, e immortal ne' secoli vivrai.
RODRIGO
Grazie, signor, ti rendo.
RE FERDINANDO
E così apprenda
Il mondo, che alla fin virtute oppressa
Da contraria fortuna,
Al ciel s'inalza, ed è sempre l'istessa.
RE FERDINANDO E LEONORA
Del gran Cid la gloria immortale
CIMENE
Del tempo sull'ale
Fastosa n'andrà!
DUARTE
E passando da questo a questo polo,
DIEGO E GARZIA
Con rapido volo
Il mondo empirà!
Il fine del dramma

3

IL GRAN CID
Giovanni Giacomo Alborghetti
Nápoles, Michele Luigi Muzio, 1717

Atto primo
Scena I
Cortile aperto, con varie statue in giro, rappresentanti gli antenati di Cimene. Gran tomba nel mezzo, dove è sepolto il conte di Gormas, in cima di cui una Piramide. Cimene a sedere & appoggiata alla tomba.
CIMENE
Freddi marmi, amati e cari,
Dolce orror del mio pensiero,
A voi torna il mesto cor.
Torna a voi, perch'io non oso
Fuor di voi cercar riposo
Alle pene, al crudo affanno,
E al tiranno mio dolor.
Oh del gran genitore
Ceneri illustri ed onorate spoglie,
Che in questi sassi, e più nel cor racchiudo,
Quando fia che il mio ciglio
Che tanto pianto, e tanto
Sopra vi sparge, ancora
Miri sparso quel sangue
Che all'alta mia vendetta il ciel destina?
Quel sangue, sì, quel sangue
Dell'odiato mio dolce nemico,
Di quel Rodrigo, oh Dio,
Che, ad onta del mio sdegno, è l'idol mio.
S'alza furiosa.
Ma folle ove trascorre,
Per tradire il mio core, incauto il labro?
Rodrigo è il mio tiranno, ed è l'oggetto
Dell'ira mia più cruda, e 'l voglio morto.
Mortà l´empio omicida; io già ravviso,
Tronco dal busto indegno,
Il di lui teschio a' piedi miei reciso.
Vuol partire.
Scena II
Duarte e Cimene
DUARTE
Bella Cimene, e quando
Splender vedrò men fiero e men turbato
Il vago sol de' tuoi begl'occhi?
CIMENE
Quando
Avrà fin con la vita il mio dolore.
DUARTE
Dolor troppo nemico
Alla tua pace e alla mia speme. Grande
Fu l'ardir di Rodrigo, e assai più grave
L'offesa all'amor tuo; ma tu frattanto
Da' triegua alle tue pene:
Tempra l'interno duolo, asciuga il pianto.
CIMENE
Ch'io mi plachi? Ch'io dia
Tregua al mio duolo? E tu mel chiedi? Ancora
Non sai ciò che al suo fato
Debbe Cimene? Mira
Quella fredd'urna. E mira
Quelli d'intorno a lei sassi animati,
Che mi chieggion vendetta. Io sento, io sento
Del genitor la voce,
Che sgrida a me la mia fiacchezza; io veggio
L'ombra di lui, che invendicata freme,
E con larve di morte a me fa guerra.
Or pensa se fra tante
Furie crudeli ond'agitar mi sento,
Dar possa pace al core,
O triegua alle mie pene e al mio tormento.
DUARTE
Il ciel, che a me riserba
La gloria di servirti, invidia ancora
Sì bella sorte all'amor mio; celato
Da vil timore a questo brando, vive
Il tuo nemico; e se pur vive, invano
Cerca sottrarsi al suo destino: in terra
Luogo non v'ha per suo sicuro scampo
Quando l'odia Duarte.
CIMENE
Così vile
Non ha Rodrigo il core, e assai più forte
Ha il braccio. Il mio gran padre,
Primo trofeo del suo valor, ne sia
Testimonio ben degno.
DUARTE
Egli abbia pure
Forza e valor quanto si possa, estinto
Cadrà, credilo a me, purch'abbia ardire
Di palesarsi un giorno. E' troppo bella
La promessa mecede, e la fortuna
Di eseguire i tuoi cenni.
Quelle vaghe e soavi
Stelle che Amor nel tuo bel ciglio accese,
Se splenderanno a me serene e liete,
Della caduta sua sien le comete.

CIMENE
Quanto giurai sperar ti lice, e solo
Del sangue del fellone asperso e tinto
Giusta mercè chieder potrai.
DUARTE
Ma intanto,
Con la sicura speme
Di vendicar l'acerbo tuo cordoglio,
Posso io parlar dell'amor mio?
CIMENE
Deh! come
Sentirò amor, quando nell'alma io sento
Solo un pensier di morte,
Che ad ogn'altro disio morta mi rende?
DUARTE
Io tacerò, se il mio parlar t'offende.
CIMENE
Voglio vendetta, e poi
Parlami del tuo amore,
Ch'io ti risponderò.
Non san gli affetti tuoi
Placar quest'alma accesa,
Sinché dell'alta offesa
Vendetta io non avrò.

Scena III
Duarte solo.
DUARTE
Sì, che vendetta avrai; così avess'io
Pietà da te, finché ne ottenga amore.
Mio core, udisti? Al seno
Di Cimene si va col teschio in mano
Del suo, del mio nemico.
Di sì bella speranza al chiaro lume,
Mira quanto sia grande
Quel bene a cui, col mio valore, aspiri.
Sia pur forte Rodrigo, ed abbia il petto
Di doppio acciaio impenetrabil cinto;
Purché Cimene sia
Premio della vittoria, io già l'ho vinto.
Per abbatter chi m'offende
E placare il mio tesoro,
Il suo brando, e l'arco d'oro
Marte, e Amor mi presterà.
Col furor del dio guerriero
Saprò vincere ogni assalto;
Col favor del nume arciero
Vedrò poi quel cor di smalto
Che pietoso a me sarà.

Scena IV
Atrio del real palagio con portici all´intorno.
Rodrigo e Garzia.
GARZIA
Rodrigo, il tuo periglio
E' troppo certo, e tu nol vedi ancora,
O fingi non vederlo? In questo loco
Ove ogni laccio è teso
Al precipizio tuo, che fai? che pensi?
Vanne, fuggi e t'invola
All'altrui sdegno e al mio timore.
RODRIGO
E come
Tu vuoi ch'io non m'aggiri
Intorno a queste mura, e che men vada
Lungi dal caro bene?
GARZIA
E ancor persisti?
RODRIGO
Sempre
Sarò della mia bella
E spietata Cimene.
GARZIA
Che ascolto! E tu non sai
Che Cimene ha giurato
A chi ti svena l'amor suo?
RODRIGO
M'è noto.
GARZIA
Ch'ama il prence Duarte,
E che il tuo capo ei l'ha promesso?
RODRIGO
Ancora.
GARZIA
Ch'odia fin le memorie
Degl'affetti passati, e che ha desio
Di cancellarle col tuo sangue?
RODRIGO
E' vero.
Ma pur questa Cimene è l'idol mio.
GARZIA
Folle! E alfin che ne speri?
RODRIGO
Pietà, se non mercede.
GARZIA
E speri invano,
Se già sei volte e sei
La gran suora di Febo ha colmo e scemo
Della luce non sua l'argenteo corno
Da che, col sangue del suo padre ucciso,
Lavasti l'onta al genitore offeso,
Né mai da quel momento
Non dico già placata,
Ma men cruda e irata io pur la sento.
RODRIGO
Se placar non è dato
Il mio bel nume all'amor mio costante,
Farò pago, morendo, il suo disio.
GARZIA
Vanne adunque a morire alle sue piante.

RODRIGO
Saprei morir, sì, sì,
A' piè dell'idol mio,
Giacché più non poss'io
Placare il suo rigor.
Ma temo che il diletto
Che di mia morte avria
Men grato a lei saria
Mirando in me un oggetto
Ch'ella tanto odia ancor.
Parte.
GARZIA
Va', ch'io ti seguo. Essergli scorta io voglio
Fuor della reggia, al suo soggiorno. Il cielo
Non m'abbandoni a sì grand'uopo; e spero,
Dopo tanti disastri, ancor più belle
Veder propizie a' voti miei le stelle.
Qual nocchiero in mar turbato,
Spero il porto anch'io trovar.
Che non sempre il cielo irato
Suole i fulmini vibrar.

Scena V
Leonora Infanta.
LEONORA
Chi dà pace al mio pensiero?
Chi mi toglie a quel martire,
Che seguendo ognor mi va?
Quanto mi costa, oh Dio,
Quel momento fatale, in cui fissai
Cupido il guardo in quel bel volto allora
Che il cor, la libertà, l'alma perdei!
Ah Rodrigo, Rodrigo, e dove sei?
Ragione, e maestà, voi che mi dite
La viltà de' miei lacci, e perché ancora
Non li rompete? Io sono
Nata a regnar, né voglio
Per un folle desio scender dal trono.
Ma Rodrigo mi sforza, e con la spene
Di rivederlo un dì
Vo' stringendo così le mie catene.

Scena VI
Diego, e la detta.
DIEGO
Signora, a questa mia
Cadente etade, e questo braccio, a cui
L'onor d'Iberia amico cielo espose,
Perché salve la volle, io ben vorrei
Saper se sia permesso
Una grazia ottener.
LEONORA
Parla, che sempre
Mi fia grato l'udirti.
DIEGO
Dall'alta tua bontade,
Non dal mio merto un tal favor mi viene.
Principessa, io non chieggio
Solo ciò che a me piace; amo la patria,
Amo il mio re più che me stesso, e a lui
Per la patria e per sé la grazia io chieggio.
LEONORA
Ciò m'è noto; ma ancora
Non esponesti il tuo disio.
DIEGO
Rodrigo,
LEONORA
(Ahi nome che m'ancide)
DIEGO
L'unico mio sostegno,
Della patria e del regno il forte scudo,
Ancor vive ramingo, e non si trova
Chi dall'ingiusto esiglio
Pensi sottrarlo.
LEONORA
((I detti suoi, profonda
Fanno piaga al mio sen))
DIEGO
Misero figlio!
LEONORA
Diego, il ciel, che rimira
L'interno mio, sa quanta parte io tegna
Nel tuo dolor; ma che giovar mai puote
Inutile pietade?
DIEGO
Ella non fia
Senza effetto, se vuoi; quello che manca
Di forza al tuo volere,
Dal re, che il tutto può, chieder lo puoi.
Egli è padre, e tu sei bella;
Né giammai si vide invano
Sporger prieghi una beltà.
Tu sei figlia, e il dolce amore
Di quel nome, al genitore
Ogni sdegno estinguerà.
LEONORA
Cimene ti contrasta
Del buon genio real, gli influssi amici,
Né sperar ti conviene
Placato il re se pria
Non si plachi Cimene
(Sola cagion di questa pena mia).
DIEGO
Dunque d'Iberia il fato
E la gloria e l'onore oggi dipende
Dal cieco sdegno di fanciulla imbelle?
Rodrigo, è ver, le uccise
Il genitor, ma al grande oltraggio mio
Tutto quel sangue ancor non so se basti.
In rimembrar l'offesa
Vergognoso rossor mi tinge il volto;
Perché più d'una vita

Ha pregio l'onor mio.
LEONORA
Ciò che pretendi
Il tempo ti darà; non sono eterni
Gl'odj fra noi mortali
DIEGO
Intanto è forza
Ch'io pianga il proprio, e del mio figlio il fato.
LEONORA
(Ah! che del vostro, è il mio più dispietato).
Non sei solo (perché io sento
La sua pena) a sospirar.
So che fiero è il tuo tormento
(E il mio duolo è crudo ancora).
Ma vicina è forse l'ora
Ch'ogni affanno acerbo, e rio
(Ma non già l'affanno mio)
In contenti può cangiar.
Scena VII
Ferdinando rè, e detti.
RE FERDINANDO
Figlia, Diego, si pensi
Allo scampo comun. L'Affrica tutta
A' nostri danni è già discesa, e queste
Spiaggie a noi sì vicine
Empie di orror, di stragi e di rapine.
DIEGO
Come, signor? Che dici?
LEONORA
Ahimè! che sento!
RE FERDINANDO
I primi, che riparo
Fero coll'armi alla nemica rabbia,
Giacquero al suolo estinti.
DIEGO
(A che grand'uopo
Manca Rodrigo!)
RE FERDINANDO
Ha già Duarte unito
Piccolo sì, ma valoroso e forte
Stuolo d'armati, ond'egli pensa opporsi
All'affricano insulto. Itene voi
Nel più riposto loco
Di questa reggia, ov'è Cimene, e quivi
Di così dubbia e perigliosa sorte
Attendete l'evento.
LEONORA
E tu, signore,
Che pensi far?
RE FERDINANDO
Munite
Altri guerrieri hanno le mura, ed altri
Guardano i passi e delle porte han cura:
In sì grave periglio
Ch'io sia lor duce è degno.
DIEGO
Ed io qui solo
Mi rimarrò, qual feminella vile,
Ed inutile all'armi? ah! non fia vero
Che tanta infamia il nome mio ricopra.
RE FERDINANDO
Al tuo coraggio assegno
Impresa assai di maggior pregio; il mio
Soglio, il tuo prence, e questa
Infanta, e non fia poca
Gloria per te se a me li rendi.
DIEGO
E' grande
L'onor, ma pur vorrei
Seguire i passi tuoi.
LEONORA
Padre, signor, tu vuoi
Esporti a sì gran rischio! Il mio timore
Non può soffrirlo; o verrò teco anch'io.
RE FERDINANDO
Figlia, amata mia figlia,
Diego, partite; è questo il voler mio.
LEONORA
Ubbidirti m'è forza.
Secondi il ciel la giusta impresa.
Parte.
DIEGO
Io vado
Perché m'è legge ogni tuo cenno, e aspetto
In questo stesso giorno
Cinto di nove palme il tuo ritorno.

Scena VIII
Duarte con la spada nuda alla mano, seguito d'armati, con bandiere spiegate a suono di tamburi,e di trombe, & il Re.
DUARTE
Queste sono le squadre
Che a rintuzzar dell'affricano orgoglio
L'inaspettato assalto
Sieguono la mia scorta. Io non pavento
Il nemico furor, né questi han tema,
Perché premio è la patria al gran cimento.
RE FERDINANDO
Vanne, che al tuo gran core ed alla mia
Giusta difesa avrai propizi i numi.
Pugna da forte, e ricordar ti dei
Qual sempre fosti, e quale ancor tu sei.
Vanne, vedi, vinci, e poi
Torna a noi,
Pien di gloria, e di splendor.
Giusto sdegno il petto accenda
E ti renda
Di te stesso assai maggior.
DUARTE
Pugnerò, vincerò. Voi ch'a miei cenni

L’armi impugnaste, il mio destin seguite,
E il barbaro ladron, che tanto ardio
Paghi l’acerba offesa al brando mio.
Nel suo sangue immerso cada
Di quell’empio il folle ardir.
Che il balen di questa spada
Sa col fulmine ferir.

Scena IX
Anticamera nello apartamento della Infanta.
Rodrigo, e poi Garzia.
RODRIGO
L’idol mio, che vo cercando,
Di trovarlo io non ho il cor,
GARZIA
Rodrigo, andianne.
RODRIGO
E dove?
GARZIA
A morire;
RODRIGO
A morir?
GARZIA
Sì, ma da forte.
RODRIGO
Il sentier tu m’addita.
GARZIA
Al sangue, all’armi,
Alle stragi, alla morte.
RODRIGO
Altro non dici?
GARZIA
Il tempo
Più non permette. Vieni, e il tutto udrai.
Parte.
RODRIGO
Seguirlo io deggio. Oh ciel! Che sarà mai!
Scena X
Leonora, e Cimene.
CIMENE
Principessa, è ben grave
Il colpo che ci atterra,
Né basta a sostenerlo
La costanza di un petto, ancorché forte;
E il non sentirne il peso,
D’alma insensata, e non di grande è vanto;
Pur si lasci alla speme ancora un loco,
E al ciel, ch’è giusto, e vede
Il nostro ingiusto oltraggio.
LEONORA
Amica, in così atroce
Caso sperar, non è virtù, ma segno
Di vanità, che aspira
Meglio al suo scampo allora,
Che allo sperar più chiuso il varco mira.
CIMENE
Il valore di Duarte e di quei suoi
Guerrieri illustri, alla difesa armati,
Lusinga il mio pensiero.
LEONORA
Ben da Duarte io spero
Le usate prove, ma Duarte è solo,
E quasi immenso è l’africano stuolo.
CIMENE
Sia pur quanto si puote, a me già parmi
Vinto e sconfitto.
LEONORA
Sembra
Facile a te l’impresa
Poiché seppe Duarte nel tuo petto
Vincer Rodrigo.
CIMENE
Il mio
Nemico egli non vinse; alla vendetta
Pronto s’offerse, e ancora
Vendicata io non sono.
LEONORA
Ami adunque Rodrigo?
CIMENE
Odiar lo deggio
Poiché tanto m’offese. (Ahi che l’adoro).
LEONORA
Che tu l’odii è ben giusto. (Io per lui moro).
Ma se favor d’amico fato a noi
Ora il rendesse! oh quanto
Gioirebbe il cor mio!
CIMENE
(Gelosia: che mi dici!) Io pur vorrei
Ch’egli qui fosse, e alla comun difesa
La mano oprasse, e allora
Alla vendetta mia
Per lo pubblico ben triegua darei.
LEONORA
Generoso pensiero.
((Ma di più rivederlo indarno io spero.))
Nel rigor di tanti affanni
L’alma mia
Sperar vorria
E sperar ancor non sa.
Tutti uniti a’ danni miei
Son gl’influssi iniqui e rei,
E ogni stella
Più rubbella,
Che languir così mi fa.

Scena XI
Cimene.
CIMENE
Che nova doglia io sento?
Qual fantasma m’ingombra? e quale in seno
Martir più non inteso

Crudo serpeggia? ancora
Altre furie ci sono
Per tormentarmi? Odio, vendetta, e amore
In me forse non fanno
Un vivo e duro inferno?
Senza che dal più cupo
Orror del cieco abisso
Gelosia si scateni a darmi morte?
Ah Leonora! Ah Rodrigo!
Oh vendetta! Oh Cimene!
Povero cor: ti piango. Oh Dio che pene!
Trafiggetemi,
Uccidetemi
Cieli irati,
Dispietati,
Che non teme questo cor.
Ma la pena acerba e ria
Di tiranna gelosia
Non si accresca al mio dolor.

Scena XII
Salone regio con statue.
Leonora, Diego, e poi, il Rè.
LEONORA
Diego, non ho più core
Che non sia tutto tema, e benché al mio
Grado, il temer sia taccia vil, non oso
Nagar che a tanta scossa
La costanza non ceda.
DIEGO
Egli è ben grande
Il periglio, o signora, e la fortuna
D'Iberia par che al suo nemico fato
Già pieghi il collo, ma timor non senta
Alma reale, e sia
Maggior d'ogni sventura.
RE FERDINANDO
Colmo di gioia, al petto
Torno a stringerti, o figlia.
Meco, Diego, ancor godi, abbiamo vinto.
LEONORA
Oh gaudio inaspettato!
DIEGO
Oh lieto giorno!
RE FERDINANDO
Vinto è il nimico, e il nostro
Periglio seco ei si portò fuggendo:
E quei, che al braccio invitto
Di Duarte sottrarsi ebber la sorte,
Stringe or nodo servile. Io dalle eccelse
Torri, mirai cento falangi, e cento
Volgere il dorso a' miei guerrieri, e tutto
Tinger di sangue il suolo ispano. Io viddi
Poscia Duarte a voi venir, che arreca
A questi regni libertade, e vita,
E immortal fama al suo gran nome.
DIEGO
(Oh quanto
Onor si toglie al mio Rodrigo!)
LEONORA
Appena
Parlar poss'io: sì grande
E' la gioia ch'io sento.
RE FERDINANDO
Cadde vinto, e fulminato
Quel Tifeo, ch'ebbe l'orgoglio
All'altezza del mio soglio
Le ruine minacciar.
In un giorno sì beato
Goda ogn'alma quel contento,
E quel giubbilo, ch'io sento
Dentro al petto mio brillar.

Scena XIII
Duarte e li detti.
DUARTE
Signore, alle tue piante…
RE FERDINANDO
Illustre eroe, la tua virtude è degna
Di questo amplesso.
Vuole abbracciarlo
DUARTE *ritirandosi*
Un sì pregiato onore
A quel campion riserba, anzi a quel nume
Che noi tutti fe' salvi.
RE FERDINANDO
E quel tu sei.
DUARTE
Vinto, signor, non vincitore io sono.
LEONORA
(Che ascolto?)
DIEGO
(Io non l'intendo.)
RE FERDINANDO
A noi più chiari
I tuoi sensi palesa.
DUARTE
Odimi pure…
Odami Iberia, Europa, Africa e il mondo.
Sappi che…
Scena XIV
Cimene e li detti.
CIMENE
Al suon festivo
Di sì bella vittoria, il mio contento
Grande è così che dispiegar nol posso.
RE FERDINANDO
Cara Cimene, è noto
A me il tuo affetto, e basti
Per ora, che m'è grato.
Siegui, Duarte.

DUARTE
Allora
Ch'io trassi fuor di queste mura il piede,
Per oppormi all'insano
Furor del Moro, e vincere, o morire,
Uscito appena, io l'ebbi
Incontro, e tanto era il nemico stuolo,
Che piano, e colli, e valli
D'uomini e di cavalli al grave incarco
Crollar facea. Con disperato ardire
Mi spingo innanzi, e tutte
Sieguon le amiche schiere. Io qui, signore,
Ridir non so quanto si fece; i tuoi
Guerrieri, infin che vita
E sangue avean, d'empi nemici estinti
Ergevan monti, e poi,
Cadendo ancor, dal ferro lor recisa
Era più d'una vita.
RE FERDINANDO
Mirabile virtù!
LEONORA
Di miglior sorte
Degno.
DUARTE
Ma come mai
Uscir da così forte, e così spesso
Cerchio d'aste, e di spade! Io già mirai
La dolce patria fra catene, e scampo
Alcun non v'era; il mio destrier da molte
Piaghe trafitto, al suol giaceva, ed io
Sotto al grave suo pondo era già morto.
RE FERDINANDO
Oh periglio!
LEONORA
Oh spavento!
DIEGO
Oh degno, e bello
Uscir di vita!
DUARTE
Quando
Sento (qual tuono orrendo,
Ch'apre le nubi, e 'l fulmine disserra)
Un terribil fragor. Veggio que' mostri
Ch'Africa vomitò, rotti, e dispersi
Piegare a destra, e gir fuggendo a volo,
Miro d'armi, e bandiere
Coperto il suolo, e del nemico sangue
Correr torrenti, e miro
Che tante stragi, e tante
Opra son d'un sol braccio, e di que' pochi,
Che sieguon l'orme sue.
RE FERDINANDO
Cielo! Che narri!
DUARTE
Fatto a me più vicino
Il grand'eroe, non conosciuto ancora:
Sorgi, mi disse, o prence, e la vittoria
Siegui, ch'è nostra; e in questo dir, mi trasse
Fuori d'impaccio, e un destrier (che molti
Voti eran quivi) a me presenta, e poi
Ratto da me si parte.
RE FERDINANDO
Oh inaspettato
Caso!
LEONORA
Oh fortuna!
DIEGO
Io mi confondo.
DUARTE
Allora
Sotto così sicura
Scorta, ripreso ardire,
Ciascun de' nostri è alla vittoria inteso.
L'ira, e il rossor maggiori
In me le forze, che ben fur bastanti
A seguir l'alta impresa. Ecco anche torna
L'incognito guerriero,
Di trionfale applauso intorno cinto.
E i duo regi, che a tanta
Nostra ruvina avean d'Affrica tratto
Un mondo d'armi, in duri lacci avvinti
Sieguono il gran trionfo.
RE FERDINANDO
Or dimmi, e dove,
E quale fia questo sì amico a noi
Nume dal ciel disceso?
DUARTE
Io volli allora,
Qual nume appunto, a lui chinarmi, ed egli
Ferma disse Duarte, a me non dei
Ossequio alcun, perché Rodrigo io sono,
E tu il rivale, e il mio nemico sei.
RE FERDINANDO, LEONORA, CIMENE
Rodrigo!
DIEGO
Il figlio? Oh Dio!
Dia fine in questo punto il viver mio.
RE FERDINANDO
Duarte, o là Duarte,
Fa' ch'egli venga a noi, fors'ei non osa
Di presentarsi.
DUARTE
Egli qua viene, e seco
L'onor, la gloria e la salute nostra.
DIEGO
(Il contento m'opprime.)
LEONORA
(Oh duro assalto!)
CIMENE
(Cor mio, vinci te stesso.)
RE FERDINANDO
Eccolo appunto.

Scena XV
Rodrigo, Garzia e li detti. Armata vittoriossa, che siegue Rodrigo, al suono di varj strumenti guerrieri. Due Rè Mori incatenati, & altri Mori prigioni condotti da soldati. Coro di popolo, & e altri soldati di dentro.
CORO DI DENTRO
RODRIGO
Viva Rodrigo, viva.
Eccovi, o regi, il grande
Monarca ibero, a cui
Parla a' re Mori, accennando il re Ferdinando, a cui li Mori si inchinano, curvandosi a' piedi suoi.
Consegno il vostro Fato.
Questi, che a' piedi tuoi
Le superbe cervici
al re accennando li Mori
Pregano in atto riverente, sono
Quelli, o signor, cui folle ardir sospinse
Turbar de' regni tuoi la pace, e questi
Son quelli ancor che tu vincesti, ed io
Per mia gran sorte a te presento.
RE FERDINANDO
O caro
Dono, ma assai più grato
Per quella man che a me lo porge.
DIEGO
Figlio,
Lascia che a questo seno…
Va per abbracciare Rodrigo
RODRIGO
A miglior tempo
Riserba, o padre, i dolci amplessi tuoi.
LEONORA
Generoso Rodrigo, il tuo gran core
Gradisca ancor gl'uffizj miei.
CIMENE
Non sono
Alla patria e al mio re così nemica
Che teco anch'io non mi rallegri.
RODRIGO
(Oh accenti!
Oh vista! Oh mio tesoro.)
DUARTE
Al tuo valore e alla tua sorte, amico,
Duarte applaude, e a te s'inchina.
RODRIGO
E quale
Opra fec'io che tanto onor mi renda?
Era l'impero in gran periglio, ed era
La patria fra ritorte. Io col mio ferro,
Ma unito a tanti, ne recisi il duro
Nodo, e il Prence Duarte all'alta impresa
M'aprì la strada, e il tuo fedel Garzia
O mi precorse, o fummi al fianco.
GARZIA
Il mio
Braccio segul le tue vittorie, e questa
E' la gloria maggiore ond'io mi vanti.
RE FERDINANDO
Già il tutto è noto.
RODRIGO
E quando,
Perché del ciel decreto
Era serbarti il soglio, io stato fossi
Del suo voler ministro, io nulla feci
Di più di quel che a cavaliere, e fido
Vassallo, obbligo è sempre.
DIEGO
(Oh sensi! Oh voci
Degne del sangue mio!)
RODRIGO
Or godi, e regna,
Signore, in pace, che di ostile insulto
E' svanita ogni tema. Io di qui parto
Esule ancor qual mi volesti, e poi
Perché Cimene mi condanna.
vuol partire
DIEGO *lo siegue*
E dove,
Figlio, ten vai?
CIMENE *lo trattiene*
T'arresta,
Che tempo è giunto alla vendetta mia.
Al re
Signor, giustizia io chieggio,
E del mio genitor…
RE FERDINANDO
Non più, Cimene.
In giorno sì festivo
Abbian triegua gli sdegni. Io così voglio.
Rodrigo, a te permesso
Sia qui restare, e intanto
I duo regi che teco
Prigionieri menasti a te consegno,
E sian tuoi servi.
RODRIGO
Alto è l'onor.
RE FERDINANDO
Ma degno
Di chi il riceve. Figlia,
Prence, Cimene, andianne ove il senato
Pien di gioia n'attende. Oggi ognun senta
Piacer, che sia maggiore
Del passato timore.
LEONORA
Io non so come
Dir quanto godo
CIMENE
(Oh quale

Contrasto io sento nel mio sen!)
DUARTE
Più lieto
Giorno, chi vide mai, né più giocondo?
RE FERDINANDO
Rida al nostro contento
Il Ciel, l'aere, la Terra, e il mar Profondo.
Parte con Duarte.
LEONORA Dopo i nembi, e le procelle
CIMENE Dopo turbini, e tempeste
LEONORA Più ridente
CIMENE Più sereno
A DUE Par di Febo lo splendor
CIMENE Così ancora in ogni petto
LEONORA Così ancor nell'alma io sento
CIMENE Par più grande quel diletto
LEONORA Più soave quel contento
A DUE Che succede a un gran dolor.
Partono Leonora e Cimene.

Scena XVI
Diego e Rodrigo, e Garzia
DIEGO
Figlio, sia questo il tempo
Che al sen ti stringa!
Abbraccia Rodrigo
RODRIGO
Oh padre!
Pur ti riveggio.
DIEGO
E quale
Ritorni a me?
RODRIGO
Quale al tuo sangue e al tuo
Splendor più si conviene.
DIEGO
Non più, che eccede
La debil lena mia sì gran contento.
Vieni, e il mio core appaga
Col dolce aspetto tuo, che lunga e dura
Lontananza mi tolse.
Parte.
RODRIGO
Ad ubbidirti
Pronto, o padre, m'accingo. Ah che il mio core
Quella gioia non sente
Che pur sentir dovria.
GARZIA
Perché?
RODRIGO
Perché più fiera
Sempre si mostra la nemica mia.
GARZIA
Non temer: forse sono
Le tue speranze in porto.
Oggi il novo tuo merto, e la tua gloria,
E l'amor tuo costante,
Faran ch'ella si renda
Di nemica crudel, pietosa amante.
RODRIGO
Se non rimiro ancora
Quei begl'occhi adorati a me pietosi
Onor, gloria, e trionfi oh quanto siete
Men belli a questo cor! Voi non avete
Di che appagar l'acceso mio disio,
Se non siete bastanti
A placare il rigor dell'idol mio.
Io non chieggio altra fortuna,
Che la sorte del mio amore;
Che favor di stella alcuna
Non m'alletta, e non m'appaga,
Se colei, che il cor m'impiaga
Non dà fine al suo rigore.
Fine dell´Atto Primo.

Atto secondo
Scena I
Galleria
Rè Ferdinando da una parte, l´Infanta dall´altra.
RE FERDINANDO
Infanta, oh come grato
M'è qui trovarti!
LEONORA
E a me più grato ancora
Il vederti, o signor; ma qual mia sorte
Ora, più dell'usato
Cara mi rende al tuo desire?
RE FERDINANDO
Ascolta.
Non è di lieve peso
L'affare, in cui tu sol giudice, e parte
Esser dovrai.
LEONORA
Mi spiega
La tua mente, o signor.
RE FERDINANDO
Figlia: tivolgi
E guata al gran periglio, e alle ruvine
Onde appena siam salvi; e mira quanto
Si deggia a lui, che col suo braccio invitto
Onore, e libertà ci rese, e vita.
LEONORA
Bene il conosco.
RE FERDINANDO
Or quale
Premio fia eguale a tanto merto?
LEONORA
Io penso
Che già disposta avrai

Degna mercede alla grand'opra, e bella.
RE FERDINANDO
Figlia, ben t'apponesti, e tu sei quella.
LEONORA
Io? come? quando? (oh Dio!
Che gran colpo improvviso!) Io non t'intendo.
RE FERDINANDO
A Rodrigo Leonora
S'unisca in sacro nodo, e s'egli seppe
Rendermi il già cadente impero, io voglio
Con un pegno sì caro
Farlo a parte del regno e del mio soglio.
LEONORA
(Questo è troppo contento)
RE FERDINANDO
Ora m'intendi?
LEONORA
Signor, sempre a me fia
Gloria ubbidire a' cenni tuoi, ma pensa
Ch'io son tua prole, e che a Rodrigo manca
Un diadema sul capo.
RE FERDINANDO
Ha però tanto
Valor, che d'un regnante
Maggior si rende, e cinge un ferro a cui
Mancar non puote un regno.
LEONORA
(Oh, qual piacere
Mi giunge inaspettato!)
RE FERDINANDO
Il tuo consenso
Solo mi resta, e al gran consiglio poi
Svelare il mio pensiero, che a Duarte
Solo fin qui è palese, con espresso
Ordine di tacerlo.
LEONORA
Or tu disponi,
Padre, di me qual figlia e quale ancella.
RE FERDINANDO
La tua virtù ti rende a me più cara.
l'abbraccia
LEONORA
(Placossi alfin la mia nemica stella.)
RE FERDINANDO
Di Bellona estinto il lampo,
Lieta face accenda amor.
Né più frema armato in campo
Crudo Marte, e il suo furor.

Scena II
Leonora
LEONORA
Dove son io? Che intesi?
Sogno, o son desta? E come,
S'io dormo, veggio il mio
Fato sì bello? E s'io son desta, e come
Il gaudio non m'uccide? O mio tesoro!
Sarò pur tua, a dispetto
Di severa maestà, di onor tiranno;
Se il padre a te mi dona,
Se gli applaude il senato, e che mi resta
A chieder più? Che bella sorte è questa!
E' tanto il diletto
Ch'io provo nel petto,
Che quasi mi sento
Di gioia mancar.
Né basta a godere
L'immenso piacere
Un cor, che fu sempre
Avvezzo a penar.
Scena III
Rodrigo e Duarte.
DUARTE
Ciò bastar ti dovria.
RODRIGO
No, perché sono
A sostenerti pronto
Che giusto tu non sei.
DUARTE
Questo non parmi.
RODRIGO
E come? E tu non hai
Promesso il capo mio
Alla beltà che adori?
DUARTE
E' ver, ma il capo
Di Rodrigo nemico, e di Rodrigo
Qual nemico e rival sol noto allora.
RODRIGO
E tuo nemico e tuo rival son io.
E sarò sempre; io già te 'l dissi, ed ora
Che mi conosci, è d'uopo
Meco provarti, e degno
Farmi della vittoria, o della morte
Per tua man.
DUARTE
Non posso,
Perché regio comando a me il contende;
Ma più del re la mia virtù, che taccia
Non vuol d'ingrato.
RODRIGO
Io per te nulla oprai.
DUARTE
Nulla? Adunque sì vile a te son io?
Sì vile è questa vita
Che a me serbasti, e che per nulla apprezzi?
RODRIGO
Duarte, io ti sottrassi
Dallo estremo periglio
Perché il mio re, la patria e il regno allora
In te difesi, e quando

Fosse pur come pensi, io non pretendo
Obbligo alcun da te: dono all'onore
L'opre del mio valore, e non le vendo.
Però vieni.
DUARTE
E che brami?
RODRIGO
Al cimento ti chiamo.
DUARTE
Ed io l'accetto.
Sol tanto indugio io chieggio
Sin che nel mar Febo tramonti, e poi
M'avrai qual più t'aggrada.
Fra tanto il Ciel… chi sà? Può far…
RODRIGO
Che? Il Cielo
Non potrà mai, fin ch´avrò sangue, e visa
Torni la mia Cimene
DUARTE
Forse… (più dir non oso) e perchè mai
Esser non può che ancora
Tù viva, e tua Cimene tua non sia.
RODRIGO
D´altri Cimene? Io vivo?
E qual nume, e qual forza
Del cielo, o degl'abisso
Tanto potrà? M'ascolta
Se l'odio del mio bene
Contro di me mai s'estinguesse, e io
Più non fossi lo scopo
Di chiunque pretende al grande acquisto,
Mancar già non potria
Del costante amor mio l'eterna, e pura
Fiamma, che a lei conservo; onde è follia
Di chi aspira a Cimene
Pria ch'il mio capo a' piedi suoi non sia.
DUARTE
Senza che fra noi scenda
Dal cielo un nume, né che Averno spinga
Contro te le sue forze, a te Cimene
Sia tolta in brieve. Io dir di più non posso.
Ma credi pur che ciò che senti è vero.
RODRIGO
Ed io lo soffrirò?
DUARTE
Così lo spero.
RODRIGO
Fiera strage, e crudo scempio
Di quell'empio
Che mi toglie al mio tesoro,
Tu vedrai s'io far saprò.
E s'avvien ch'io cada esangue,
Col mio sangue
L'idol mio così sdegnato
Pur placato almeno avrò.
Parte.

Scena IV
Cimene e Duarte.
CIMENE
Prence, non più celato
E' Rodrigo al tuo brando, e ancor non miro
La promessa vendetta.
DUARTE
Io non osai
Il giubilo comun, che egli ci arreca,
Funestar col suo sangue.
CIMENE
Ebbe pur troppo
Di gloria il mio nemico, ed ora è tempo
Che paghi a me la meritata pena.
DUARTE
(Non so che dir) Raffrena
Lo sdegno alquanto: e pensa
Ch'il re l'ama, e che troppo
L'accenderei con la sua morte.
CIMENE
E come
Così tosto sei reso
Da quel ch'eri diverso?
DUARTE
Ah, mia Cimene!
CIMENE
Che tua? son di me stessa,
O di colui ch'avrà coraggio e ardire
Di vendicarmi.
DUARTE
Ah! Ti sovvenga almeno
Chi sei tù, chi son io.
CIMEME
Sì, mi sovviene
Che delusa e tradita, io son Cimene,
Cimene io son, che, quando
Per la vendetta mia non abbia il cielo
Fulmini, e che non trovi
Giustizia in terra, o chi m'assista, Averno
Mover saprò, e gl'orrendi
Numi di Flegetonte, e gl'altri mostri
Di quei profondi, e disperati chiostri.
DUARTE
Deh ti placa, e m'ascolta
CIMENE
E dove sono
L'alte tue forze e i giuramenti? Adesso
Quella bella mercede, e la fortuna
D'eseguire i miei cenni
Più belle a te non sono, e quell'ardore
Di vendicar gl'oltraggi miei, sì tosto
Nel tuo petto s'estinse? Ah mentitore!
DUARTE
(Io son confuso.) Almeno
Una grazia ti chieggio.

CIMENE
E che vorresti?
DUARTE
Un brieve spazio solo,
Sin che nel mar s'asconda
Il sol ch'oggi risplende, e a' novi rai
Del matutino lume
Essecutor de' cenni tuoi m'avrai.
(Così placarla io spero in fin che sia
Ogn'arcano palese.)
CIMENE
Ma chi me n'assicura?
DUARTE
La mia fede.
CIMENE
Qual fè? se già è spergiura.
Parti, che più non posso
Soffrir l'aspetto tuo.
DUARTE
Né men con questa
Promessa a me ti rendi
Meno severa?
CIMENE
Vanne
Lungi da me, che troppo
Con le lusinghe tue quest'alma offendi.
DUARTE
Così sdegnata e così fiera ancora
La tua vaga beltà più m'innamora.
Così sdegnose,
Pupille amate,
Dolci, amorose
Fiamme vibrate
A questo cor.
Che ancor l'orgoglio
Di così belle
E vaghe stelle
Caro si rende
E non offende
Col suo rigor.

Scena V
Cimene.
CIMENE
Oh non usata e strana
Forza del mio destin! Chi vide mai
Far guerra a un'alma sola, e a un tempo istesso
Due contrarie passioni, odio ed amore?
L'ira e l'odio mi sprona
Contro Rodrigo, e nel suo sangue brama
Spegner le antiche offese e il mio cordoglio.
Amor poi mi raffrena e mi ritira,
E a mio dispetto ancora
Vuol ch'io l'adori in mezzo all'odio e all'ira.
Qual tra' flutti, in ria procella
Agitata navicella
Va scorrendo, e non sa dove
Il suo porto abbia a trovar;
Così il misero mio core,
Tra lo sdegno e tra l'amore
Solca il mar di tante pene,
Né mai calma può sperar.

Scena VI
Giardino
Giardino
Rodrigo da una parta, e Leonora dall´altra.
RODRIGO
Signora, e qual beata
Sorte a te mi fa incontro, e vuol ch'io porga
Umile ossequio al tuo gran merto?
LEONORA
Oh quanto
Godo in vederti, o grand'eroe, ben degno
Di più eccelsa fortuna (e del mio core.)
RODRIGO
La fortuna maggiore
Ch'io possa disiare altro non chiede
Se non che a te sien grati
I miei divoti sensi, e la mia fede.
LEONORA
(Che vorrà dir?) Mi sono
Cari più che non pensi. Or dimmi: ancora
Hai veduta Cimene?
RODRIGO
La viddi sol quanto bastò per farmi
Più misero che mai.
LEONORA
Perché?
RODRIGO
Perché d'ircana
Tigre o di libico angue o del più fiero
Lion nemeo non è il furor bastante
A esprimer quel che dentro al petto accoglie
Contro di me.
LEONORA
Mi spiace
Del duol che sì ti affligge. Or tu che pensi
Di far s'ella così t'odia ed abborre?
RODRIGO
Una sola mi resta
Via per placarla, e questa
Sarà la morte mia, che tanto brama.
LEONORA
Che morte, Che Cimene?
Rodrigo, odia chi t'odia, ama chi t'ama.
RODRIGO
Odiarla non ho forza;
Amar altra non posso; e se credessi
D'esser giammai capace

D’odio per lei, o per altrui d’amore,
Vorrei con questo ferro
Aprirmi il petto e trapassarmi il core.
LEONORA
(Oh mio tormento!) Ascolta,
Rodrigo (quasi dissi anima mia).
Se d’alto sangue nata
Donna illustre e gentile,
E di grado sublime, e di beltade
Adorna, ti dicesse: io per te moro,
Tu che risponderesti?
RODRIGO
Ch’io non sono
Eguale a sì gran sorte.
LEONORA
E se costante
Proseguisse ad amarti, e del suo affetto
Ti chiedesse mercede?
RODRIGO
Io crederei,
Ch’ella per scherzo e gioco
Mi parlasse così.
LEONORA
Se per più certo
Pegno dell’amor suo, benché da tanti
Di te piùgrandi ricercate in vano,
Le sue nozze t’offrisse?
RODRIGO
Io le direi
Ch’è troppo alto per me sì bel destino.
LEONORA
E se il re l’imponesse?
RODRIGO
Ei non avria
In ciò giusta ragion, che non si stende
Sul libero voler delle nostre alme
L’autorità reale.
LEONORA
(Il duol m’uccide) E tanto
L’odieresti tu adunque?
RODRIGO
E come mai
Odiar poss’io chi non m’è nota, e solo
Tu così ne favelli
Per farmi degno de’ tuoi scherzi?
LEONORA
E s’io
Farò che tu la veggia, e che dirai?
RODRIGO
Ch’abbia a vederla? e dove?
LEONORA
In questa reggia.
RODRIGO
In questa reggia? E quale,
Se Cimene non sia, qui si ritrova
Donna di tanto merto?
LEONORA
(Ah! Che l’ingrato
Finge di non capire, e mi disprezza.)
Non è Cimene, e assai
Di lei più grande, ed altra
Non v’è che la pareggi, e per te more.
Or tu che mi rispondi?
RODRIGO
Ch’io non t’intendo ancora,
E con gli accenti tuoi più mi confondi.
Ma già ch’è qui vicina
La gran beltà di cui ragioni, almeno
Fammi veder se quella
Agli occhi miei quanto dicesti è bella.
LEONORA
Ben tosto la vedrai:
Ma che vaga ella sia
Tocca a te il dirlo: io nol dirò giammai.
Non posso dir che sia
Colei che ti disia;
Vaga, e vezzosa no;
Ma so che t’ama, e brama
Stringerti sposo al sen.
E tu non senti? o fingi?
E non m’intendi ancor?
Pensa, risolvi, e poi
Dona gli affetti tuoi
A chi con tanta fede
L’alma ti diede e il cor.

Scena VIII
Rodrigo.
RODRIGO
T’intendo, sì, t’intendo, e intendo ancora
Il barbaro mio fato,
Cui sembran poche le mie crude pene.
All’odio del mio bene
S’aggiunga l’amor tuo; se ciò non basta,
Dal cielo, dalla terra, e dagli abissi
Piombino le sciagure,
Si accrescano i nemici,
E delle furie ultrici
Si scateni il furor contro al mio petto,
Che sempre invitto e forte
Avrò core che basti
Tutti i colpi a schernir d’iniqua sorte.
Non può fare amor che sia
Incostante a lei il mio core,
Amo in lei la pena mia,
La mia morte, e il suo rigore.

Scena VIII
Rè, Diego e Cimene
CIMENE
Non è solo Rodrigo
Che m’oltraggi, signor; Duarte istesso

Mi delude e schernisce, la giurata
Vendetta or mi rifiuta. A te che sei
Mio giudice e sovrano, a te ne vegno,
Perché solo da te giustizia io spero.
RE FERDINANDO
(Importuna richiesta.) Il mio volere
Esseguisce Duarte. Il tuo gran padre
Che tante volte e tante
Col suo braccio sostenne
Sul mio capo il diadema, ama Rodrigo,
Né vuol vendetta contro lui, che degno
Suo successor lo mira,
Eroe d'Iberia e difensor del regno.
CIMENE
Dunque andrà invendicata
La morte sua, né vi sarà chi tenti
Dell'indegno omicida
se non la vita, almeno
Qualche stilla di sangue
Offrire in dono alla grand'alma? Oh cieli!
Ditemi a che serbate
Le vostr'ire più fiere
Contro l'eccelse rupi, e i vostri tempi
Né li vibrate a fulminar quest'empi?
DIEGO *a Cimene*
(Troppo soffersi.) Ascolta.
Non paventa Rodrigo
O cimento, o periglio; egli non puote,
Perché glielvieta alto comando, esporsi
Contro Duarte, né a Duarte lice
Contro il regio voler stringere il brando.
Io, che libero sono,
E che all'onor del figlio mio fó scudo
E col ferro e col sangue,
Chiunque si dichiari
Tuo campione, e che voglia
Meco provar sua sorte,
Al re
Signor, sia con tua pace, io sfido a morte.
RE FERDINANDO
Olà, si taccia, e d'inviolabil legge
Abbian forza i miei detti.
Cimene, or non è tempo
Più d'odio e di vendetta; all'ombra amata
Del genitor, deh, non turbar la pace
Ch'egli gode tranquilla.
Rodrigo (ed or ti svelo
L'ignoto arcano) in brieve
Stringerà come sposo
La destra…
CIMENE
A chi?
RE FERDINANDO
A Leonora.
CIMENE
(Cieli! che sento?) E vedrò questo ancora?
Dunque, signor?
RE FERDINANDO
Non più. Vanne, e t'accheta,
E tra pochi momenti
Disponi il tuo bel core
A passar dallo sdegno
Al dolce laccio d'imeneo e d'amore.
CIMENE
Anch'io?
RE FERDINANDO
Sì: e questi sono
D'un sovrano voler liberi i sensi.
CIMENE
Vado. (Ma non sarà come tu pensi.)
Vado, ma tu non sai
Dov. Io rivolga il piè.
Vado alle mie vendette
E se Astrea non ha saette
Che tu non hai per me.
Pria che al gran padre mio
Manchi d´amor, di fè.
Parte.

Scena IX
Duarte, Re, e Diego
DUARTE
Al reale tuo cenno
Pronti, o signor, saranno
Del gran senato e del consiglio tutti
I fedeli ministri.
RE FERDINANDO
Opra sia questa
Al tuo senno commessa, e poi n'avrai
Mercede a te ben grata.
DUARTE
Io solo aspiro
All'onor di servirti.
RE FERDINANDO
E a questo onore
Aggiungi di Cimene
Le sospirate Nozze
Che in questo punto a te destino, e insieme
Dell'armi ibere il general comando.
DIEGO
Ricompensa ben giusta a tanto merto.
RE FERDINANDO
Quel vago sen: quel crin:
Quel labbro di rubbin:
Quel ciglio vezzosetto
Sia premio alla tua fè.
Mercè al tuo valor.
Se sospirasti tanto
Per sì crudel beltà
Asciugherà il tuo pianto
Fatta pietosa ancor.
Parte con Diego

DUARTE
Cieli!, non più, ch'io mi confondo, e forza
Non ho di palesarti
Come senta il mio core
Quel che da te mi vien, doppio favore.
(Io adunque di Cimene? Oh Dio! Che sento?
Temo che non m'uccida il gran contento.)
Il cor mio non crede ancora
D'esser giunto sì vicino
Al possesso del suo ben;
E pur vede che il destino,
Dopo lungo e rio tormento
Mi prepara quel contento
Che sol bramo a questo sen.

Scena X
Appartamento di Cimene.
Cimene esce fuggendo, Rodrigo che la segue.
CIMENE
Né pur qui son sicura
Dal tuo villano insulto?
RODRIGO
Ah! mio tesoro,
Deh ti placa ed ascolta
D'un moribondo amor gl'ultimi accenti;
CIMENE
Che amor? Voglio il tuo sangue.
RODRIGO
E il sangue mio
Offro al giusto tuo sdegno. Ecco mi passo
Con questo ferro il petto.
Snuda la spada e vuol ferirsi.
CIMENE *lo trattiene.*
Ah! Ferma, indegno.
Ferma, che non è questo
Debito loco a la vendetta mia.
Né la tua destra io voglio
Esecutrice del tuo fato; ad altri
Questa gloria riserbo, e la speranza
Del possesso di me. Parti, e ti guarda
Di più venirmi innanzi.
RODRIGO
Anima mia:
Se la morte or mi nieghi,
Odimi un sol momento, e poi mi parto,
Per non turbar con l'odiosa vista
La pace del tuo core.
CIMENE
Io più non deggio
Soffrirti qui.
RODRIGO
Deh! Ascolta
Chi per te more, almen l'ultima volta.
CIMENE
Ors ù, parla: ma brievi
Sieno i tuoi detti, e tosto
Vanne, e a me più non torna.
RODRIGO
In troppo angusto giro,
Donna dell'alma mia, tu vuoi ch'io stringa
L'alto immenso desio che non ha meta
Se non quella che a lui prescrive amore,
Ed un amor che vive eterno. Io sono
Reo, lo confesso, io sono
Degno per una sol di mille morti,
E la morte ti chieggio. Odio una vita
Che a te dispiace e che tu brami estinta.
Purché, dolce mio bene,
Prima ch'io mora a te grave non sia
Volger men crudo a me l'almo splendore
Di que' begl'occhi, ond'ha vita il mio core.
CIMENE
Così meco favella
Di Leonora lo sposo?
RODRIGO
Io della Infanta
Son servo e non consorte.
CIMENE
Ah traditore!
Cerca pure lo scampo
Dall'ira mia nel seno
Della real tua Sposa;
Vivi all'ombra d'un soglio
Sicuro dal mio sdegno, anima vile,
Che in terra o negli abbissi, e ovunque sia
Ti giungerà l'aspra vendetta mia.
RODRIGO
Io di Leonora? E come? Io sposo?
CIMENE
Taci.
RODRIGO
Ma s'io sono innocente.
CIMENE
Taci, ch'è il Re ch'il disse, e il re non mente.
Ma di ciò non mi cale; ad altre cure
Sta inteso il pensier mio.
Rodrigo: or sarai pago: io t'ascoltai.
Parti, e sappi alla fine
Che sol morendo avrai
La sorte di placarmi; ma ti voglio
Estinto da chi possa
Toglierti con la vita
Quella gloria di forte e quell'onore
Onde tu vai superbo
D'allor che mi svenasti il genitore.
RODRIGO
Partir dunque partir degg'io
E lasciarti così
CIMENE
Sì, parti. Addio.
RODRIGO

E sol con la mia morte
Placar ti posso?
CIMENE
E' questo il mio desire.
RODRIGO
Resta in pace, mio ben, vado a morire.
Resta pur con quella pace,
Che ti lascia l'amor mio
E a me toglie il tuo rigor.
Vo a morir se così piace
A colei ch'è la mia vita,
Né penosa, ma gradita
Mi sarà la morte ancor.

Scena XI
Cimene, guardando verso Rodrigo, ch´è partito.
CIMENE
Oh Rodrigo! Oh mia gioia! Oh mio tesoro!
Oh dell'anima mia!… Ma così parla
L'adirata Cimene, e così pensa
A vendicar l'ingiusta offesa? Oh Dio!
Che gran contrasto io sento
Nel povero mio seno!
Rodrigo è il mio diletto, e il mio tormento.
Accendetemi voi
Di giusto sdegno il petto,
Furie vendicatrici; io già do loco
Nel mio core agitato al vostro foco.
Voi mi accendeste sì, già il vostro ardore
Mi chiama al sangue, all'armi.
Ma dove son? Che parlo? Ahi! quel che parmi
Foco di sdegno, è foco sol d'amore.
Vuol vendetta l'alma offesa.
Ma poi sento un dolce affetto
Che mi toglie ogni furor.
Il furor m'invita all'armi,
Ma se voglio vendicarmi
Non ho forza e non ho cor.

Scena XII
Gran sala ove s'aduna il senato. Trono del Re da un lato, con bassa sedia per la Infanta. Banchi in faccia al trono per li senatori, li quali, prima di occupare il loro posto, si inchinano al re già seduto al Trono. Luminari che pendono dal Cielo della sala, nel fondo della quale un altare illuminato, che dee servire per gli sponsali di Rodrigo, e Leonora; di Duarte e Cimene. Guardie del corpo reale, che vengono in ordinanza, e circondano la sala.
Re, Leonora, Cimene, Duarte e Diego.
RE FERDINANDO
O dell'ispano impero
Fidi sostegni, a cui
Reger la mole di sì vasto pondo
Per miei compagni amico cielo elesse,
Io qui v'accolsi, per saper se piace
A voi ciò ch'io risolvo
Oggi di far. Rodrigo,
Di Diego inclito figlio, e quel Rodrigo
Per cui l'onor, la gloria e la fortuna
D'Iberia, già cadente,
Non sol bella risplende,
Ma sembra ancor che a miglior sorte speri,
Che se regni ed Imperi
Serban mie leggi ed a' miei cenni or sono,
Tutto ci vien da lui, tutto è suo dono,
Questo Rodrigo io chiamo
Al talamo reale
Dell'Infanta mia prole; e perché voglio
Stringere un sì bel nodo
Col parer vostro, e col consenso ancora,
Da voi saper disio
Se giusto vi rassembra il pensier mio.
Tutti li senatori alzansi in piedi e con un profondo inchino danno il loro consenso; poi tornano a sedere.
Se da tutti si approva, altro non resta.
Venga Rodrigo.
LEONORA
(Oh che dolcezza è questa!)
DIEGO
(Io son fuor di me stesso.)
CIMENE
(Io dal tormento
Sento mancarmi.)
DUARTE
(Oh gran piacer ch'io sento!)
RE FERDINANDO
Ma Rodrigo dov'è?
DIEGO
Signor, Garzia
Andò in traccia di lui.
Ma già qui giunge.
LEONORA E CIMENE
(E seco)
LEONORA
(Il contento)
CIMENE
(Il dolor)
LEONORA E CIMENE
(Dell'alma mia.)
Scena XIII
Rodrigo, Garzia e li detti.
RODRIGO
Al tuo cenno sovrano
Vengo, o signor.
RE FERDINANDO
La tua virtù sublime,

Che nella prima aurora
Di fresca età sormonta
Della gloria al meriggio, ancor t'inalza
Là dove per lo stesso
Mai giunger non potresti, e al regio sangue
Di Castiglia e Leon t'unisce e lega.
Sorgi, o figlia, e la destra
Porgi a Rodrigo.
LEONORA
Alzandosi
(Oh mio contento!)
CIMENE
(Ahi pene!)
RODRIGO *ritirandosi*
Signor, mira ch'io sono
Tuo servo, e che non lice
Al mio basso disio poggiar tant'alto,
Non che pensar di conseguir…
RE FERDINANDO
Tu sei
Degno di ciò ch'io ti destino, e quando
Il re comanda ricusar non dei,
Se mio servo tu sei.
RODRIGO
Ma che dirà il senato
Ch'è qui presente? Iberia? il mondo tutto?
Pensaci, o mio signore.
RE FERDINANDO
A te non tocca
Cercar di più che il mio volere.
LEONORA
(Il core
Mi vacilla nel petto.)
RE FERDINANDO
Onde ti basti
Con modesto rifiuto
Aver risposto alle mie grazie, ed ora
Ti disponi a ubbidirmi.
DIEGO
Figlio, vedi che fai.
RODRIGO
Taci, padre. Signor, non sarà mai.
RE FERDINANDO
Come? Che dici?
RODRIGO
Or sia
Tempo a svelar ciò che nel cor racchiudo.
Questa vita che vuoi
Ch'io consacri all'Infanta è di Cimene,
Né d'altra esser può mai. Se mi fa guerra
L'odio e lo sdegno suo che mi vuol morto,
Io morir deggio, e tutte
Le grandezze e gli onori
Che tu m'offri, signor, con riverente
Ossequio ancor ti rendo
Perché non è capace
Di sì eccelso favor quest'alma mia,
Che sol morir disia.
LEONORA
(E lo sento, e non moro?)
CIMENE
(Oh bella fede!)
DUARTE
(Oh troppo
Sconsigliato Rodrigo!)
GARZIA
(Oh folle ardire!)
RE FERDINANDO
Al giovanile amore e al tuo gran merto
Il rifiuto io condono; ma Cimene
Ad altri è già promessa, e a te non resta
Di lei più che sperar.
DIEGO
Signor, tu dei
Farti ubbidir.
CIMENE
Chi puote
Dispor di me?
RE FERDINANDO
Chi regge
Su li sudditi suoi scettro ed impero.
Anzi, perché tu veggia
Ch'io posso ciò che voglio, ora a Duarte
Sposa ti dono.
DUARTE
(Oh me beato!)
Si avanza verso Cimene
RODRIGO *si frappone, e snudando la spada sfida Duarte.*
Ferma, che troppo ardisci, e a te non lice
Se pria tu non m'uccidi
Accostarti a Cimene
CIMENE *si ritira*
Ed io non deggio
Unirmi ad altri che a colui che possa
Del genitore estinto
L'acerba morte vendicar col sangue
Dell'ingiusto omicida.
RODRIGO
E quel son io.
RE FERDINANDO *alzandosi infuriato dal soglio.*
Così adunque si rende
Vile per voi la maestà suprema,
Che in faccia al gran senato ed agli altari
Si calpesti e derida? Olà: si sciolga
L'adunata assemblea. Partite.
A un tanto
Partono i senatori.
Ardire e a un tanto orgoglio
Darò ben io la meritata pena,
Perché ciascuno apprenda

Che i re son numi in terra, e chi gli sprezza
E' reo di morte. Entro la reggia torre
Fra ceppi e fra catene
Vada Rodrigo, e quivi
L'ultima sorte aspetti.
A Cimene si dia
Il più remoto e solo
Angolo della reggia, in cui da fide
Guardie sia custodita
Sin ch'io disponga del suo fato il resto.
Garzia, eseguisci, il mio comando è questo.
Parte
DIEGO
Mio re…
DUARTE
Signor…
DIEGO
Deh per pietà…
Parte seguendo il re
DUARTE
Deh ascolta…
Parte seguendo il re
LEONORA
Parto, indegno, e i miei disprezzi
Il tuo sangue pagherà.
Se rifiuta amore e vezzi
Un superbo, ingrato core,
Dallo sdegno e dal furore
Fulminato perirà.
Le guardie Reali sieguono ordinatamente la Infanta. Rimanendo alcuni soldati alla custodia di Rodrigo, e Cimene prigioni.
Scena XIV
Rodrigo, Cimene e Garzia.
Alcune guardie incatenano Rodrigo, & egli presenta la sua spada a Garzia.
GARZIA *ricevendo la spada da Rodrigo*
Rodrigo! Amico! Oh Dio! Che pena io sento!
RODRIGO
Eccomi giunto, o bella
Adorata Cimene
A quell'estremo passo
Dove il crudo tuo sdegno
E la pura mia fede or mi conduce.
Scuote le catene
Odi il suono funesto
Di questi ferri, che a morir mi chiama,
Ed a morir per compiacerti. Oh troppo
Dolce e beata sorte,
Se vivendo t'offesi,
Estinguer l'ira tua con la mia morte.
Ma tu non mi rispondi?
Deh! per pietade almeno
Volgimi un guardo, e mira
L'odiato Rodrigo,
Gà vicino a morir sol per placarti
Con tutto il sangue suo.
CIMENE *senza mirarlo*
Rodrigo, parte.
RODRIGO
Se a morir vado per te,
Dolce e caro idolo mio,
Un sol guardo volgi a me,
Dammi almen l'ultimo addio.
Solo un guardo; e poi contento
Vado incontro al mio tormento
E al mio fato ingiusto e rio.
Parte Rodrigo accompagnato da Garzia, e da alcune guardie, che lo conducono in prigione.

Scena XX
Cimene sola
CIMENE
Partì Rodrigo, ed io
Resisto ancora? A sì crudel martire
Cor mio se non ti rendi
Tu sei di sasso. Oh! Barbaro, inumano,
Non già re ma tiranno,
Che l'altrui volontà, che fu del cielo
Libero dono in noi, stringer pretendi
E legare a tua voglia. E voi che fate,
Così stupide e lente
Orrende deità del crudo Averno?
Voi chiamo al mio soccorso, e da voi solo
Contro l'empio Fernando il core aspetta
Acerba, ma giustissima vendetta.
Furie orribili,
Spirti dell'Erebo,
Che laggiù nel cieco mondo
L'alme ree punir solete:
Sù volate:
Traffiggete:
Lacerate
L'alma e il cor dell'empio Rè.
E se manca al vostro sdegno
Foco e ardor nel cupo regno:
Foco, ardor, tormenti e pene
Prenda Averno pur da me.
Parte seguita dalle sue guardie.
Fine dell'atto secondo.

Atto terzo
Scena I
Anticamera del re
Re. Duarte.
RE FERDINANDO
Tenti invano placarmi, e invan tu prieghi
A prò di chi si rende
Reo d'offesa maestà.

DUARTE
Dunque, signore,
Mirar dovrò sì orrendo
Spettacolo al mio sguardo? e il Moro infido,
Che ancor fascia le piaghe
Che la spada famosa in sen gli aprio,
Godrà che da noi stessi
Quel braccio si recida
Ch'è la base del regno e il suo spavento?
Ah! non fia mai: con troppo orror lo sento.
RE FERDINANDO
Ed io dovrò soffrire
Che un tale eccesso vada
Senza pena così?
DUARTE
Rodrigo, alfin, già resta
Punito col rifiuto
Ch'egli fè dell'onore
Che tu, signor, gli offristi.
RE FERDINANDO
E' ver; ma questo
Non basta al grave fallo
Ch'egli poscia ha commesso.
DUARTE
Io non lo scuso;
Ma so che amore in giovanil pensiero
Legge e fren non conosce.
RE FERDINANDO
E che potei
Far io di più per quel superbo? Ei vinse
Il mio nemico, ed io
Aggiungo a' suoi trionfi e alle sue glorie
Due regi servi in dono.
A più sublime e eccelsa
Mercede io poi l'inalzo; egli rifiuta
Di unirsi alla mia prole, ed io lo soffro
Senza mio sdegno; ma soffrir non posso
Né condonar l'offesa
Onde il real decoro in sì vil guisa
Resta macchiato!
DUARTE
Almeno
Sia punito, se vuoi, ma dallo estremo
Supplizio lo difenda
Il suo gran merto e il sangue illustre; e vada
Lungi da' regni tuoi.
RE FERDINANDO
No, che da' primi
Voglio che ad ubbidirmi
Imparino i più bassi, e non è impero
Se non vile e negletto
Quel che solo si stende
Su la plebe, e sul volgo.
DUARTE
Signor: Deh! pensa ancora
Che…
RE FERDINANDO
Già pensai a bastanza,
Mora Rodrigo.

Scena II
Leonora e li detti.
LEONORA
Sì, Rodrigo mora.
A me, padre, si dia
Di quell'ingrato il sangue: io son l'offesa;
E se tua prole io sono,
Come pur sono, a te una grazia io chieggio,
Che negar non mi dei. Voglio che il fato
Di Rodrigo e Cimene
Penda dal cenno mio. Farò che il mondo
Conosca ch'io non sono
Degna di un tanto oltraggio.
RE FERDINANDO
A te li dono.
DUARTE
(Oh destino spietato!)
LEONORA
Or son contenta.
RE FERDINANDO
Pena, e premio, in chi regge l'impero,
Sono i poli d'un giusto regnar.
Con clemenza si mostra severo
Contro i falli che al segno già sono,
Che perdono non posson sperar.

Scena III
Duarte
DUARTE
No, non morrà, Rodrigo. Al suo destino,
Dell'infanta allo sdegno, e all'ira ingiusta
Del re, che lo condanna,
Saprò ben io, con questa destra, e questo
Ferro, oppormi, o morire. All´opra o invitti
Pensieri miei. Ma del bell'idol mio
La immagine adorata
Mi fa ancor guerra, e mi vorria men forte.
No: si rompa ogn'indugio, e di Rodrigo
Si procuri lo scampo. Ma Cimene
Io sento ancor che mi rapisce, e ancora
Io trovo, e non so come,
Sempre tra' labbri miei quel dolce nome.
Quel bel volto, e quel bel nome
Sempre io trovo, e non so come,
Né miei labbri, e nel mio cor.
Volgo i passi e il guardo giro,
E colei per cui sospiro
Mi dipinge in ogni loco
Tutto foco il crudo amor.

Scena IV
Diego e Garzia.

DIEGO
Che pianger debbo pria
Di te, misero figlio!
L'onor macchiato nel morir qual reo,
O la vita che perdi
Condannato, innocente?
Piangerò l'uno e l'altra,
Figlio, di questo genitor cadente
Già sostegno e splendore, or pianto e morte.
GARZIA
Padre (che tal mi fia
Sempre chi di Rodrigo è genitore,
In ossequio e in amore)
Non disperar, che forse
Giunto ancor non è al fine
Il glorioso stame
Del tuo gran figlio; io posso
Darne a te certa speme.
DIEGO
E come mai?
GARZIA
Dalla torre, ove stretto
Egli si trova, al mar conduce ascoso
Un sotterraneo calle a tutti ignoto,
A me solo palese; e già fu questa
Via da quel Roderico
Ultimo re de' Goti aperta allora
Che de' Barberi e Mori
Il primo giogo al collo suo si strinse
La sventurata Iberia. Io di qui trarlo
Penso, solo e secreto.
DIEGO
E se ciò fia,
Con qual d'eterno amor forte legame
A te mi stringi?
GARZIA
Io sol penso al periglio
Dell'amico e al suo scampo, e più non chieggio.
DIEGO
Dunque all'opra t'accingi.
GARZIA
Io di qui parto
Per dar capo all'impresa.
DIEGO
Sorte, contento io son, se tu non fingi.
GARZIA
Spera sì, che men severo
Il destino a te sarà;
E vedrai che al cielo ibero
Il valor del tuo guerriero
Nova luce ancor darà.

Scena V
Diego.
DIEGO
Voi volete ch'io speri, o crude stelle?
E sperar voglio, ancora
In sì cupo, e profondo
Abisso di sciagure. O figlio, o figlio!
Oh qual periglio a te, qual pena e duolo
A questo afflitto seno
Un tuo cieco furore oggi m´appresta!
Ma pur, non so se sia
Quella che in petto io sento
O speranza, o lusinga,
Che dà triegua al tormento,
E promette ancor pace all'alma mia.
Un raggio di speme
Ravviva il mio core,
Che un crudo timore
Condanna a languir;
Ma il core poi teme
Che quella speranza
Che troppo s'avanza
Non l'abbia a tradir.

Scena VI
Camera in cui sta ristretta Cimene. Cimene a sedere, con un libro alle mani. Poi Leonora.
CIMENE
O fortunata Altèa,
Che la vendetta tua contro l'ingiusto
Meleagro, tua prole, avesti core
Per compirla, sì forte. Oh quanto io deggio
Invidiar la sorte tua! Tu sei
Degna di eterna gloria al tuo gran nome,
Ed io misera, e vile,
Vendicarmi vorrei, ma non so come.
Posa il libro, e si leva in piedi.
LEONORA
Liete nuove ti reco,
Cimene; tu ritorni
Alla tua libertà.
CIMENE
Grazie ti rendo.
LEONORA
Il re mio genitore a me concede
Sopra Rodrigo e sopra te l'intera
Sua possanza, ond'io voglio
Te sciolta, e quell'indegno
Che sia preda di morte infame e ria.
CIMENE
(Oh! Che assalto improviso all'alma mia.)
LEONORA
Tu ti turbi?
CIMENE
La gioia
Di vedermi al possesso
Della tua grazia ancora
Mi sorprende così.

LEONORA
Ma di Rodrigo
Ti par giusta la pena?
CIMENE
Io sempre volsi
La morte sua, ma non la morte infame;
Odio chi mi trafisse il genitore;
Ma la vita io ne cerco, e non l'onore.
LEONORA
Ah! Ben conosco quanto
Ami Rodrigo, nel tuo core.
CIMENE
Io l'amo?
E questo ancor si crede
Di Cimene onorata, e figlia? E tanto
Sventurata son io, che ancor non basti
Quanto oprai, quanto dissi
Per far palese al mondo
L'alto mio sdegno e il mio gran core?
LEONORA
Ascolta
Cara Cimene: io voglio
Aprirti un mio pensiero a ogn'altro ascoso
Fuor che a me stessa. Io sempre
Amai Rodrigo.
CIMENE
(Oh Dio! Queste son pene.)
LEONORA
Ed ora,
Ma s´ei sprezza, e mi rifiuta, io voglio
O la sua morte, o l'amor mio contento:
Onde per questo io chieggio
L'opera tua.
CIMENE
Sempre m'avrai, signora,
Ai tuoi cenni disposta.
LEONORA
Andianne unite
A ritrovar Rodrigo. Egli risolva
Prostrato alle mie piante
Chieder pace al mio sdegno, e tutto umile
M'offra se stesso in dono, e s'ei ricusa
Mora, qual reo più vile.
CIMENE
E a che poss'io
In ciò giovarti?
LEONORA
A te conviene esporgli
I sensi miei; ma in mia presenza…
CIMENE
E meglio
Nol farai da te sola? (Oh! che tormento.)
LEONORA
No; perché tu potrai,
Per quell'amor ch'egli ti porta, indurlo
A far quanto disio.
CIMENE
(V'è più crudo dolor del dolor mio?)
LEONORA
Vieni adunque.
CIMENE
Ti sieguo. A lui ben chiaro
Veder farò che a te debito fia
Ogni ossequio e ogn'amor; che l'alma mia
Solo a vendette aspira,
Che l'amor suo non puote
Vincer lo sdegno in me, che nel mio seno
Fra contrarie passion sempre contrasta,
E mi crucia così.
LEONORA
Questo non basta.
Digli che tu non l'ami:
Digli che mio lo brami;
Ma non gli dir così,
Che non mi basta, no.
Fa che al mio amor si pieghi:
Usa minaccie e prieghi;
Di' che tu l'odi ancora
Quant'odiar mai si può.
Scena VII
Cimene.
CIMENE
Ecco a qual dura prova,
Povera mia costanza, or giunta sei.
Cedi, una volta, cedi
A quel destin che ti vuol vile. Io vile?
Io cederò a un insano
Affetto che mi volge
Contro mia voglia? Ah! pera
Quel pensier che mi toglie
Alla vendetta e all'onor mio. Su! ardisci,
Mio core, andianne, e veggia
E Leonora e Rodrigo
Che amore, odio, vendetta e gelosia
Serviran tutte a maggior gloria mia.
Vincerò: sì, sì. Ma che?
L'amor mio. Ma con qual core?
Il mio sdegno. Ma dov'è?
Se un geloso e rio furore
Al mio sdegno m'involò?
Farò d'altri l'idol mio
Benché il cor ne senta affanno.
Idol mio chiamo un tiranno
Che m'offese? Oh questo no.
Scena VIII
Orrido carcere nel fondo d´una torre.
Rodrigo incatenato.
RODRIGO
Non son già l'aspre catene
E l'orror di questo inferno
Che dan pena al mesto cor;
Il tormento più severo,

Che m'affligga, è quel pensiero
Che il mio bene accresca ognora
L'odio suo contro il mio amor.
Del vicino mio fato
Con l'alma invitta il fiero colpo attendo:
Lacci, sciagure, e morte
Non hanno orror che basti
A far ch'io sia diverso
Da me stesso, e dal mio
Intrepido coraggio; ma vorrei
Che a tanti strazi, e tanti
Del nemico destino, il mio tesoro
Desse fine al suo sdegno; e lieto io moro.
Siede sopra un sasso.

Scena IX
Leonora, Cimene e Rodrigo.
Leonora e Cimeme entrano per una bassa, e stretta porta, nella Carcere, non vedute da Rodrigo.
LEONORA
Vedilo appunto.
CIMENE
(Ahi vista!)
LEONORA
Or t'avvicina
E a lui favella; io qui in disparte ascosa
Il tutto ascolterò.
Si ritira, facendosi vedere di tanto intanto
CIMENE *si avvicina*
Rodrigo.
RODRIGO
Oh Dio! Qual voce?Ahi dolce e cara
Vita di questo sen; qual mai benigna
Stella a me ti conduce? E qual contento…
CIMENE
Taci. A te non venn'io
Mossa da amor né da pietà, qua venni
Per camparti da morte, acciò che sia
Più lunga con la vita la tua pena,
E ancor più cruda la vendetta mia.
LEONORA
(Così mi piace.)
RODRIGO
Or venga
La morte a me, che viver più non curo
Se ancor tu m'odj, e venga
Te presente.
CIMENE
Che parli? Io t'odio, è vero,
Ma pur salvo ti voglio; e qua mi trasse
Del tuo scampo il disio.
RODRIGO
Se tu mi sdegni,
Nulla più apprezzo.
CIMENE
Ascolta.
L'Infanta, al di cui cenno
Stá unito il tuo destin, perch'ella puote
Di te disporre, a te convien con tutto
Il più fino amor tuo render placata;
E vivrai, credi a me.
LEONORA
(Ciò che risponda
Impaziente attendo.)
RODRIGO
Io, ch'ebbi ardire
Di non temer lo sdegno
Del mio re, del senato, e che potei
Rifiutar l'alte nozze in faccia al mio
Maggior periglio, or così vil sarei?
Ah! tu ben non conosci
Il mio gran cor, la mia gran fede.
CIMENE
E s'io
T'odio più che non m'ami, a che ti giova
Un amor che m'offende?
Una fede che accresce in me lo sdegno?
RODRIGO
Non importa. Mi basta
Morir per te, se la mia morte brami.
LEONORA
(Oh gran core! oh gran fede! Oh gran costanza
D'eterno nome degna!)
CIMENE
Forse che tu non sei
Dell'odio mio ben persuaso?
RODRIGO
Io sono.
CIMENE
Dunque l'Infanta adora,
Che t'ama quant'io t'odio, e cui avrai
Dolce corrispondenza, e vita ancora.
RODRIGO
Questo far non poss'io, perché non voglio
Fuggir la tua vendetta, che vicina
Già miro in questo loco.
CIMENE
A me il pensiero
Lascia di vendicarmi.
RODRIGO
E' ver; ma adesso
La vittima è già pronta.
CIMENE
(Io più non posso
Vincer gli affetti miei) Rodrigo, alfine
Che risolvi?
RODRIGO
Morire.

CIMENE
E di Leonora
Che dici?
RODRIGO
Ch'io non curo
Di lei né del suo amor, che di Cimene,
Unico mio tesoro, al crudo sdegno
Offro me stesso, e la mia…
LEONORA *esce furiosa*
Intesi: indegno.
Intesi, ed or vedrai,
Tu che mi sprezzi e del mio amor non curi,
Ciò ch'io far possa.
CIMENE
(Oh Dio!
Son morta.)
piano a Rodrigo
e tu non vuoi
Sottrarti al fatal colpo?
RODRIGO
Io non lo temo.
CIMENE *piano a Leonora*
Lascia ancor che un momento
Io gli parli per te.
LEONORA
Non più. Troppo soffersi,
E la giusta ira mia
Già lo condanna.
CIMENE *piano a Rodrigo*
Almeno
Fingi d'amarla.
RODRIGO
Questo
Non farò mai.
CIMENE *piano a Leonora*
Già parmi
Ch'ei si pieghi al mio dir.
LEONORA
Ma ancor non veggio
Segni dell'amor suo.
CIMENE *piano a Rodrigo*
Morir tu vuoi
Qual reo così?
RODRIGO *a Cimene*
Taci mio ben.
a Leonora
Signora,
Chi generoso core
Racchiude in petto, a vil timor non piega
Di periglio o di morte. Eccomi pronto
A pagar col mio sangue
L'offesa del rifiuto, e se non basta
Solo una vita, averne più vorrei
Per offrirle al tuo sdegno, e a quella fede
Che a Cimene…
LEONORA
Ammutisci, ingrato, ed ora
Vedrò se così forte
Sei qual ti vanti. Olà!
Escono due comparse, una delle quali porta una fiaccola accesa nella mano sinistra, & una mannaja nella destra, e l'altra, un ceppo da tagliare la testa, e alcune funi affasciate.
Questi che miri
Sono dell'ira mia ministri.
Alle comparse.
E voi
Quanto v'imposi eseguirete. Or vanne
Alma superba, & a schernirmi impara.
CIMENE
(S'io resisto all'affanno,
O son di sasso, o non ho core in petto.)
RODRIGO
Su, che si tarda, amici?
Vi sieguo, andianne.
A Cimene.
E tu, dolce ben mio,
Se con la morte mia placar ti puoi,
Placati. Io vò a morir. Cimene, addio.
A Leonora
Che il cor mio timor non senta
Or vedrai.
A Cimene
Sol mi tormenta
Che tu m'odi, o bella, ancor.
A Leonora
Vò a morir con alma forte,
A Cimene
Ma vorrei che alla mia morte
Si placasse il tuo rigor.
Parte Rodrigo, seguito dalle due comparse, che lo cenducon via.
Scena X.
Leonora e Cimene
LEONORA
Cimene, al fin vincesti, e la vittoria
Al tuo campion la vita, a me il rossore
D'esser vinta, mi costa.
CIMENE
Di qual campion favelli?
LEONORA
Di Rodrigo.
CIMENE
Rodrigo è mio nemico.
LEONORA
E' tuo nemico è ver, ma per te more.
CIMENE
(Ed io per lui, che il fiero duol m'ancide.)
LEONORA
Fausta la sorte arride

Al tuo disio; già vendicata sei
Con la sua morte.
CIMENE
Io la sua morte chiesi
In mia vendetta, e non de' torti altrui.
LEONORA
Ed io a morte il condanno,
Perch'ei m'offese, e l'altrui mal non curo.
CIMENE
(Ahi sventura!)
LEONORA
Oh contento!
Vendicata son io.
CIMENE
(Col mio tormento.)
LEONORA
Già sento nel petto
Un certo diletto
Che sol chi lo prova
Intender lo sa.
CIMENE
(Il duol che m'affligge
E il cor mi trafigge,
Con pena a me nova
Languire mi fa.)

Scena XI
Cortile interiore, con statue e colonnato all'intorno
Re e Diego.
DIEGO
Dunque non v'è più speme?
RE FERDINANDO
Un re non cangia
Pensiero, e ciò ch'ei disse
E' immutabil decreto.
DIEGO
Ed io, che tanto
Sangue sparsi per te, vedrò con sommo
Scorno ed affanno un figlio mio svenato,
E un figlio a cui tu dei
Quella stessa possanza onde il condanni?
RE FERDINANDO
Alle famose imprese
Di te, del tuo Rodrigo, io già a bastanza
Con le grazie risposi; ora al delitto
La sua pena conviensi.
DIEGO
E qual delitto?
RE FERDINANDO
A te stesso il ricerca; anzi alla mia
Negletta maestà. Ma dall'Infanta
Meglio il saprai, cui diedi
E di vita e di morte un pieno e sciolto
Poter sovra Rodrigo.
DIEGO
E allor che tutta
Era Iberia in periglio, e di regnante
Appena il nome a te restava, allora
Cercò forse Rodrigo
Dalla Infanta il tuo scampo, over dal suo
Gran core, e dal suo brando?
RE FERDINANDO
Or qui ti basti.
Troppo ardito tu sei.
DIEGO
Perché son padre,
E padre d'un gran figlio.
RE FERDINANDO
E perch'io sono
Tuo re, perché mi chiamo
Offeso, e perché voglio
Ciò ch'è giusto, non posso
Essaudire i tuoi prieghi.
DIEGO
Di' ciò che vuoi: tu a me giustizia or nieghi.
RE FERDINANDO
Dunque ingiusto son io?
DIEGO
Basta, che tu condanni il figlio mio.
RE FERDINANDO
La man di chi regge,
Se serve alla legge
Ingiusta non è.
Punire ogn'errore
D'un'alma superba
Con pena anche acerba,
E' vanto di re.
Scena XII
Diego, poi Duarte e Garzia.
DIEGO
Vanne, ingiusto che sei;
Se il ciel non mi abbandona,
Tu non godrai de' crudi affanni miei.
GARZIA *a Duarte*
Già il tutto è pronto.
DUARTE
E in questa guisa, invano
Saran le guardie a' nostri danni accorte.
GARZIA
Prospera a noi la sorte
N'apre la chiusa via. Ma vedi ancora
Diego colà?
DUARTE
T'accosta.
GARZIA
Diego, sgombra ogni affanno.
DUARTE
A noi il pensiero
Lascia del tuo Rodrigo.

DIEGO
E che poss'io
Sperar da te, se a lui rival tu sei?
DUARTE
Già fui rivale; or sono
Amico, e debitor di quella vita
Che a lui render vogl'io.
GARZIA
E meco unito, aspira
Alla sua libertà, che già vicina
Tu prometter ti puoi.
DIEGO
Oh prence! oh degl'eroi
D'Iberia illustre e degno! Ed è pur vero
Quanto ascolto?
DUARTE
Ti sembra
Che ingannatore io sia?
GARZIA
Ch'io menzognero?
DIEGO *a Duarte*
So che tal tu non sei,
a Garzia
Né tu mendace,
Ma la gioia improvisa
Fa ch'io non creda appieno.
DUARTE *a Garzia*
Orsù, t'invia,
Che tardar non conviensi!
GARZIA
Io parto.
Parte
DIEGO
E teco
Venire ancor disio.
Parte
DUARTE
Itene uniti, e tosto
Vi sieguo, amici, alla bell'opra anch'io.
Un lampo di gloria
Che l'anima accende,
Più forte si rende
Del foco d'amor.
Con bella vittoria
Di questo mio petto,
Già sopra ogni affetto
Trionfa l'onor.

Scena XIII
Camera apparata, con basso soglio del re da un lato. Prospettiva chiusa, la quale poi aprendosi mostra una galleria di specchi, nel fondo di cui un gran balcone, che fa veduta di campagna in lontananza.
Rè, Leonora, e Cimene
RE FERDINANDO
Cimene, è tempo omai
Che ad ubbidire impari.
Il tuo genio superbo, e che si pieghi
Al giusto voler mio.
CIMENE
Tutto ciò che poss'io
Sottoposto è al tuo cenno, onde non hai
Di che dolerti.
RE FERDINANDO
Adunque
A Duarte la destra…
CIMENE
Non più, signor: pria morir vuò, che mai
Ciò sia.
RE FERDINANDO
Perché?
CIMENE
Perché non posso,
Da che giurai che ad altri
Stretta in nodo fatal non mi sarei,
Se non a chi potesse
Vendicare, e tu il sai, gli oltraggi miei.
LEONORA
Ma se la tua vendetta
Ti vien tolta da mano assai più forte,
Più non merta Duarte il tuo rifiuto:
Ch'egli non può a Rodrigo
Dar, per esser tuo sposo, un'altra morte.
RE FERDINANDO *a Leonora*
Che dici?
LEONORA
Che Rodrigo
Già pagò…
RE FERDINANDO
Come?
CIMENE
(Oh Dio!
Morir mi sento.)
LEONORA
Nel suo sangue assorto
La pena…

Scena XIV
Garzia e li detti.
GARZIA
Ah! mio signor, Rodrigo è morto.
RE FERDINANDO
Morì Rodrigo? (Oh quale
Pentimento m'affligge.)
GARZIA
Caduta è quella eccelsa
Pianta, all'ombra di cui
Era Iberia sicura; or più non speri
Gloria e splendore al nome suo.

RE FERDINANDO
Ma dimmi,
Onde il sapesti?
GARZIA
Io stesso,
Con Duarte e con Diego,
Il viddi (ah! miserando
Aspetto!) entro l'oscuro
Carcere al suol disteso,
Tutto nel sangue immerso; e l'onorata
Testa tronca dal busto, invan da noi
Fu ricercata.
RE FERDINANDO
Ah! Infanta!
Troppo facile io fui, tu troppo ardita.
LEONORA
Signor, di quel che oprai
Non mi posso pentir.
CIMENE
(Già a poco a poco
Manca la vita.)
GARZIA
Io lo confesso, andai
Al di lui padre unito,
Per sciorlo dalle indegne
Catene; ma già sciolto
Era dal mortal laccio. Oh! qual si fece
Il genitor dolente,
In quel misero punto! Egli raccolse
Un vel, che il fianco amato
Cinse, mentre vivea,
Tutto del caro sangue asperso e molle,
E svenne per dolor. Questo è lo stesso
Che tu, Cimene, a lui donast'allora
Ch'eri sua sposa, e non nemica ancora.
RE FERDINANDO
(Gli accenti di costui
Mi trafiggono l'alma.)
CIMENE
(E ancor non moro?)
RE FERDINANDO
Ma Duarte dov'è?
GARZIA
Ei si rimane
Con Diego, a cui dal disperato affanno
Vien tolta ogni ragion.
RE FERDINANDO
Destin tiranno!
Fiero destin, perchè
Al colpo atroce, e rio
Movesti il labbro mio,
E più del labbro il Cor?
Mi lagno ancor di me
Più che dell´empio Fato:
Di me, per cui ecclissato
D´Iberia è lo splendor.

Scena XV
Diego con una banda insanguinata in mano. Duarte e li detti.
DIEGO
Gioite pur, gioite,
Nemici del mio figlio! Ecco, o Fernando,
Quel sangue che le tue
Porpore tinse, e fa che regni ancora.
Ecco, o Leonora, il sangue
Che al genitor chiedesti; or godi, e bevi
Con la vista crudele
Queste stille innocenti, e la tua fera
Voglia or sazia ed appaga.
a Cimene
E tu, tigre inumana,
Che sotto uman sembiante
Chiudi cor di Megera, alma d'inferno,
Or contenta sarai! La tua vendetta
Rimira in questo sangue, ed una morte
Ben giusta e meritata
Or ti paghi la vita
D'un Rodrigo, e l'onor d'un Diego offeso!
Che volete di più? Questa infelice
Vita, che sol mi resta
Per pochi, ma dolenti
E penosi momenti,
Perché non vi prendete
Per saziarvi appieno? Empi che siete.
DUARTE
(Resister più non posso.)
CIMENE *a Diego*
Padre, dammi quel velo. Oh velo! Oh sangue!
Rodrigo mio! Son mor…
Sviene.
RE FERDINANDO
Tosto accorrete.
E tu sostienla, Infanta: al grave affanno
La misera già cede.
LEONORA
(Io ben m'apposi.)
DUARTE
E chi giammai potria
Por freno al duolo?
GARZIA
Io mi disciolgo in pianto!
CIMENE *ritornando in sé*
E vivo? E spiro? E il mio dolor tiranno
Ancor mi serba a questa
Luce odiosa e trista?
O Rodrigo! o mio bene! o sposo amato,
Che qua intorno t'aggiri,
Ignudo spirto errante;
Ascolta le mie voci,
Ultime voci di chi more. Io sempre
T'amai, ne chiamo il cielo

In testimonio, e la tua morte volli
Per morir teco, poiché ingiusto fato
Teco viver mi tolse; e tu che sei
Là donde il mio cor vedi,
Or sai s'io dico il vero. A tanto amore
La vendetta si oppose, e la vendetta
Sempre fu vinta. Or vengo
A goder teco, che già veggio unito
Al mio gran genitore, e in stretti amplessi
Le due grand'alme accese.
Ma pria ch'io di qui parta,
Insegnatemi voi,
a Diego
Padre,
a Garzia
amico, Duarte,
Dove lasciaste il mio
Sposo; tu dimmi, Infanta,
Dove quel capo sia
Che dal busto adorato
Troncar facesti; e poi
Vado a morir su quelle
Care reliquie, e in puri e puri baci
Sciolgo l'alma, che sento
Già dal seno partir.
LEONORA
(Tanto tormento
Tosto avrà fin). Cimene, in questa a noi
Stanza vicina è il tuo Rodrigo; io voglio
Che tu il veggia, se brami.
CIMENE
Altro non chieggio,
Pria di morir.
DIEGO *a Leonora*
Che tardi?
Rendi a me le dilette
Spoglie del mio tesoro.
LEONORA
Eccomi pronta. Olà.

Scena ultima [XVI]
Rodrigo e tutti.
Al cenno della Infanta si apre il proscenio, dove si vede la galleria de' specchi. Rodrigo esce da quella.
RE FERDINANDO
Qual maraviglia!
Rodrigo!
CIMENE E DIEGO
Oh Dio! Che miro?
RODRIGO *a Cimene*
Mia vita.
CIMENE
Mio Rodrigo.
RODRIGO E CIMENE
Ed è pur vero
RODRIGO
Che placata tu sei?
CIMENE
Che vivi ancora!
DIEGO
Figlio.
DUARTE E GARZIA
Amico.
DIEGO, DUARTE, GARZIA, RODRIGO
Oh contento
Senza pari!
CIMENE
Io di gioia languir mi sento.
LEONORA
Diego, prendi il tuo figlio;
Cimene, ecco il tuo sposo;
Mio re e signor, ti rendo
Quel gran Rodrigo, ch'io
Amar potei, ma conseguir non mai.
Or vedi pur s'io sono
Troppo ardita, e se deggio
Pentimento sentir di quel che oprai.
RE FERDINANDO
Ma tu perché volesti
Deluderci così?
RODRIGO
Caro e gradito
Inganno.
CIMENE
Che mi costa
Tanta pena e rossore.
LEONORA
Io vi delusi
Per sottrar dal suo fato
Rodrigo, che il senato
Offeso, e tu, signor, dannasti a morte.
Quindi il chiesi al mio solo
Arbitrio, perché sola
Volli la gloria di salvarti il vero
Sostegno del tuo impero.
E perché mi parea
Impossibil che a tanto
Amor Cimene entro il suo cor non fosse
Sensibile, io la posi
A così dure prove,
Che ogni altro umano petto
Vinto ne fora; ella mi vinse, e al fine
Perché estinto il suppose aprì il suo affetto.
DIEGO
E colui che là giuso
Tronco e svenato io vidi,
Con le spoglie del figlio?
LEONORA
Era per altre
Colpe già reo di morte; io poscia il feci
Vestir come vedesti.

RODRIGO *a Cimene*
O mio bel sole,
Pur sereno risplendi agl'occhi miei.
CIMENE
La mia vendetta ed ogni affanno obblio,
Or che vivo ti miro, e mio tu sei.
RE FERDINANDO
Diego, se a te non spiace,
La data fede or si rinovi, e sia
Del tuo figlio Cimene.
DIEGO
Io sol ti chieggio
Scusa, o signor…
RE FERDINANDO
T'accheta; io già son pago.
DIEGO
Se l'error mio perdoni,
Io più non cerco, e a tuo piacer disponi.
Rodrigo a Cimene
RODRIGO
Quanto soffersi, oh Dio!
Per tè, dolce Ben mio.
Come priva del suo bene
L´amorosa Tortorella
Va piangendo la sua Stella,
E languendo ogn´or così.
Così privo anch´io di Spene
Piansi è ver, ma ogn´or costante
Adorai quel bel sembiante
Che nel petto amor m´apri.
RE FERDINANDO
Si dia bando agl´affanni, e amore annodi
Copia così gentil.
CIMENE
Oh mio tesoro!
Ecco la destra.
RODRIGO
E con la destra il core.
Rodrigo dà la mano a Cimene
Pur ti stringo, o dolce e bella,
Cara destra del mio ben.
CIMENE
Dopo lunga e ria procella,
Splende alfine un dì seren.
GARZIA *a Rodrigo*
Amico, oh quanto io godo!
RE FERDINANDO
Prence, se dell'Infanta
L'imeneo non ricusi, io ti destino
Al sacro nodo.
DUARTE
Onor tanto sublime
Rifiutar chi potria?
RE FERDINANDO
E tu, figlia, che dici?
LEONORA
Che al tuo voler soggetta
E pronta sempre avrai la voglia mia.
RE FERDINANDO
Duarte, ella è già tua.
DUARTE E LEONORA A 2
Contento io sono,
Contenta
DUARTE
Se mi vien dal mio re così bel dono.
Se vien dal genitor, caro m'è il dono.
RE FERDINANDO
Rodrigo, la tua sorte
Cangiò d'aspetto; è ben ragion che ancora
Tu cangi il nome, e sia
Quello che a te fu dato
Dagl'africani re: Gran Cid sarai
Detto, e immortal ne' secoli vivrai.
RODRIGO
Grazie, signor, ti rendo.
RE FERDINANDO
E così apprenda
Il mondo, che alla fin virtute oppressa
Da contraria fortuna,
Al ciel s'inalza, ed è sempre l'istessa.
RE FERDINANDO E LEONORA
Del gran Cid la gloria immortale
CIMENE
Del tempo sull'ale
Fastosa n'andrà!
DUARTE
E passando da questo a questo polo,
DIEGO E GARZIA
Con rapido volo Il mondo empirà!
Il fine del dramma

4

IL CID
Giovanni Giacomo Alborghetti
Roma, Rossi, 1727

Atto primo
Scena I
Luogo di sepolcri con varie statue in giro. Gran sepolcro nel mezzo, dove è sepolto il conte di Gormas, padre di Cimene. Cimene appoggiata alla tomba.
CIMENE
Oh del gran genitore
Cui mano empia e crudel da me divise,
Ceneri illustri ed onorate spoglie,
Quando fia che il mio ciglio
Che tanto pianto, e tanto
Versò sovra di voi, pegno d'amore,
Fumar vi miri dell'indegno sangue
Del barbaro uccisore?
Di quel Rodrigo, oh Dio,
Che quand'esser dovrebbe
L'odiato nemico, è l'idol mio.
Ma folle ove trascorre,
Per tradir l'alma offesa, incauto il labbro?
Rodrigo è il mio tiranno,
E l'oggetto esser dee dell'ira mia.
Sì, perirà l'indegno,
Vittima del mio sdegno: io già ravviso
Il di lui teschio ai piedi miei reciso.

Scena II
Duarte e Cimene
DUARTE
Bella Cimene, e quando
Splender vedrò sereno o men turbato
Il vago sol de' tuoi begl'occhi?
CIMENE
Quando
Avrà fin con la vita il mio dolore.
DUARTE
Dolor troppo nemico
Alla tua pace e alla mia speme. Grande
Fu l'ardir di Rodrigo, e assai più grave
L'offesa all'amor tuo; ma dona intanto
Qualche triegua alle pene:
Tempra l'interno duolo, asciuga il pianto.
CIMENE
Ch'io mi plachi? Ch'io dia
Tregua al mio duolo? E tu mel chiedi?
Ancora
Non sai ciò che al suo fato
Debbe Cimene? Mira
Quella fredd'urna. Senti
Qual'esca da que' sassi orrida voce,
Che m'empie di spavento e di terrore;
E ben la riconosco,
Ch'è del mio genitore. Io veggo, io veggo
L'ombra di lui, che invendicata freme
E sollecita a me la sua vendetta;
Or pensa se fra tante
Furie crudeli onde agitata sono
poss'io dar pace al core,
O un momento di tregua al mio dolore.
DUARTE
Il ciel, che a me riserba
La gloria di servirti, invidia ancora
Sì bella sorte all'amor mio; celato
Ei tiene a questo brando il tuo nemico;
Ma se pur vive, invano
Tenta sottrarsi al suo destino: in terra
Luogo non v'ha per suo sicuro scampo
Quando l'odia Duarte.
CIMENE
Così vile
Non ha Rodrigo il core, e assai più forte
Ha il braccio. Il mio gran padre,
Primo trofeo del suo valor, ne sia
Testimonio infelice.
DUARTE
Egli abbia pure
Forza e valor quanto si possa, estinto
Cadrà, purch'abbia ardire
Di palesarsi un giorno. E' troppo bella
La promessa mecede, e la fortuna
Di eseguire i tuoi cenni.
CIMENE
Quanto giurai sperar ti lice, e solo
Del sangue del fellone asperso e tinto
Giusta mercè chieder potrai.
DUARTE
Ma intanto,
Con la sicura speme
Di restar vendicata, io posso, o bella,
Teco parlar dell'amor mio?
CIMENE
Deh! come
Potrò sentir amor, quando nel petto
Solo il pensier della vendetta ascondo,
Che ad ogn'altro piacere
Insensibil mi rende.

DUARTE
Io tacerò, se il mio parlar t'offende.
CIMENE
Voglio vendetta, e poi
Parlami del tuo amore,
Ch'io ti risponderò.
Ma fin che vendicato
Non è l'offeso core,
Gradir gl'affetti tuoi
Pietosa non saprò.

Scena III
Duarte solo.
DUARTE
Sì, che vendetta avrai; così avess'io
Pietà da te, finché ne ottenga amore.
Ombra di vil timore
Non mi arresta no no dall'alta impresa.
Sia pur forte Rodrigo, ed abbia il petto
Di doppio acciaio impenetrabil cinto;
Quando Cimene sia
Premio della vittoria, io già l'ho vinto.
Pensa, mio cor, che dei
Pugnar per poi goder;
E aspetta
La vendetta
Il caro ben da te.
Se vero amante sei,
Tutto il valore adopra;
E pensa: che d'ogn'opra
Più grande è la mercè.

Scena IV
Atrio del real palagio con veduta di mare in lontano.
Rodrigo e Garzia.
GARZIA
Rodrigo, il tuo periglio
E' troppo certo, e tu nol vedi ancora,
E fingi non vederlo? In questa reggia
Ove ogni laccio è teso
Al precipizio tuo, che fai? che pensi?
Vanne, fuggi e t'invola
All'altrui sdegno e al mio timore.
RODRIGO
E come
Vuoi tu ch'io non m'aggiri
Intorno a queste mura, ove soggiorna
L'anima mia, de' miei pensier la meta?
Ah non fia ver.
GARZIA
Che ascolto! E ancor t'è ignoto
Che Cimene ha giurato
A chi ti svena l'amor suo?
RODRIGO
M'è noto.
GARZIA
Ch'ama il prence Duarte
E vendicarla ei le ha promesso?
RODRIGO
Ancora.
GARZIA
Ch'odia fin la memoria
De' suoi passati affetti: e che ha desio
Di cancellarla col tuo sangue?
RODRIGO
E' vero.
Ma pur questa Cimene è l'idol mio.
GARZIA
Folle! Ma alfin che speri?
RODRIGO
Pietà, se non mercè.
GARZIA
La speri invano;
Se già sei volte e sei
La gran suora di Febo ha colmo e scemo
Della luce non sua l'argenteo corno
Da che, col sangue del suo padre ucciso,
Risarcir ti fu dato
L'ingiuria del tuo offeso genitore,
E mai da quel momento
Non la vidi placata;
Ma contro a te più irata ognor la sento.
RODRIGO
Mi persegua, m'aborra,
Cerchi la morte mia, la sua vendetta;
Ch'io sempre, qual mi sono,
Vivrò fervente adorator di quella
Immagin bella, per cui vivo in pene,
Della vezzosa mia cara Cimene.
Condannar l'idolo mio
Di crudel, no, non poss'io,
Benché peni il fido cor.
Che se il padre io le svenai,
A ragion m'odia e disprezza,
E' dover la sua fierezza,
E' giustizia il suo rigor.
Parte.
GARZIA
Va', ch'io ti seguo, e veggo ben che speri
Che un dì si plachi la beltà che adori;
E temprando così
Vai con falsa lusinga i tuoi martori.
Tu sola sei, speranza,
Che, quando è disprezzato,
Un cor vai lusingando,
E poi l'inganni.
Ch'ei non avria costanza
E fuggirebbe amor
Per non languir penando
In tanti affanni.

Scena V
Leonora.
LEONORA
Chi dà pace ai pensier miei:
Chi m'invola a quel tormento
Che mi dà un tiranno amor.
Quanto mi costa (oh dei)
Quel momento fatale, in cui fissando
Nel volto di Rodrigo avido il guardo,
La bella pace del mio cor perdei.
Ed or mesta sospiro
Non la perduta libertà, ma solo
Perché vicino il caro ben non miro.
Invano di viltà voi mi sgridate,
ragione e maestà, se le catene
Onde cinto è il mio cor non isnodate.
Lo so, lo so ch'io sono
Nata a regnar, né voglio
Per un basso desio scender dal soglio.
Ma Rodrigo… Ah se penso
Chi son io, chi egli sia,
Risolver più non sa l'anima mia.

Scena VI
Re Ferdinando, Diego e detta.
RE FERDINANDO
Figlia, Diego, si pensi
Allo scampo comun. L'Affrica tutta
A' nostri danni è già discesa, e queste
Spiaggie a noi sì vicine
Empie di orror, di stragi e di ruine.
DIEGO
Come, signor? Che narri?
LEONORA
Ahimè! che sento!
RE FERDINANDO
I primi, che riparo
Fero coll'armi alla nemica rabbia,
Giacquero al suolo estinti.
DIEGO
(A che grand'uopo
Manca Rodrigo!)
RE FERDINANDO
Ha già Duarte unito
Piccolo sì, ma valoroso e forte,
Stuolo d'armati, ond'egli pensa opporsi
All'improvviso assalto. Itene voi
Nel più sicuro loco
Di questa reggia, ov'è Cimene, e quivi
Di così dubbia e perigliosa sorte
Attendete l'evento.
LEONORA
E tu, signor, che pensi far?
RE FERDINANDO
Munite
Altri guerrieri hanno le mura, ed altri
Guardano i passi e delle porte han cura:
In sì grave periglio
Ch'io sia lor duce è d'uopo.
DIEGO
Ed io qui solo
Mi rimarrò, qual donna imbelle, e vile,
Ed inutile all'armi? ah! non fia veroChe
tanta infamia il nome mio ricopra.
RE FERDINANDO
Ad un'opra ben grande io ti destino.
Alla prudente cura
Di tua etade matura
Consegno il soglio e la diletta prole;
E non fia poca gloria
Per te se illesi a me li rendi.
DIEGO
E' grande
L'onor, ma pur vorrei
Seguir colà nel campo i passi tuoi,
E chiuder glorioso i giorni miei.
LEONORA
Mio genitor, e vuoi
Esporti a sì gran rischio! Il mio timore
Non può soffrirlo; ah meglio ti consiglia.
RE FERDINANDO
Scaccia dall'alma ogni timore, o figlia.

Scena VII
Duarte con bandiere spiegate, seguito d'armati, e detti.
DUARTE
Queste sono le squadre
Che a rintuzzar dell'Affrica infedele
L'inaspettato insulto
Sieguono la mia scorta.
RE FERDINANDO
Vanne, che al tuo gran core ed alla mia
Giusta difesa avrai propizi i numi.
Pugna da forte, e rammentar ti dei
Qual sempre fosti, e quale ancor tu sei.
Recami al piè del soglio
Cinto di vil catena
L'indegno usurpator
Della mia pace.
Del suo mal nato orgoglio
Paghi la giusta pena,
Mercè del tuo valor,
Il Moro audace.

Scena VIII
Leonora e Duarte.
LEONORA
Duarte, in te riposa
Il re mio genitore,
E la nostra salvezza a te s'affida;
Tu ne togli al timore,

Tu ne dona al riposo, e fa ritorno
A noi col crin di palme e lauri adorno.
DUARTE
Pugnerò, vincerò. Voi ch'a miei cenni
L'armi impugnaste, il mio destin seguite,
E il barbaro ladron, che tanto ardio
Paghi l'acerba offesa al brando mio.
DUARTE
Freme già nel mio petto
Di gloria il bel desio
Che in ogni ardita impresa
Nuovi spirti in me desta e mi rinfranca.
Sì, vinceremo, se 'l valore usato
Ne' miei guerrieri e nel mio cor non manca.
A combatter men vado fastoso
E 'l nemico crudel vincerò.
Ai trionfi la gloria m'invita,
E se pongo in periglio la vita
Difensor della patria sarò.

Scena IX
Leonora e Diego.
DIEGO
Signora, se pur grave
Non t'è il parlar d'un infelice,
ascoltaCiò che dirti desio.
LEONORA
Parla, che grato
Mi fia sempre l'udirti.
DIEGO
Io non dimando
Solo ciò che a me piace; amo la patria,
Amo il mio re più che me stesso, e a lui
Per la patria e per sé la grazia io chieggio.
LEONORA
Ma in tuo favor che far poss'io?
DIEGO
Rodrigo,
LEONORA
(Ahi caro e dolce nome.)
DIEGO
L'unico mio sostegno,
Il forte difensore
Della patria e del regno,
Il misero mio figlio
Ancor vive ramingo, e non si trova
Chi lo richiami dall'ingiusto esiglio.
Tu almen pietosa…
LEONORA
Il cielo, il ciel che vede
L'interno mio, sa quanta parte io prenda
In me del tuo dolore;
Ma inutile pietà che giovar puote?
Cimene ti contrasta
Il buon genio real, né sperar puoi
Placato il re se pria
Non si placa Cimene
(Sola cagion dell'aspra pena mia).
DIEGO
Dunque d'Iberia il fato
E la gloria e l'onore oggi dipende
Dal cieco sdegno di fanciulla inerme?
Rodrigo, è ver, le uccise
Il genitor, ma al grande oltraggio mio
Tutto quel sangue ancor non so se basti.
In rimembrar l'offesa
Vergognoso rossor mi tinge il volto;
Perché più della vita
Ho in pregio l'onor mio.
LEONORA
Ciò che richiedi
Il tempo forse ti darà.
DIEGO
Deh impiega
Il tuo poter, dal re la grazia implora
Per me, per la mia prole; in te ripone
Ogni sua speme un padre amante: almeno
Fa che stringer ei possa
Pria di morire il caro figlio al seno.
Vanne, priega e aggiungi ancora
Qualche stilla
Dell'arciera tua pupilla;
E vedrai nel genitore
Nascer bella la pietà.
Che se i prieghi non han vanto
D'ammollir quel fiero core,
De' tuoi vaghi lumi al pianto
Ei resister non potrà.
LEONORA
A piè del padre mio
Supplice spargerò sospiri e pianto
Per Rodrigo non sol, ma perch'ei lasci
Di gir fra l'armi il generoso impegno,
Né troppo ardito voglia
Porre con la sua vita a rischio un regno.

Scena X
Leonora e Cimene.
CIMENE
Principessa, è ben grande
Il colpo che ci atterra,
Né basta a sostenerlo
La costanza di un petto, ancorché forte;
Pure in sì dura sorte
Non si scacci dal sen tutta la speme,
Il cielo è giusto, e vede
Il nostro ingiusto oltraggio.
LEONORA
Amica, in così atroce
Caso, sperar non è virtù.
CIMENE
Il valore

Di Duarte e de' suoi
Valorosi guerrieri
Lusinga i miei pensieri.
LEONORA
Ben da Duarte io spero
Le usate prove, ma Duarte è solo,
E quasi immenso è l'africano stuolo.
CIMENE
Sia pur quanto esser puote, io già lo miro
Vinto e sconfitto.
LEONORA
Sembra
Facile a te l'impresa
Poiché seppe Duarte nel tuo petto
Vincer Rodrigo.
CIMENE
Il mio
Nemico egli non vinse; alla vendetta
Pronto s'offerse, e ancora
Vendicata io non sono.
LEONORA
Odii dunque Rodrigo?
CIMENE
Odiar lo deggio
Poiché tanto m'offese. (Ahi che l'adoro).
LEONORA
Che tu l'odii è ben giusto. (Io per lui moro).
Ma se favor d'amico fato a noi
Ora il rendesse: oh quanto
Gioirebbe il cor mio!
CIMENE
(Gelosia: che mi dici?) Io pur vorrei
Ch'egli qui fosse, e alla comun difesa
Stendesse anch'ei l'invitta mano, e allora
Felice io più sarei,
Che in lui per vendicarmi
La vittima sicura in mano avrei.
LEONORA
Non esser sì spietata
Con chi adorasti un dì;
Che nel tuo sen così
Come favella il labbro
So che non parla il cor.
Odia quell'alma ingrata,
Dice lo sdegno a te;
Ma no, sì rea non è,
Poi ti soggiunge amor.

Scena XI
Cimene.
CIMENE
Qual fantasma m'ingombra? e quale in seno
Freddo velen crudo serpeggia? ancora
Altre furie vi son per tormentarmi?
Odio, vendetta, amore
In me forse non fanno un vivo inferno?
Senza che dal più cupo
Orror del cieco averno
Gelosia si scateni a darmi morte?
Ah Leonora! Ah Rodrigo!
Oh vendetta! Oh Cimene!
Povero cor: ti piango. Oh Dio che pene!
Nel rigor de' nuovi affanni
Che or mi dà la gelosia
Più sperar l'alma non sa.
Perché mai, destin, perché
Sì crudel tu sei con me!
Che per darmi più dolor
Vuoi ch'io sia gelosa ancor
Di chi pene ognor mi dà.

Scena XII
Salone regio con statue.
Leonora, Diego e poi il re.
LEONORA
Diego, non ha riposo
Il mio cor timoroso.
DIEGO
Egli è ben grande
Il periglio, o signora, e la fortuna
D'Iberia par che al suo nemico fato
Già pieghi il collo, ma timor non senta
Alma reale, e sia
Maggior d'ogni sventura.
RE FERDINANDO
Colmo di gioia, al petto
Torno a stringerti, o figlia.
Meco, Diego, ancor godi, abbiamo vinto.
LEONORA
Oh gaudio inaspettato!
DIEGO
Oh lieto giorno!
RE FERDINANDO
Vinto è il nimico, e il nostro
Periglio seco egli portò fuggendo:
E quei, che al braccio invitto
Di Duarte sottrarsi ebber la sorte,
Stringe or nodo servile.
A me poc'anzi
Giunse dal campo il lieto avviso. Or voi
Meco incontro venite
Al forte eroe, che reca
A questo regno e libertade e vita,
E immortal fama al suo gran nome accrebbe.
LEONORA
Andiamne.
DIEGO
Egli qui giunge.

Scena XIII
Duarte e li detti.

DUARTE
Signor, alle tue piante…
RE FERDINANDO
Illustre eroe, la tua virtude è degna
Di questo amplesso.
DUARTE *ritirandosi*
Un sì pregiato onore
A quel campion riserba
Che noi tutti fe' salvi.
RE FERDINANDO
E quel tu sei.
DUARTE
Vinto, signor, non vincitore io sono.
LEONORA
(Che ascolto?)
DIEGO
(Io non l'intendo.)
RE FERDINANDO
A noi più chiari
I tuoi sensi palesa.
DUARTE
Odimi pure…
Odami Iberia, Europa, Africa e il mondo.
Sappi che…

Scena XIV
Cimene e li detti.
CIMENE
Al suon festivo
Di sì bella vittoria, il mio contento
Grande è così che palesar nol posso.
RE FERDINANDO
Cara Cimene, è noto
A me il tuo affetto, e basti
Per ora, che m'è grato.
Siegui, Duarte.
DUARTE
Appena
Io trassi fuor di queste mura il piede,
Che tutte a me davante
Si fer l'avverse numerose schiere.
Con feroce sembiante
Ogni guerriero allora il suo nemico
Mirò da lungi, e 'l fulminò col guardo.
Dier le trombe l'invito, e in un baleno
Degl'arditi destrieri
Sotto il veloce piè sparì il terreno;
Cominciò l'aspra pugna, ed, o mio sire,
Qual degli assalitori orrida strage
Si fe' da' tuoi nel gran conflitto e fiero;
Onde in ciascuna parte
Vedeansi i segni del valore ibero.
RE FERDINANDO
Mirabile virtù!
DUARTE
Ma che mai puote
Contro infinito numero d'armati
Piccol drappello di guerrieri eletti?
Pugnammo, è ver, ma al fine
Forz'era di cader vinti e depressi;
Se d'Iberia in difesa
Un incognito nume,
Che tale esser dovea
(Poiché tanto non può destra mortale)
Dagl'astri non scendea.
LEONORA
Come?
DUARTE
Ben io mirai
All'apparir del gran campion ignoto
D'Africa i mostri andar dispersi, e tutto
D'ostili spoglie ricoperto il suolo,
Ed eran tante stragi
Opra d'un braccio solo.
RE FERDINANDO
Ma dimmi, e qual mai fia
La deità per noi dal ciel discesa?
DUARTE
Odimi, o sire. In traccia
Del valoroso eroe
Io già correa, quand'egli,
Sparsa la nobil fronte di sudore,
Fece fra mille applausi a me ritorno,
Ond'io fissando il guardo,
Colmo d'alto stupore,
Vidi ch'era Rodrigo
Il gran nume d'Iberia e il difensore.
RE FERDINANDO, LEONORA, CIMENE
Rodrigo!
DIEGO
Il figlio? Oh Dio!
Termini in questo punto il viver mio.
RE FERDINANDO
Duarte, olà, Duarte,
Fa' ch'egli venga a noi, fors'ei non osa
Di presentarsi.
DUARTE
Egli qua viene, e seco
L'onor, la gloria e la salute nostra.
DIEGO
(Il contento m'opprime.)
LEONORA
(Oh duro assalto!)
CIMENE
(Cor mio, vinci te stesso.)
RE FERDINANDO
Eccolo appunto.

Scena XV
Rodrigo, Garzia e li detti. Armata vittoriosa che segue Rodrigo al suono di vari stomenti guerrieri. Due re Mori incatenati ed altri

Mori prigioni condotti da' soldati. Coro di popolo.
CORO
Viva Rodrigo, viva.
RODRIGO
parla a' re Mori, accennando il re Ferdinando, cui li re si curvano a' piedi suoi
Eccovi, o regi, il grande
Monarca ibero, a cui
Consegno il vostro fato.
al re accennando li re Mori
Questi, che a' piedi tuoi
Le superbe cervici
Piegano in atto riverente, sono
Quelli, o signor, cui folle ardir sospinse
Turbar de' regni tuoi la pace, e questi
Son quelli ancor che tu vincesti, ed io
Per mia gran sorte a te presento.
RE FERDINANDO
O caro
Dono, ma assai più grato
Per quella man che a me lo porge.
DIEGO
Figlio,
Lascia che a questo seno…
RODRIGO
A miglior tempo
Riserba, o padre, i dolci amplessi tuoi.
LEONORA
Generoso Rodrigo, il tuo gran core
Gradisca ancor gli uffici miei.
CIMENE
Non sono
Alla patria e al mio re così nemica
Che di tua sorte anch'io non goda.
RODRIGO
(Oh accenti!
Oh vista! Oh mio tesoro.)
DUARTE
Al tuo valore, o amico,
Duarte applaude e a te s'inchina.
RODRIGO
E quale
Opra fec'io che tanto onor mi renda?
Era l'impero in gran periglio, ed era
La patria fra ritorte. Io col mio ferro,
Ma unito a tanti, ne recisi il duro
Nodo, e il prence Duarte all'alta impresa
M'aprì la strada, e il tuo fedel Garzia
O mi precorse, o fummi al fianco.
GARZIA
Il mio
Braccio segul le tue vittorie, e questa
E' la gloria maggiore ond'io mi vanti.
RE FERDINANDO
Già il tutto è noto.
RODRIGO
E quando,
Poiché del ciel decreto
Era serbarti il soglio, io stato fossi
Del suo voler ministro, io nulla feci
Di più di ciò che a cavaliere, e fido
Vassallo, obligo è sempre.
DIEGO
(Oh sensi! Oh voci
Degne del sangue mio!)
RODRIGO
Or godi, e regna,
Signore, in pace, che di ostile insulto
E' svanita ogni tema. Io di qui parto
Esule ancor qual mi volesti, e ancora
Perché Cimene mi condanna.
vuol partire
DIEGO *lo siegue*
E dove,
Figlio, ten vai?
CIMENE
T'arresta,
Che il tempo è giunto alla vendetta mia.
Signor, giustizia io chieggio,
E del mio genitor…
RE FERDINANDO
Non più, Cimene.
In giorno sì festivo
Abbian triegua gli sdegni. Io così voglio.
Rodrigo, a te permesso
Sia qui restare, e intanto
I due regi che teco
Prigionieri guidasti a te consegno,
E sien tuoi servi.
RODRIGO
Alto è l'onor.
RE FERDINANDO
Ma degno
Di chi 'l riceve. Figlia,
Prence, Cimene, andianne ove il senato
Pien di gioia n'attende. Oggi ognun senta
Piacer, che sia maggiore
Del passato tormento e del timore.
Cominciò di sdegno armato
L'empio fato a minacciarmi;
Ma l'acceso strale e l'armi
Poi depose, e si placò.
Tu quel fulmine involasti
Di sua mano e lo vibrasti
Contro chi già m'insultò.
Partono col re Cimene, Leonora, Garzia e Duarte.

Scena XVI
Diego e Rodrigo.

DIEGO
Figlio, sia questo il tempo
Che al sen ti stringa!
RODRIGO
Oh padre!
Pur ti riveggio.
DIEGO
E quale
Ritorni a me?
RODRIGO
Quale al tuo sangue e al tuo
Splendor più si convien.
DIEGO
Non più, che eccede
La debil forza mia sì gran contento.
Vieni, e 'l mio core appaga
Col dolce aspetto tuo, che lunga e dura
Lontananza mi tolse.
RODRIGO
Ad ubbidirti
Pronto, o padre, m'accingo. (Ah ch'il mio core Quella gioia non sente
Che pur sentir dovria.)
DIEGO
Vieni, e rinfranca
Dal sofferto dolor l'anima mia.
» Lascia che al seno
» Ti stringa, o baci almeno
» La man vendicatrice
» Del nostro offeso onor.
» Destra gradita
» Per te son io felice;
» Ed è questa mia vita
» Figlia del tuo valor.

Scena XVII
Rodrigo.
RODRIGO
Infelice Rodrigo, e che ti giova
Aver fra l'armi superati e vinti
I nemici del regno,
Se l'implacabil sdegno
Della nemica tua vincer non sai?
Misero, e che farai!
Se ancor t'odia Cimene, e al suo rigore
Si unisce il fier destino,
Che per darti più affanno
Men crudo or si dimostra, or più tiranno.
Son qual nave in ria procella
Quando il vento più l'incalza,
Ch'or l'affonda ed or l'innalza,
Or la porta a naufragar.
Mai non veggo amica stella
Che mi tolga dal periglio:
Non mi vale arte o consiglio
Né so il porto ritrovar.
Il fine dell'atto primo.

Atto secondo
Scena I
Galleria.
Re Ferdinando da una parte, l'Infanta dall'altra.
RE FERDINANDO
Oh come grato, oh come
M'è qui trovarti!
LEONORA
E a me più grato ancora
Il vederti, o signor; ma qual mia sorte
Ora più dell'usato
Cara mi rende al tuo desire?
RE FERDINANDO
Ascolta.
Non è di lieve peso
L'affar che deggio a te svelar.
LEONORA
Mi spiega
La tua mente, o signor.
RE FERDINANDO
Figlia: tivolgi
E guata al gran periglio, e alle ruine
Onde appena siam salvi; e mira quanto
Si deggia a lui, che col suo braccio invitto
Onore, libertà ci rese e vita.
LEONORA
Bene il conosco.
RE FERDINANDO
Or quale
Premio fia eguale a tanto merto?
LEONORA
Io penso
Che al grande eroe già destinata sia
Dalla real tua generosa mano
Degna mercede all'alta impresa, e bella.
RE FERDINANDO
Figlia, ben t'apponesti, e tu sei quella.
LEONORA
Io? come? quando? (oh Dio!
Che gran colpo improvviso!) Io non t'intendo.
RE FERDINANDO
A Rodrigo Leonora
S'unisca in sacro nodo, e s'egli seppe
Rendermi il già cadente impero, io voglio
Con un dono sì caro
Farlo a parte del regno e del mio soglio.
» Signor, sempre a me fia
» Gloria ubbidire a' cenni tuoi, ma pensa
» Ch'io son tua prole, e che a Rodrigo manca
» Un diadema sul capo.

RE FERDINANDO
» Ha però tanto
» Valor, che d'un regnante
» Maggior si rende, e cinge un ferro a cui
» Mancar non puote un regno.
LEONORA
(Oh, qual piacere
Mi giunge inaspettato!)
RE FERDINANDO
Il tuo consenso
Solo vi manca, e al gran consiglio poi
Svelare il mio pensiero, che a Duarte
Finor solo è palese.
LEONORA
Or tu disponi,
Padre, di me qual figlia e quale ancella.
RE FERDINANDO
La tua virtù ti rende a me più cara.
l'abbraccia
LEONORA
(Placossi alfin la mia nemica stella.)
Parte.
RE FERDINANDO
Sovra l'asta sanguinosa
Sazio già di stragi e stanco
Posi il fianco
Il dio guerrier.
Con la sua face amorosa
Lieto amor fra noi discenda,
E ne renda
Il contento ed il piacer.

Scena II
Rodrigo e Duarte.
DUARTE
Credimi, amico duce.
RODRIGO
Come col sacro nome
D'amico tu mi chiami, or che a Cimene
La mia morte hai promesso?
DUARTE
E' ver, la morte.
Di Rodrigo bramai, ma di Rodrigo
Qual nemico e rival sol noto allora.
RODRIGO
E tuo nemico e tuo rival son io.
E 'l sarò sempre, ed ora
Che tal mi scopro; desta
Contro me l'ire tue; vieni, e se puoi
Nella mia morte appaga
Il tuo desio, lo sdegno altrui.
DUARTE
Non posso,
Perché regio comando a me il contende;
Ma più del re la mia virtù, che taccia
Non vuol d'ingrata.
RODRIGO
Io per te nulla oprai.
DUARTE
Nulla? Dunque sì vile
Sembra a te questa vita
Che a me serbasti, e che per nulla apprezzi?
RODRIGO
Duarte, io ti sottrassi
Dallo estremo periglio
Perché il mio re, la patria e il regno allora
In te difesi, e quando
Fosse come tu pensi, io non pretendo
Obbligo alcun da te: dono all'onore
L'opre del mio valore, e non le vendo.
Però vieni.
DUARTE
E che brami?
RODRIGO
Al cimento ti sfido.
DUARTE
Ed io l'accetto.
Sol tanto indugio io chieggio
Sinché nel mar Febo tramonti, e poi
M'avrai qual più t'aggrada.
Fra tanto il ciel.. chi sa? può far…
RODRIGO
Che? forse…
DUARTE
Forse in breve vedrai
D'altri quella che adori.
RODRIGO
E chi mai tormi
Potrà Cimene? E quale
Nume del ciel possente o dell'abisso
Tanto potrà? M'ascolta. Il mio rivale
Tenti pur quanto può. Fin ch'ei non versa
Fino all'ultima stilla
Quel sangue che mi scorre entro le vene
Non speri no di posseder Cimene.
Orgoglioso non andrà
Il rival di sì gran preda;
Né godrà
Lieto mai fin ch'io non moro.
Involar d'Averno al re
La beltà ch'egli rapì
Pria potrà
Che torre a me
L'adorato mio tesoro.

Scena III
Cimene e Duarte.
CIMENE
Prence, non più celato
E' Rodrigo al tuo brando, e ancor non miro
La promessa vendetta.

DUARTE
Io non osai
Il giubilo comun, che egli ci arreca,
Funestar col suo sangue.
CIMENE
Ebbe pur troppo
Di gloria il mio nemico, ed ora è tempo
Che paghi a me la meritata pena.
DUARTE
(Non so che dir?) Raffrena
Lo sdegno alquanto: e pensa
Che il re l'ama, e che troppo
L'irritarei col dargli morte.
CIMENE
E come
Così tosto sei reso
Da quel ch'eri diverso?
DUARTE
Ah! mia Cimene?
CIMENE
Che tua? son di me stessa,
E di colui ch'avrà coraggio e ardire
Di vendicarmi. E dove,
E dove sono
L'alte tue forze e i giuramenti? come
Nel tuo sen quell'ardore
Di vendicar i gravi oltraggi miei
In un balen si estinse? Ah mentitore!
DUARTE
(Io son confuso.) Al fine
Una grazia ti chieggio.
CIMENE
E che vorresti?
DUARTE
Un brieve spazio solo,
Sin che nel mar s'asconda
Il sol ch'oggi risplende, e a' nuovi rai
Del matutino lume
Essecutor de' cenni tuoi m'avrai.
(Così placarla io spero in fin che sia
Ogni arcano palese.)
CIMENE
Ma chi me ne assicura?
DUARTE
La mia fede.
CIMENE
Qual fè? se già è spergiura.
Parti, che più non posso
Soffrir l'aspetto tuo.
DUARTE
Né men con questa
Promessa a me ti rendi
Meno severa?
CIMENE
Vanne
Lungi da me, che troppo
Con le lusinghe tue quest'alma offendi.
DUARTE
Così sdegnata e così fiera ancora
La tua vaga beltà più m'innamora.
Benché sdegnose,
Pupille amate,
Dolci, amorose
Fiamme vibrate
A questo cor.
Ancor l'orgoglio
Di così belle
E vaghe stelle
Caro si rende
E non offende
Col suo rigor.

Scena IV
Cimene.
CIMENE
Oh non usata e strana
Forza del mio destin! Chi vide mai
Far guerra ad un sol core
Due contrarie passioni, odio ed amore?
» L'ira e l'odio mi sprona
» Contro Rodrigo, e nel suo sangue brama
» Spegner le antiche offese e il mio cordoglio.
» Amor poi mi raffrena e mi ritira,
» E a mio dispetto ancora
» Vuol ch'io l'adori in mezzo all'odio e all'ira.
Sta in mezzo a due tiranni
Il misero mio core:
Ognun gl'accresce affanni
E lo fa sospirar.
L'uno 'l desia severo,
L'altro lo vuol pietoso:
Ond' ei non ha riposo,
E trovasi agitato
Qual nave in alto mar.

Scena V
Giardino
Rodrigo da una parte e Leonora dall'altra.
RODRIGO
Signora, e qual beata
Sorte a te mi fa incontro, e vuol ch'io porga
Umile ossequio al tuo gran merto?
LEONORA
Oh quanto
Godo in vederti, illustre eroe, ben degno
Di più eccelsa fortuna (e del mio core.)
RODRIGO
La fortuna maggiore
Ch'io possa disiare altro non chiede
Se non che a te sien grati

I miei sensi divoti e la mia fede.
LEONORA
(Che vorrà dir?) Mi sono
Cari più che non pensi. Or dimmi: ancora
Hai veduta Cimene?
RODRIGO
La vidi sol quanto bastò per farmi
Più misero che mai.
LEONORA
Perché?
RODRIGO
Perché d'ircana
Tigre o di libic'angue o del più fiero
Lion nemeo non è il furor bastante
A esprimer quel che dentro al petto accoglie
Contra di me.
LEONORA
Mi spiace
Del duol che sì ti affligge. Or tu che pensi
Di far s'ella così t'odia ed abborre?
RODRIGO
Una sola mi resta
Via per placarla, e questa
Sarà la morte mia, che tanto brama.
LEONORA
Che morte, Che Cimene?
Rodrigo, odia chi t'odia, ama chi t'ama.
RODRIGO
D'odiarla non ho forza:
» Amar altra non posso; e se credessi
» D'esser giammai capace
» D'odio per lei, o per altrui d'amore,
» Vorrei con questo ferro
» Aprirmi il petto e trapassarmi il core.
LEONORA
(Oh mio tormento!) Ascolta,
Rodrigo (quasi dissi anima mia).
Se d'alto sangue nata
Donna illustre e gentile,
E di grado sublime, e di beltade
Adorna, ti dicesse: io per te moro,
Tu che risponderesti?
RODRIGO
Ch'io non sono
Eguale a sì gran sorte.
LEONORA
E se costante
Proseguisse ad amarti? E le sue nozze
T'offrisse?
RODRIGO
Io le direi
Ch'è tropp'alto per me sì bel destino.
LEONORA
E se il re l'imponesse?
RODRIGO
Ei non avria
In ciò giusta ragion, che non si stende
Sul libero voler delle nostre alme
L'autorità reale.
LEONORA
(Il duol m'uccide) E tanto
L'odiaresti tu dunque?
RODRIGO
E come mai
Odiar poss'io chi non conosco, e solo
Tu così ne favelli
Per farmi degno de' tuoi scherzi?
LEONORA
E s'io
Farò che tu la veggia, e che dirai?
RODRIGO
Ch'abbia a vederla? e dove?
LEONORA
In questa reggia.
RODRIGO
In questa reggia? E quale,
Se Cimene non sia, qui si ritrova
Donna di tanto merto?
LEONORA
(Ah! Che l'ingrato
Finge di non capire, e mi disprezza.)
Non è Cimene, e assai
Di lei più grande, ed altra
Non v'è che la pareggi, e per te more.
Or tu che mi rispondi?
RODRIGO
Ch'io non t'intendo ancora,
E con gli accenti tuoi più mi confondi.
Ma se così vicina
E' la beltà di cui ragioni, almeno
Fammi veder se quella
Agli occhi miei quanto dicesti è bella.
LEONORA
Ben tosto la vedrai:
Ma che vaga ella sia
Tocca a te il dirlo: io nol dirò giammai.
Non posso dir chi sia
Colei che ti desia;
Ma so che solo brama
Stringerti sposo al sen.
E tu non senti? o fingi?
E non m'intendi ancor?
Pensa, risolvi, e poi
Dona gli affetti tuoi
A chi con tanta fede
L'alma ti diede e il cor.

Scena VI
Rodrigo solo.
RODRIGO
T'intendo, sì, t'intendo, e invan potrai
Far che l'alma giammai

Manchi al mio primo amor; tutto disprezzo,
Che sa bene il cor mio
Quel ch'ei sospira ognor, quel ch'io desio.
Vorrei che il caro bene
Pensando alle mie pene
Dicesse a me così:
Va' che placata io sono,
Vanne, ch'io ti perdono,
E non vorrei di più.
Scettro, corona e soglio
Non curo, no; ma voglio
Del ben che m'invaghì
Restar in servitù.

Scena VII
Re e Cimene.
CIMENE
Non è solo Rodrigo
Che m'oltraggi, signor; Duarte ancora
Mi delude e schernisce, e la giurata
Vendetta or mi ricusa. A te che sei
Mio giudice e sovrano: a te ne vegno,
Perché solo da te giustizia io spero.
RE FERDINANDO
(Importuna richiesta.) Il mio volere
Esseguisce Duarte. Il tuo gran padre
Che tante volte e tante
Col suo braccio sostenne
Sul mio capo il diadema, ama Rodrigo,
Né vuol vendetta contro lui, che degno
Suo successor lo mira,
Eroe d'Iberia e difensor del regno.
CIMENE
Dunque andrà invendicata
La morte sua, né vi sarà chi tenti
Dell'indegno omicida
se non la vita, almeno
Qualche stilla di sangue
Offrire in dono alla grand'alma offesa?
RE FERDINANDO
Cimene, or non è tempo
Più d'odio e di vendetta; all'ombra amata
Del genitor, deh, non turbar la pace
Ch'egli gode tranquilla.
Rodrigo (ed or ti svelo
L'ignoto arcano) in brieve
Stringerà come sposo
La destra…
CIMENE
A chi?
RE FERDINANDO
A Leonora.
CIMENE
(Cieli! che sento?) E vedrò questo ancora?
Dunque, signor?
RE FERDINANDO
Non più. Vanne, e t'accheta,
E tra pochi momenti
Disponi il tuo bel core
A passar dallo sdegno
Al dolce laccio d'imeneo e d'amore.
CIMENE
Anch'io?
RE FERDINANDO
Sì: e questi sono
D'un sovrano voler liberi i sensi.
CIMENE
Vado. (Ma non sarà come tu pensi.)
Vado: ma tu non sai
Dov'io rivolga il piè;
Vado alle mie vendette
Che tu non hai per me.
Senti. Morir vogl'io
Pria che al gran padre mio
Manchi d'amor, di fè.

Scena VIII
Re e Duarte.
DUARTE
Al reale tuo cenno
Pronti, o signor, saranno
Del gran senato e del consiglio tutti
I fedeli ministri.
RE FERDINANDO
Opra sia questa
Al tuo senno commessa, e poi n'avrai
Mercede a te ben grata.
DUARTE
Io solo aspiro
All'onor di servirti.
RE FERDINANDO
E a questo onore
Aggiungi di Cimene
Le sospirate nozze
Che in questo punto a te destino, e insieme
Dell'armi ibere il general comando.
Quella bellezza amabile
Che il cor ti seppe accendere
Degna mercè sarà
Del forte tuo valor.
E l'alma mia godrà
Se può con sì gran dono
A te la pace rendere
Che sospirò il tuo cor.
Parte.
DUARTE
Cieli non più: già mi confondo. Io sposo
Di Cimene sarò? Dal re mi viene
Così bella promessa; e pur allora
Ch'io goder ne dovrei,

Non han tutta la calma i pensier miei.
Se non viene
La dolce mia spene
Dal bel labbro dell'idolo amato,
Darle fede il mio core non sa.
Ch'ei può solo dar legge al mio fato
Col mostrarmi o rigore o pietà.

Scena IX
Appartamenti di Cimene.
Cimene esce fuggendo Rodrigo che la segue.
CIMENE
Nelle mie stanze ancora
Ten vieni ad insultarmi?
RODRIGO
Ah! mio tesoro,
Deh ti placa ed ascolta
D'un moribondo amor gl'ultimi accenti;
CIMENE
Che amor? Voglio il tuo sangue.
RODRIGO
E il sangue mio
Offro al giusto tuo sdegno. Ecco mi passo
Con questo ferro il petto.
Snuda la spada.
CIMENE *lo trattiene.*
Ah! Ferma, indegno.
Ferma, che non è questo
Debito loco alla vendetta mia,
Né la tua destra io voglio
Essecutrice del tuo fato; ad altri
Questa gloria riserbo, e la speranza
Del possesso di me. Parti, e ti guarda
Di più venirmi avante.
RODRIGO
Anima mia:
Se la morte or mi nieghi,
Odimi un sol momento, e poi mi parto,
Giacché brami così.
CIMENE
Più non degg'io
Soffrirti qui.
RODRIGO
Deh! Ascolta
Chi per te more, almen l'ultima volta.
CIMENE
Orsù, parla: ma brievi
Sieno i tuoi detti, e tosto
Vanne, e a me più non torna.
RODRIGO
In troppo angusto giro,
Donna dell'alma mia, tu vuoi ch'io stringa
L'alto immenso desio che non ha meta
Se non quella che a lui prescrive amore,
Ed un amor che vive eterno. Io sono
Reo, lo confesso, io sono
Degno per una sol di mille morti,
E la morte ti chieggio. Odio una vita
Che a te dispiace e che tu brami estinta,
Purché, dolce mio bene,
Prima ch'io mora a te grave non sia
Volger men crudo a me l'almo splendore
Di que' begl'occhi, ond'ha vita il mio core.
CIMENE
Così meco favella
Della Infanta lo sposo?
RODRIGO
Io della Infanta
Son servo e non consorte.
CIMENE
Ah traditore!
Cerca pure lo scampo
Dall'ira mia nel seno
Della real tua sposa;
Vivi all'ombra d'un soglio
Sicuro dal mio sdegno, anima vile,
Che in terra e negli abbissi e ovunque sia
Ti giungerà l'aspra vendetta mia.
RODRIGO
Io di Leonora? E come? Io sposo?
CIMENE
Taci.
RODRIGO
Ma s'io sono innocente.
CIMENE
Taci, che il re mel disse e il re non mente.
Ma di ciò non mi cale; ad altre cure
Sta inteso il pensier mio.
Rodrigo, or sarai pago: io t'ascoltai.
Parti, e sappi alla fine
Che sol morendo avrai
La sorte di placarmi.
RODRIGO
E dal tuo core
Sperar pietade, oh Dio, non potrò mai?
Deh ti sovvenga almeno
Che un dì m'amasti e ch'io t'amai…
CIMENE
Che forse
Ancor serbi nel sen qualche speranza
Di risvegliar in me l'antico ardore,
T'inganni, sì, t'inganni, o traditore.
Per te, crudel, mirai
Nel proprio sangue immerso
Il caro genitor;
E parli a me d'amor?
Ah taci, ingrato.
Allor che pianto io verso
Dai miei dolenti rai,
Vuoi forse offrirmi ancor
Quella spietata man
Che l'ha svenato?

Scena X
Rodrigo e poi Garzia.
RODRIGO
Che più speri, Rodrigo!
GARZIA
Il genitore
A te, signor, m'invia; per me palese
Ti fa il cenno real che a sé ti chiama.
RODRIGO
Ubbidirò; ma poi
Esseguirò dell'idol mio la legge.
Ahi troppo dura legge!
GARZIA
E che t'impose?
RODRIGO
Ch'io da lei parta, e che mai più la vegga.
GARZIA
Fierissima sentenza! Ah lascia omai
Di più seguir chi t'odia, e di chi t'ama
Odi le voci ed i consigli abbraccia.
RODRIGO
Ciò che impone il mio ben, quello si faccia.
Nelle più oscure selve
Andrò ramingo e solo,
Empiendo l'aria e 'l suolo
Del duol che porto in sen.
E a lei cui tanto spiace
L'odiata mia sembianza
Ognor m'asconderò,
Così non turberò
Sua bella pace almen.
GARZIA
Vanne, misero,vanne. Oh qual nel petto
Per te sento pietade. Alor ch'esulta
Per te felice Iberia e 'l popol tutto
Al proprio duol, sol tua mercè, dà bando,
Sotto il giogo d'amor tu stai penando.
Non v'ha forza né consiglio
Contro l'armi d'un bel ciglio
E 'l poter della beltà.
Con quest'armi invitto amore
Trionfar sa d'ogni core
E superbo ognor ne andrà.

Scena XI
Gran sala ove s'aduna il senato. Trono del re da un lato, con bassa sedia per l'Infanta. Sedili in faccia al trono per li senatori, e nel fondo di detta sala un'ara illuminata che dee servire per li sponsali. Guardie del corpo reale che vengono in ordinanza.
Re, Leonora, Diego, Cimene e Duarte.
RE FERDINANDO
O dell'ispano impero
Valorosi sostegni,
Con cui la grave cura
Degli affari del regno ognor divido,
Più che in ogni altro tempo
Di un maturo consiglio oggi m'è d'uopo.
Era Iberia lo scopo
(Ben lo vedeste già) d'avverso fato,
E forse al regal piede
Il peso or sentiria d'aspra catena,
Se di Rodrigo il braccio
Non portava in altrui la nostra pena.
Per lui si gode libertà; suo dono
E' sol la nostra pace. A lui si deve
Premio condegno; e quindi
Al talamo reale
Dell'Infanta mia figlia or io lo chiamo.
Ma perché stringer bramo un sì bel nodo
Col parer vostro, e col consenso ancora,
Da voi saper desio
Se giusto vi rassembri il voler mio.
Tutti li senatori alzandosi in piedi danno il loro consenso con un inchino, e poi tornano a sedere.
Se da tutti si approva, altro non resta.
Venga Rodrigo.
LEONORA
(Oh che dolcezza è questa!)
DIEGO
(Io son fuor di me stesso.)
CIMENE
(Io dal tormento
Sento mancarmi.)
DUARTE
(Oh qual piacere io sento!)
RE FERDINANDO
Ma Rodrigo dov'è?
DIEGO
Signor, Garzia
Andò in traccia di lui.
Ma già qui giunge.
LEONORA E CIMENE
(E seco)
LEONORA
(E' il contento)
CIMENE
(Il dolor)
LEONORA E CIMENE
(Dell'alma mia.)

Scena XII
Rodrigo, Garzia e li detti.
RODRIGO
Al tuo cenno sovrano
Vengo, o mio re.
RE FERDINANDO
La tua virtù sublime,
Che nella prima aurora
Di fresca etade avanza

I più famosi eroi, t'inalza ancora
Là dove per te stesso
Mai giunger non potresti, e al regio sangue
Di Castiglia e Leon ti unisce e lega.
Sorgi, o figlia, e la destra
Porgi a Rodrigo.
LEONORA *alzandosi*
(Oh mio contento!)
CIMENE
(Ahi pene!)
RODRIGO *ritirandosi*
Signor, pensa ch'io sono
Tuo servo, e che non lice
Al mio basso desio poggiar tant'alto,
Non che pensar di conseguir…
RE FERDINANDO
Tu sei
Degno di ciò ch'io ti destino, e quando
Il re comanda ricusar nol dei.
RODRIGO
Ma che dirà il senato
Ch'è qui presente? Iberia? il mondo tutto?
Pensaci, o mio signore.
RE FERDINANDO
A te non lice
Cercar di più che il mio volere.
LEONORA
(Il core
Mi vacilla nel petto.)
RE FERDINANDO
Onde ti basti
Con modesto rifiuto
Aver risposto alle mie grazie, ed ora
Ti disponi a ubbidirmi.
DIEGO
Figlio, vedi che fai.
RODRIGO
Taci, padre. Signor, non sarà mai.
RE FERDINANDO
Come? Che dici?
RODRIGO
Or sia
Tempo a svelar ciò che nel cor racchiudo.
Questa vita che vuoi
Ch'io consacri all'Infanta è di Cimene,
Né d'altra esser può mai. Se mi fa guerra
L'odio e lo sdegno suo che mi vuol morto,
Io morir deggio, e tutte
Le grandezze e gli onori
Che tu m'offri, signor, con riverente
Ossequio ancor ti rendo
Perché non è capace 1
Di sì eccelso favor quest'alma mia,
A Cimene
Che sol perché il vuoi tu morir desia.
LEONORA
(E lo sento? E non moro?)
CIMENE
(Oh bella fede!)
DUARTE
(Oh troppo
Sconsigliato Rodrigo!)
GARZIA
(Oh folle ardire!)
RE FERDINANDO
Al giovanile amore e al tuo gran merto
Il rifiuto io condono; ma Cimene
Ad altri è già promessa, e a te non resta
Di lei più che sperar.
DIEGO
Signor, tu dei
Farti ubbidir.
CIMENE
Chi puote
Dispor di me?
RE FERDINANDO
Chi regge
Su li sudditi suoi scettro ed impero.
Anzi, perché tu veggia
Ch'io posso ciò che voglio, ora a Duarte
Sposa ti dono.
DUARTE
(Oh me beato!)
Si avanza verso Cimene
RODRIGO *si frappone, e snudando la spada sfida Duarte.*
Ferma!
Ferma, che troppo ardisci, e a te non lice
Se pria tu non m'uccidi
Accostarti a Cimene
CIMENE
Ed io non deggio
Unirmi ad altri che a colui che voglia
Il fato vendicar del padre mio
Con la bramata morte
Dell'odiato omicida.
RODRIGO
E quel son io.
RE FERDINANDO *alzandosi infuriato dal soglio.*
Così dunque si rende
Vile per voi la maestà suprema,
Che in faccia al gran senato ed agli altari
Si calpesti e derida? Olà: si sciolga
L'adunata assemblea. Partite.
Partono i senatori.
A un tanto
Ardire e a un tanto orgoglio
Darò ben io la meritata pena,
Perché ciascuno apprenda

Che i re son numi in terra, e chi gli sprezza
E' reo di morte. Entro la reggia torre
In duri lacci avvinto
Vada Rodrigo. Sia nelle sue stanze
Custodita Cimene, e quivi aspetti
Da me ciascun del proprio fato il resto.
DIEGO
Mio re…
DUARTE
Signor…
DIEGO E DUARTE
Pietà.
RE FERDINANDO
Garzia, eseguisci, il mio comando è questo.
Parte il re, ed appresso Duarte e Diego.
LEONORA
China i tuoi lumi al suol, perfido. Vanne
A quel castigo a cui già ti destina
La vilipesa maestà, che or miri
Contro di te d'una giust'ira accesa:
E pensa che egualmente
Col genitore è ancor la figlia offesa.
Sono offesa e col tuo sangue
Il mio sdegno estinguerò.
Tu cadrai, superbo, esangue;
E de' miei disprezzi allora
Vendicata io resterò.
Le guardie reali sieguono ordinatamente la Infanta, rimanendo alcuni soldati alla custodia di Rodrigo e Cimene prigioni.

Scena XIII
Rodrigo, Cimene e Garzia. Alcune guardie incatenano Rodrigo, ed egli presenta la spada a Garzia.
GARZIA
Rodrigo! Amico! Oh Dio! Che pena io sento!
RODRIGO
Eccomi giunto, o bella
Adorata Cimene
A quell'estremo passo
Ove il crudo tuo sdegno
E la pura mia fede or mi conduce.
Odi il suono funesto
Di questi ferri, che a morir mi chiama,
Ed a moror per compiacerti! Almeno
Potessi, o mia Cimene,
(Se vivendo io t'offesi,)
Estinguer l'ira tua con la mia morte.
Ma tu non mi rispondi?
Deh! per pietade, un guardo
A me rivolgi, e mira
L'odiato Rodrigo,
Gà vicino a morir sol per placarti
Con tutto il sangue suo.
CIMENE *senza mirarlo*
Rodrigo, parti.
RODRIGO
Parto sì. Morir per te
Bella sorte è del mio cor.
Ma perché!
Or mi nieghi un guardo ancor?
Questa è troppa crudeltà.
La mia fede
Assai non chiede
In momento sì funesto;
E pur questo
Da te invan sperando va.
Parte Rodrigo accompagnato da Garzia e da alcune guardie, e
restano le altre con Cimene.

Scena XIV
Cimene.
CIMENE
Partì Rodrigo, ed io
Resisto ancora? A sì crudel martire
Cor mio se non ti rendi
Tu sei di sasso. Oh! Barbaro, inumano,
Non già re ma tiranno,
Che l'altrui volontà, che fu del cielo
Libero dono in noi, stringer pretendi
E disporne a tua voglia. E voi che fate,
Così stupide e lente
Orrende deità del crudo Averno?
Voi chiamo al mio soccorso, e da voi solo
Contro l'empio Fernando il core aspetta
Acerba, ma giustissima vendetta.
Furie orribili,
Spirti dell'Erebo,
Che laggiù nel cieco mondo
L'alme ree punir solete:
Su volate,
Traffiggete,
Lacerate
L'alma e il cor dell'empio re.
E se manca al vostro sdegno
Foco e ardor nel cupo regno:
Foco, ardor, tormenti e pene
Prenda Averno pur da me.
Parte seguita dalle sue guardie.
Fine dell'atto secondo.

Atto terzo
Scena I
Anticamera del re
Re e Duarte.
RE FERDINANDO
Tenti invano placarmi, e invan tu prieghi
A pro' di chi si rende
Reo d'offesa maestà.

DUARTE
Dunque, signore,
Mirar dovrò sì orrendo
Spettacolo al mio sguardo? e il Moro infido,
Che ancor sente il dolor delle ferite
Che la spada famosa in sen gli aprio,
Godrà che da noi stessi
Quel braccio si recida
Ch'è la base del regno e il suo spavento?
Ah! non fia mai: con troppo orror lo sento.
RE FERDINANDO
Ed io dovrò soffrire
Che un tale eccesso vada
Senza pena così?
DUARTE
Rodrigo resta
Punito col rifiuto
Ch'egli fa dell'onore
Che tu, signor, gli offristi.
RE FERDINANDO
E' ver; ma questo
Non basta al grave fallo
Ch'egli poscia ha commesso.
DUARTE
Io non lo scuso;
Ma so che amore in giovanil pensiero
Legge e fren non conosce.
RE FERDINANDO
E che potei
Far io di più per quel superbo? Ei vinse
Il mio nemico, ed io
Aggiungo a' suoi trionfi e alle sue glorie
Due regi servi in dono.
A più sublime e eccelsa
Mercede io poi l'inalzo; egli rifiuta
Di unirsi alla mia prole, ed io lo soffro
Senza mio sdegno; ma soffrir non posso
Né condonar l'offesa
Onde il real decoro in sì vil guisa
Resta macchiato!
DUARTE
Almeno
Sia punito, se vuoi, ma dall'estremo
Supplizio lo difenda
Il suo gran merto e il sangue illustre; e vada
Lungi da' regni tuoi.
RE FERDINANDO
No, che da' primi
Voglio che ad ubbidire
Imparino i più bassi, e non è impero
Se non vile e negletto
Quel che solo si stende
Su la plebe, sul volgo.
DUARTE
Signor: Deh! pensa ancora
Che…
RE FERDINANDO
Già pensai a bastanza,
Mora Rodrigo.

Scena II
Leonora e li detti.
LEONORA
Sì, Rodrigo mora.
A me, padre, si dia
Di quell'ingrato il sangue ed il mio oltraggio;
E se tua prole io sono
Una grazia ti chieggio
Che negar non mi dei; desio che il fato
Di Rodrigo e Cimene
Penda dal cenno mio, farò che il mondo
Conosca ch'io non sono
Degna d'un tal rifiuto.
RE FERDINANDO *pensando prima fra sé*
A te li dono.
In tua man consegno, o figlia,
Di severa astrea la spada;
Per te cada
Sovra il reo che ci schernì!
Il suo error già lo condanna;
La ragion così consiglia,
E il mio onor chiede così.
Parte.
LEONORA
Morrà, Duarte, sì, morrà l'audace:
Per lui scampo non v'è, che se nel core
Del re mio genitore
Ei forse avria potuto
Qualche affetto destar, non fia bastante
A destarlo nel petto
D'una real da lui sprezzata amante.
Parte.
DUARTE
No, non morrà, Rodrigo; io dal tuo sdegno
Gli sarò scudo; io saprò oppormi all'ire
Dell'offeso regnante, e col mio ferro
O difender l'amico, o pur morire.
Parte.

Scena III
Diego e Garzia.
DIEGO
Che pianger debbo pria
Di te, misero figlio!
L'onor macchiato nel morir qual reo,
O la vita che perdi
Condannato e innocente?
Piangerò l'uno e l'altra,
Figlio, di questo genitor cadente

Già sostegno e splendore, or pianto e morte.
GARZIA
Padre (che tal mi fia
Sempre chi di Rodrigo è genitore,
In ossequio e in amore)
Non disperar, che forse
Quando perduto il credi,
Io t'addito lo scampo
Del tuo gran figlio, e posso
Darne a te certa speme.
DIEGO
E come mai?
GARZIA
Dalla torre, ove stretto
Egli si trova, al mar conduce ascoso
Un sotterraneo calle a tutti ignoto,
A me solo palese; e già fu questa
Via da quel Roderico
Ultimo re de' Goti aperta allora
Che de' barbari e Mori
Il primo giogo al collo suo si vide
La sventurata Iberia. Io di là trarlo
Spero, solo e secreto.
DIEGO
Oh, se ciò fia,
Con qual d'eterno amor forte legame
A te mi stringi?
GARZIA
Io sol penso al periglio
Dell'amico e al suo scampo, e più non chieggio.
DIEGO
Dunque all'opra t'accingi.
GARZIA
Io di qui parto; intanto
Dona pace al tuo duol; spera vicino
I tuo contento, e credi
Che debba un dì cangiarsi il rio destino.
Talor l'istesso vento
Che desta
La tempesta
Guida la navicella al lido amato.
Così sperar tu puoi
Che s'or ti dà tormento
Arrida ai desir tuoi benigno il fato.

Scena IV
Diego.
DIEGO
Voi volete ch'io speri, o crude stelle;
Ed io sperar dovrei; ma quel timore,
Che ognor m'ingombra, il luogo
Non lascia alla speranza e vuol che peni
E nel grave dolore io mi consumi.
Deh m'assistete voi pietosi, o numi.
Giusti dei,
O il mio figlio a me rendete,
O chiudete
Gl'occhi miei
Pria ch'io 'l miri estinto al suol.
Per pietà non mi serbate
A sì atroce e rio martire.
Che se pur ei dee morire,
Almen fate
Che me prima uccida il duol.

Scena V
Camera in cui sta ristretta Cimene.
Cimene, poi Leonora.
CIMENE
Ombra adorata e cara
Del mio gran genitor, che ancor sul lido
Del pigro Lete impaziente aspetti
Il tuo nemico, ah scorgi
Che mia colpa non è, che ardita e forte
In onta del mio core
Cercai la tua vendetta e la sua morte.
LEONORA
Liete nuove ti reco,
Cimene, e tu ritorni
Alla tua libertà.
CIMENE
Grazie ti rendo.
LEONORA
Il re mio genitore a me concede
Sopra Rodrigo e sopra te la intera
Sua possanza, ond'io voglio
Te sciolta, e quell'indegno
Che sia preda di morte infame e ria.
CIMENE
(Oh! Che assalto improviso all'alma mia.)
LEONORA
Tu ti turbi?
CIMENE
La gioia
Di vedermi al possesso
Della tua grazia ancora
Mi sorprende così.
LEONORA
Ma di Rodrigo
Ti par giusta la pena?
CIMENE
Io bramai sempre
La morte sua, ma non la morte infame;
Odio chi mi trafisse il genitore;
Ma la vita ne chieggio, e non l'onore.
LEONORA
Ah! Ben conosco quanto
Ami Rodrigo.
CIMENE
Io l'amo?
E questo ancor si crede

Di Cimene onorata, e figlia? E tanto
Sventurata son io, che ancor non basti
Quanto oprai, quanto dissi
Per far palese al mondo
L'alto mio sdegno e il mio gran core?
LEONORA
Ascolta
Cara Cimene: io voglio
Svelarti un mio pensiero a tutti ascoso
Fuor che a me stessa. Io sempre
Amai Rodrigo.
CIMENE
(Oh Dio! queste son pene.)
LEONORA
Ma s'ei mi sprezza e mi rifiuta, io voglio
O la sua morte, o l'amor mio contento:
Onde perciò ti chieggio
L'opera tua.
CIMENE
Sempre m'avrai, signora,
Al tuo cenno disposta.
LEONORA
Andianne unite
A ritrovar Rodrigo. Egli risolva
Prostrato alle mie piante
Chieder pace al mio sdegno, e tutto umile
M'offra se stesso in dono, e s'ei ricusa
Mora, qual reo più vile.
CIMENE
E a che poss'io
In ciò giovarti?
LEONORA
A te conviene esporgli
I sensi miei; ma in mia presenza…
CIMENE
E meglio
Nol faresti tu sola? (Oh! che tormento.)
LEONORA
No; perché tu potrai,
Per quell'amor che a te lo stringe, indurlo
A far quanto desio.
CIMENE
(V'è più crudo dolor del dolor mio?)
LEONORA
Vieni adunque.
CIMENE
Ti sieguo. A lui ben chiaro
Veder farò che a te debito sia
E l'ossequio e l'amor; che l'alma mia
Solo a vendette aspira,
Che l'amor suo non puote
Vincer lo sdegno in me, che nel mio seno
Fra contrarie passion sempre contrasta,
E mi crucia così.
LEONORA
Questo non basta.
Digli che tu non l'ami:
Digli che mio lo brami;
Ma non gli dir così,
Che non mi basta, no.
Fa che al mio amor si pieghi:
Usa minaccie e prieghi;
Di' che tu l'odi ancora
Quanto odiar mai si può.

Scena VI
Cimene.
CIMENE
Ecco a qual dura prova,
Povera mia costanza, or giunta sei.
Cedi, una volta, cedi
A quel destin che ti vuol vile. Io vile?
Io cederò a un insano
Affetto che mi volge
Contro mia voglia? Ah! pera
Quel pensier che mi toglie
Alla vendetta e all'onor mio. Su! ardisci,
Mio core, andianne, e veggia
E Leonora e Rodrigo
Che amore, odio, vendetta e gelosia
Serviran tutte a maggior gloria mia.
Vincerò: sì, sì. Ma che?
L'amor mio. Ma con qual core?
Il mio sdegno. Ma dov'è?
Se un geloso e rio furore
Al mio sdegno m'involò.
Farò d'altri l'idol mio
Benché il cor ne senta affanno.
Idol mio chiamo un tiranno
Che m'offese? Ahi che farò.

Scena VII
Carcere.
Rodrigo incatenato.
RODRIGO
Fosco orror, dura catena
La mia pena
Voi non siete;
Ma piacete
All'alma mia.
Sì v'adoro, sì vi bramo
Se mostrate a chi tant'amo
Il mio amor, mia fè qual sia.
Del vicino suo fato
Quest'alma invitta il fiero colpo attende:
Con quanto ha mai d'orrore
A me venga la morte,
Che troverà il mio core,
Sempre qual visse, e coraggioso e forte.

Scena VIII
Leonora, Cimene e detto.

LEONORA
Vedilo appunto.
CIMENE
Ahi vista!
LEONORA
Or t'avvicina
E a lui favella; io qui in disparte ascosa
Il tutto ascolterò.
Si ritira.
CIMENE
Rodrigo.
RODRIGO
Oh Dio! Qual voce!
Ahi dolce e cara
Vita di questo sen; qual mai benigna
Stella a me ti conduce? E qual contento…
CIMENE
Taci. A te non vengh'io
Mossa da amor né da pietà, qua venni
Per camparti da morte, acciò che sia
Più lunga con la vita la tua pena,
E ancor più cruda la vendetta mia.
LEONORA
(Così mi piace.)
RODRIGO
Io viver più non curo
Se m'odii ancor.
CIMENE
Io t'odio, io t'odio, è vero,
Ma pur salvo ti voglio; or tu m'ascolta.
L'Infanta, al di cui cenno
Sta unito il tuo destin, a te conviene
Col più fino amor tuo render placata;
E vivrai, credi a me.
LEONORA
(Ciò che risponda
Impaziente attendo.)
RODRIGO
Io, ch'ebbi ardire
Di non temer lo sdegno
Del mio re, del senato, e che potei
Rifiutar l'alte nozze in faccia al mio
Maggior periglio, or così vil sarei?
Oh tu ben non conosci
Il mio gran cor, la mia gran fede.
CIMENE
E s'io
T'odio più che non m'ami, a che ti giova
Una fè che mi offende?
Forse ancor tu non sei
Dell'odio mio ben persuaso?
RODRIGO
Il sono.
CIMENE
Dunque l'Infanta adora,
Che t'ama, e da cui avrai
Grata corrispondenza, e vita ancora.
RODRIGO
Questo far non poss'io, perché non voglio
La vendetta fuggir che già vicina
Rimiro in questo loco.
CIMENE
A me il pensiero
Lascia di vendicarmi.
RODRIGO
E' ver; ma adesso
La vittima è già pronta.
CIMENE
(Io più non posso
Vincer gli affetti miei) Rodrigo, alfine
Che risolvi?
RODRIGO
Morire.
CIMENE
Ed a Leonora
Che risponder dovrò?
RODRIGO
Che non mi cale
Di lei né del suo amor, che di Cimene,
Unico mio tesoro, al crudo sdegno
Offro tutto me stesso…
LEONORA
Intesi: indegno.
Intesi, ed or vedrai,
Tu che mi sprezzi e del mio amor non curi,
Ciò ch'io far possa.
CIMENE
(Oh Dio!
Son morta.)
piano a Rodrigo
e tu ricusi
Scampar così dal tuo supplizio estremo?
Ah vi rifletti ancor.
RODRIGO
Io non lo temo.
LEONORA
Olà…
CIMENE *piano a Leonora*
Lascia che ancora un sol momento
Io gli parli per te.
LEONORA
No, più non voglio
Ascoltar le sue voci.
CIMENE *piano a Rodrigo*
Ah fingi almeno,
Fingi d'amarla.
RODRIGO
Non sarà giammai.
CIMENE *piano a Leonora*
Già par che al mio consiglio

A piegarsi ei cominci.
LEONORA
Ancor non veggio
Segni dell'amor suo.
CIMENE
Morir tu vuoi
Qual reo così?
RODRIGO
Taci mio ben.
a Leonora
Signora,
Chi generoso core
Racchiude in petto, a vil timor non piega.
E il torno a dir. Son pronto
A pagar col mio sangue
L'offesa del rifiuto, e se non basta
Solo una vita, averne più vorrei
Per offrirle al tuo sdegno, e a quella fede
Che a Cimene…
LEONORA
Ammutisci, ingrato, ed ora
Vedrò se così forte
Sei qual ti vanti. Olà!
Escono quattro comparse.
Questi che miri
Sono dell'ira mia ministri.
E voi
Quanto v'imposi eseguirete.
CIMENE
(Oh cieli,
S'io resisto al dolore,
O son di sasso, o non ho in petto il core.)
LEONORA
Va', superbo. Puoi pregarmi;
Non avrai
Più perdono né pietà.
RODRIGO
Ch'io ti preghi? non vedrai
Nel mio cor questa viltà.
CIMENE
Cangia voglia, ed il tuo amore
La giust'ira sua disarmi.
RODRIGO
Sol m'affligge il tuo rigore.
LEONORA E CIMENE
Oh, che inutil/bella fedeltà!
RODRIGO
Questa sol gloria mi dà.
LEONORA
Che più tardi?
CIMENE
Hai tempo ancora
Di pentirti.
RODRIGO
No. Si mora.
Così d'ambe il fiero sdegno
Contro me si estinguerà.
Scena IX
Cortile interiore nel palazzo regio.
Re e Diego.
DIEGO
Non v'è dunque più speme?
RE FERDINANDO
Un re non cangia
Pensiere, e ciò ch'ei disse
E' immutabil decreto.
DIEGO
Ed io, che tanto
Sangue sparsi per te, vedrò con sommo
Scorno ed affanno un figlio mio svenato?
E un figlio a cui tu dei
Quella stessa possanza onde il condanni?
RE FERDINANDO
Alle famose imprese
Di te, del tuo Rodrigo, io già a bastanza
Con le grazie risposi; ora al delitto
La sua pena conviensi.
DIEGO
E qual delitto?
RE FERDINANDO
A te stesso il ricerca; anzi alla mia
Negletta maestà. Ma dalla Infanta
Meglio il saprai, cui diedi
E di vita e di morte un pieno e sciolto
Poter sovra Rodrigo.
DIEGO
E allor che tutta
Era Iberia in periglio, e di regnante
Appena il nome a te restava, allora
Cercò forse Rodrigo
Dalla Infanta il tuo scampo, over dal suo
Gran core e invitto brando?
RE FERDINANDO
Or qui ti basti.
Troppo ardito tu sei.
DIEGO
Perché son padre,
E padre d'un gran figlio.
RE FERDINANDO
E perch'io sono
Tuo re, perché mi chiamo
Offeso, e perché voglio
Ciò ch'è giusto, non posso
Essaudire i tuoi prieghi.
DIEGO
Di' ciò che vuoi: tu a me giustizia or nieghi.
RE FERDINANDO
Dunque ingiusto son io?
DIEGO
Basta, che tu condanni il figlio mio.

RE FERDINANDO
La man di chi regge,
Se serve alla legge
Ingiusta non è.
Punire ogn'errore
D'un'alma superba
Con pena anche acerba,
E' vanto di re.

Scena X
Diego, poi Duarte e Garzia.
DIEGO
Vanne, ingiusto che sei;
Se il ciel non mi abbandona,
Tu non godrai de' crudi affanni miei.
GARZIA *a Duarte*
Già il tutto è pronto.
DUARTE
E in questa guisa, invano
Staran le guardie a' nostri danni accorte.
GARZIA
Prospera a noi la sorte
N'apre la chiusa via. Ma vedi ancora
Diego colà?
DUARTE
Ti appressa.
GARZIA
Diego, sgombra ogni affanno.
DUARTE
A noi il pensiero
Lascia del tuo Rodrigo.
DIEGO
E che poss'io
Sperar da te, se a lui rival tu sei?
DUARTE
Già fui rivale; or sono
Amico, e debitor di quella vita
Che a lui render vogl'io.
GARZIA
E meco unito, aspira
Alla sua libertà, che già vicina
Tu prometter ti puoi.
DIEGO
Oh prence! oh degl'eroi
D'Iberia e lume e pregio! Ed è pur vero
Quanto ascolto?
DUARTE
Ti sembra
Che ingannatore io sia?
GARZIA
Ch'io menzognero?
DIEGO *a Duarte*
So che tal tu non sei,
a Garzia
Né tu mendace,
Ma la gioia improvisa
Fa ch'io non creda appieno.
DUARTE *a Garzia*
Orsù, t'invia,
Che tardar non conviensi!
GARZIA
Io parto.
Parte
DIEGO
E teco
Venire ancor desio.
Parte
DUARTE
Itene uniti, e tosto
Vi sieguo, amici, alla bell'opra anch'io.
Un lampo di gloria
Che l'anima accende,
Più forte si rende
Del foco d'amor.
Con bella vittoria 1
Di questo mio petto,
Già sopra ogni affetto
Trionfa l'onor.

Scena XI
Camera apparata con basso soglio del re da un lato. Prospettiva chiusa, la quale poi aprendosi si vede la sala più magnifica del real palazzo.
Re, Leonora e Cimene.
RE FERDINANDO
Cimene, è tempo omai
Che ad ubbidire impari
Il tuo genio superbo, e che si pieghi
Al giusto voler mio.
CIMENE
Tutto ciò che poss'io
Sottoposto è al tuo cenno, onde non hai
Di che dolerti.
RE FERDINANDO
Dunque
A Duarte la destra…
CIMENE
Non più, signor: pria morir vuò, che mai
Ciò sia.
RE FERDINANDO
Perché?
CIMENE
Perché non posso,
Da che giurai che sposa
D'altro mai non sarei,
Se non di chi potesse
Vendicare, e tu il sai, gli oltraggi miei.
LEONORA
Ma se la tua vendetta
Ti vien tolta da mano assai più forte,
Più non merta Duarte il tuo rifiuto:

Ch'egli non può a Rodrigo
Dar, per esser tuo sposo, un'altra morte.
RE FERDINANDO *a Leonora*
Che dici?
LEONORA
Che Rodrigo
Già pagò…
RE FERDINANDO
Come?
CIMENE
(Oh Dio!
Morir mi sento.)
LEONORA
Nel suo sangue assorto
La pena…

Scena XII
Garzia e li detti.
GARZIA
Ah! mio signor, Rodrigo è morto.
RE FERDINANDO
Morì Rodrigo? (Oh quale
Pentimento m'affligge.)
GARZIA
Caduta è quella eccelsa
Pianta, all'ombra di cui
Era Iberia sicura; or più non speri
Gloria e splendore al nome suo.
RE FERDINANDO
Ma dimmi,
Onde il sapesti?
GARZIA
Io stesso,
Con Duarte e con Diego,
Il vidi (ah! fiero aspetto!) entro l'oscuro
Carcere al suol disteso,
Tutto nel sangue immerso; e l'onorata
Testa tronca dal busto, invan da noi
Fu ricercata.
RE FERDINANDO
Ah! Infanta!
Troppo facile io fui, tu troppo ardita.
LEONORA
Signor, di quel che oprai
Non mi posso pentir.
CIMENE
(A poco a poco
Sento mancarmi.)
GARZIA
Io lo confesso, andai
Al di lui padre unito,
Per sciorlo dalle indegne
Catene; ma già sciolto
Era dal mortal laccio. Oh! qual rimase
Il mesto genitor in quell'istante!
Attonito, e tremante,
Su l'esanime prole il ciglio affisse:
Gridar volea; ma il chiuso duol ritenne
Le voci. Cadde accanto al figlio, e svenne.
RE FERDINANDO
Che narri? (Ahi questi accenti
Mi trafiggono l'alma.)
CIMENE
(E ancor non moro?)
RE FERDINANDO
Ma Duarte dov'è?
GARZIA
Ei si rimane
Con Diego, a cui dal disperato affanno
Vien tolta ogni ragion.
RE FERDINANDO
Destin tiranno!

Scena XIII
Diego con una banda insanguinata in mano. Duarte e li detti.
DIEGO
Gioite pur, gioite,
Nemici del mio figlio! Ecco, o Fernando,
Quel sangue che le tue
Porpore tinse, e fa che regni ancora.
Ecco, o Leonora, il sangue
Che al genitor chiedesti; or godi, e bevi
Con la vista crudel
Queste stille innocenti, e la tua fera
Voglia or sazia ed appaga.
a Cimene
E tu, tigre inumana,
Che sotto uman sembiante
Chiudi un cor di Megera,
Or contenta sarai! La tua vendetta
Rimira in questo sangue, ed una morte
Ben giusta e meritata
Or ti paghi la vita
D'un Rodrigo, e l'onor d'un Diego offeso!
Che volete di più? Questa infelice
Vita, che sol mi resta
Per pochi, ma dolenti
E penosi momenti,
Perché non vi prendete
Per saziarvi appieno? Empi che siete.
DUARTE
(Resister più non posso.)
CIMENE *a Diego*
Padre, deh, tu mi dona
Quelle gradite spoglie. Oh spoglie! Oh sangue!
Rodrigo mio! Son mor…
Sviene.
RE FERDINANDO
Tosto accorrete.
E tu sostienla, Infanta: al grave affanno

La misera già cede.
LEONORA
(Io ben m'apposi.)
DUARTE
E chi giammai potria
Por freno al duolo?
GARZIA
Io mi disciolgo in pianto!
CIMENE *ritornando in sé*
E vivo? E spiro? E il mio dolor tiranno
Ancor mi serba a questa
Vita odiosa e trista?
O Rodrigo! O mio bene! O sposo amato,
Che qua intorno t'aggiri,
Ignudo spirto errante;
Ascolta le mie voci,
Ultime voci di chi more. Io sempre
T'amai, ne chiamo il cielo
In testimonio, e la tua morte volli
Per morir teco, poiché ingiusto fato
Teco viver mi tolse; e tu che sei
Là donde il mio cor vedi,
Or sai s'io dico il vero. A tanto amore
La vendetta si oppose, e la vendetta
Sempre fu vinta. Or vengo
A goder teco, che già veggio unito
Al mio gran genitore, e in dolci amplessi
Le due grand'alme accese.
Ma pria ch'io di qui parta,
Insegnatemi voi,
a Diego
Padre,
a Garzia
amico, Duarte,
Dove lasciaste il mio
Sposo; tu dimmi, Infanta,
Dove quel capo sia
Che dal busto adorato
Troncar facesti; e poi
Vado a morir su quelle
Care reliquie, e in casti e in puri baci
Sciolgo l'alma, ch'io sento
Già dal seno partir per lo tormento.
LEONORA
Cimene, in questa a noi
Stanza vicina è il tuo Rodrigo; io voglio
Che tu il veggia, se brami.
CIMENE
Altro non chieggio,
Pria di morir.
DIEGO *a Leonora*
Che tardi?
Rendi a me le dilette
Spoglie del mio tesoro.
LEONORA
Eccomi pronta. Olà.

Scena ultima [XIV]
Rodrigo e tutti.
Al cenno della Infanta si apre il proscenio, dove si vede la sala più magnifica del real palazzo. Rodrigo esce da quella.
RE FERDINANDO
Qual maraviglia!
Rodrigo!
CIMENE E DIEGO
Oh Dio! Che miro?
RODRIGO *a Cimene*
Mia vita.
CIMENE
Mio Rodrigo.
RODRIGO E CIMENE
Ed è pur vero
RODRIGO
Che placata tu sei?
CIMENE
Che vivi ancora!
DIEGO
Figlio.
DUARTE E GARZIA
Amico.
DIEGO E DUARTE
Oh contento
GARZIA E RODRIGO
Senza pari!
CIMENE
Io di gioia languir mi sento.
LEONORA
Diego, prendi il tuo figlio;
Cimene, ecco il tuo sposo;
Mio re, signor, ti rendo
Quel gran Rodrigo, ch'io
Amar potei, ma conseguir non mai.
Or vedi pur s'io sono
Troppo ardita, e se deggio
Pentimento sentir di quel che oprai.
RE FERDINANDO
Ma tu perché volesti
Deluderci così?
RODRIGO
Caro e gradito
Inganno.
CIMENE
Che mi costa
Tanta pena e rossore.
LEONORA
Io vi delusi
Per sottrar dal suo fato
Rodrigo, che il senato
Offeso, e tu, signor, dannasti a morte.
Quindi il chiesi al mio solo
Arbitrio, perché sola
Volli la gloria di salvarti il vero

Sostegno del tuo impero.
» E perché mi parea
» Impossibil che a tanto
» Amor Cimene entro il suo cor non fosse
» Sensibile, io la posi
» A così dure prove,
» Che ogni altro umano petto
» Vinto ne fora; ella mi vinse, e al fine
» Perché estinto il suppose aprì il suo affetto.
DIEGO
E colui che là chiuso
Tronco e svenato io vidi,
Con le spoglie del figlio?
LEONORA
Era per altre
Colpe già reo di morte; io poscia il feci
Vestir come vedesti.
RODRIGO *a Cimene*
O mio bel sole,
Pur sereno risplendi agl'occhi miei.
CIMENE
La mia vendetta ed ogni affanno obblio,
Or che vivo ti miro, e mio tu sei.
RE FERDINANDO
Diego, se a te non spiace,
La data fede or si rinovi, e sia
Del tuo figlio Cimene.
DIEGO
Io sol ti chieggio
Scusa, o signor…
RE FERDINANDO
T'accheta; io già son pago.
Se l'error mio perdoni,
Io più non cerco, e a tuo piacer disponi.
RODRIGO *a Cimene*
Quanto soffersi, oh Dio,
Per te, dolce ben mio.
RE FERDINANDO
Si dia bando agl'affanni, e annodi amore
Coppia così gentil.
CIMENE
Oh mio tesoro!
Ecco la destra.
RODRIGO
E con la destra il core.
Rodrigo dà la mano a Cimene
RODRIGO
Pur ti stringo, o dolce e bella,
Cara destra del mio ben.
CIMENE
Dopo lunga e ria procella,
Splende alfine un dì seren.
GARZIA *a Rodrigo*
Amico, oh quanto io godo!
RE FERDINANDO
Prence, se dell'Infanta
L'imeneo non ricusi, io ti destino
Al sacro nodo.
DUARTE
Onor tanto sublime
Rifiutar chi potria?
RE FERDINANDO
E tu, figlia, che dici?
LEONORA
Che al tuo voler soggetta
E pronta sempre avrai la voglia mia.
RE FERDINANDO
Duarte, ella è già tua.
DUARTE E LEONORA A 2
Contento
io sono,

Contenta
Se mi vien dal mio re così bel dono.
Se vien dal genitor, caro m'è il
RE FERDINANDO
Rodrigo, la tua sorte
Cangiò d'aspetto; è ben ragion che ancora
Tu cangi il nome, e sia
Quello che a te fu dato
Dagl'africani re: Gran Cid sarai
Detto, e immortal ne' secoli vivrai.
RE FERDINANDO E LEONORA
Di Rodrigo la gloria immortale
CIMENE
Del tempo sull'ale
Fastosa n'andrà!
DUARTE
E passando da questo a quel polo,
DIEGO E GARZIA
Con rapido volo
Il mondo empirà!
Il fine del dramma

5

IL CID
Giovanni Giacomo Alborghetti
Florencia, Albizzini, 1737

Atto primo
Scena I
Luogo di sepolcri con varie statue in giro. Gran sepolcro nel mezzo, dove è sepolto il conte di Gormas, padre di Cimene. Cimene appoggiata alla tomba.
CIMENE
Oh del gran genitore
Cui mano empia e crudel da me divise,
Ceneri illustri ed onorate spoglie,
Quando fia che il mio ciglio
Che tanto pianto, e tanto
Versò sovra di voi, pegno d'amore,
Fumar vi miri dell'indegno sangue
Del barbaro uccisore?
Di quel Rodrigo, oh Dio,
Che quand'esser dovrebbe
L'odiato nemico, è l'idol mio.
Ma folle ove trascorre,
Per tradir l'alma offesa, incauto il labbro?
Rodrigo è il mio tiranno,
E l'oggetto esser dee dell'ira mia.
Sì, perirà l'indegno,
Vittima del mio sdegno: io già ravviso
Il di lui teschio ai piedi miei reciso.

Scena II
Duarte e Cimene
DUARTE
Bella Cimene, e quando
Splender vedrò sereno o men turbato
Il vago sol de' tuoi begl'occhi?
CIMENE
Quando
Avrà fin con la vita il mio dolore.
DUARTE
Dolor troppo nemico
Alla tua pace e alla mia speme. Grande
Fu l'ardir di Rodrigo, e assai più grave
L'offesa all'amor tuo; ma dona intanto
Qualche triegua alle pene:
Tempra l'interno duolo, asciuga il pianto.
CIMENE
Ch'io mi plachi? Ch'io dia
Tregua al mio duolo? E tu mel chiedi? Ancora
Non sai ciò che al suo fato
Debbe Cimene? Mira
Quella fredd'urna. Senti
Qual'esca da que' sassi orrida voce,
Che m'empie di spavento e di terrore;
E ben la riconosco,
Ch'è del mio genitore. Io veggo, io veggo
L'ombra di lui, che invendicata freme
E sollecita a me la sua vendetta;
Or pensa se fra tante
Furie crudeli onde agitata sono
poss'io dar pace al core,
O un momento di tregua al mio dolore.
DUARTE
Farà la tua vendetta il Cielo offeso.
Non t´affligger di più, dia loco intanto
Il tuo bel cuore a i più giocondi affetti.
Un sol pensier d´amore…
CIMENE
Taci, deh, taci, e come
Potrò sentir amor, quando nel petto
Solo il pensier della vendetta ascondo,
Che ad ogn'altro piacere
Insensibil mi rende.
DUARTE
Io tacerò, se il mio parlar t'offende.
CIMENE
Voglio vendetta, e poi
Parlami del tuo amore,
Ch'io ti risponderò.
Ma fin che vendicato
Non è l'offeso core,
Gradir gl'affetti tuoi
Pietosa non saprò.

Scena III
Duarte e Rodrigo
DUARTE
Che vedo, ohimè! Rodrigo il tuo periglio
E´troppo certo, etu nol vedi ancora,
O fingi non vederlo? In questa Reggia,
Ove ogni laccio e teso
Al principio tuo, che fai? Che pensi?
Vanne, fuggi, e t´invola
All´altrui sdegno.
RODRIGO
E come
Vuoi tu, ch´io non m´aggiri
Intorno a queste mura, ove soggiorna
L´anima mia de´miei pensier la meta.
Ah non sia ver.

DUARTE
Che ascolto! E ancor t´è ignoto,
Che Cimene ha giurato
A chi ti dvena, l´amor suo?
RODRIGO
M´è noto.
DUARTE
Ch´odia fin la memoria
De´suoi passati affetti: e che ha desio
Di cancellarla con tuo sangue?
RODRIGO
E´vero;
Ma pur questa Cimene è l´idol mio.
DUARTE
Folle! Ma al fin, que speri?
RODRIGO
Pietà, si non mercè.
DUARTE
La speri in vano;
Se già sei volte, e sei
La gran suora di Febo ha colmo, e scemo
Della luce non sua l´argenteo corno,
Da che, col sangue del suo Padre ucciso,
Risarcir ti fu dato
L´ingiuria del tuo offeso Genitore,
E mai da quel momento
Non la vidi placata,
Ma contre te più, irata ognor la sento.
RODRIGO
Mi pesegna, m´aborra,
Cerchi la morte mia, la sua vendetta
Ch´io sempre, qual mi sono,
Vivrò fedele adorator di quella
Immagin bella, per cui vivo in pene,
Della vezzosa mia cara Cimene.
Cià spira il vento irato,
S´oscura l´onda, e freme;
Ah che l´ardir, la speme
Mi porta a naufragar.
Miro vicino il lido;
Ma il mio destino infido
Mi vuole in mezzo al mar.
Parte
DUARTE
Và, ch´io ti seguo, e veggo ben, che speri,
Che un dì si plachi la beltà, che adori,
E temprando così
Vai con falsa lisinga i tuoi martori.
Di speranza ognor si pasce
Il desir d´un core amante
Coll´idea del suo piacer.
Ma qual rio passa, e bien meno
Quel piacere allor, che nasce,
E qual zeffiro leggier.

Scena IV
Leonora.
LEONORA
Quanto mi costa (oh dei)
Quel momento fatale, in cui fissando
Nel volto di Rodrigo avido il guardo,
La bella pace del mio cor perdei.
Ed or mesta sospiro
Non la perduta libertà, ma solo
Perché vicino il caro ben non miro.
Invano di viltà voi mi sgridate,
ragione e maestà, se le catene
Onde cinto è il mio cor non isnodate.
Lo so, lo so ch'io sono
Nata a regnar, né voglio
Per un basso desio scender dal soglio.
Ma Rodrigo… Ah se penso
Chi son io, chi egli sia,
Risolver più non sa l'anima mia.

Scena V
Re Ferdinando, Diego e detta.
RE FERDINANDO
Pensi allo scampo ognun. L'Affrica tutta
A' nostri danni è già discesa, e queste
Spiaggie a noi sì vicine
Empie di orror, di stragi e di ruine.
DIEGO
Come, signor? Che narri?
LEONORA
Ahimè! che sento!
RE FERDINANDO
I primi, che riparo
Fero coll'armi alla nemica rabbia,
Giacquero al suolo estinti.
DIEGO
(A che grand'uopo
Manca Rodrigo!)
RE FERDINANDO
Pronto ha sempre Duarte
Piccolo sì, ma valoroso e forte,
Stuolo d'armati, ond'egli pensa opporsi
All'improvviso assalto. Itene voi
Nel più sicuro loco
Di questa reggia, ov'è Cimene, e quivi
Di così dubbia e perigliosa sorte
Attendete l'evento.
LEONORA
E tu, signor, che pensi far?
RE FERDINANDO
Munite
Altri guerrieri hanno le mura, ed altri
Guardano i passi e delle porte han cura:
In sì grave periglio
Ch'io sia lor duce è d'uopo.
DIEGO

Ed io qui solo
Mi rimarrò, qual donna imbelle, e vile,
Ed inutile all'armi? ah! non fia veroChe tanta infamia il nome mio ricopra.
RE FERDINANDO
Ad un'opra ben grande io ti destino.
Alla prudente cura
Di tua etade matura
Consegno il soglio e la Germana ancora;
E non fia poca gloria
Per te se illesi a me li rendi.
DIEGO
E' grande
L'onor, ma pur vorrei
Seguir colà nel campo i passi tuoi,
E chiuder glorioso i giorni miei.
LEONORA
O mio Singore, e vuoi
Esporti a sì gran rischio! Il mio timore…
RE FERDINANDO
Non avvilir nello spavento il cuore.
Già si desta la tempestà,
Ho nemici i venti, e l´onde
Vedo in flutti sulle sponde,
Nè pavento ancor del Mar.
Se portato al fin vedrommi
Dal furor delle procelle,
Colla scorta delle Stelle,
Spero poi di trionfar.

Scena VI
Leonora e Diego.
DIEGO
Signora, se pur grave
Non t'è il parlar d'un infelice,
ascoltaCiò che dirti desio.
LEONORA
Parla, che grato
Mi fia sempre l'udirti.
DIEGO
Io non dimando
Solo ciò che a me piace; amo la patria,
Amo il mio re più che me stesso, e a lui
Per la patria e per sé la grazia io chieggio.
LEONORA
Ma in tuo favor che far poss'io?
DIEGO
Rodrigo,
LEONORA
(Ahi caro e dolce nome.)
DIEGO
L'unico mio sostegno,
Il forte difensore
Della patria e del regno,
Il misero mio figlio
Ancor vive ramingo, e non si trova
Chi lo richiami dall'ingiusto esiglio.
Tu almen pietosa…
LEONORA
Il cielo, il ciel che vede
L'interno mio, sa quanta parte io prenda
In me del tuo dolore;
Ma inutile pietà che giovar puote?
Cimene ti contrasta
Il buon genio real, né sperar puoi
Placato il re se pria
Non si placa Cimene
(Sola cagion dell'aspra pena mia).
DIEGO
Dunque d'Iberia il fato
E la gloria e l'onore oggi dipende
Dal cieco sdegno di fanciulla inerme?
Rodrigo, è ver, le uccise
Il genitor, ma al grande oltraggio mio
Tutto quel sangue ancor non so se basti.
In rimembrar l'offesa
Vergognoso rossor mi tinge il volto;
Perché più della vita
Ho in pregio l'onor mio.
LEONORA
Ciò che richiedi
Il tempo forse ti darà.
DIEGO
Deh impiega
Il tuo poter, dal re la grazia implora
Per me, per la mia prole; in te ripone
Ogni sua speme un padre amante: almeno
Fa che stringer ei possa
Pria di morire il caro figlio al seno.
Vanne al reale apetto,
Spiega la fedeltà,
Che in sen portando và
Quel figlio amato.
Porrai col tuo gran cuore
Il mio paterno amore
In lieto stato.
LEONORA
Postrata al reggio piede
Supplice spargerò sospiri e pianto
Per Rodrigo non sol, ma perch'ei lasci
Di gir fra l'armi il generoso impegno,
Né troppo ardito voglia
Porre con la sua vita a rischio un regno.

Scena VIII
Leonora e Cimene.
CIMENE
Principessa, è ben grande
Il colpo che ci atterra,
Né basta a sostenerlo
La costanza di un petto, ancorché forte;
Pure in sì dura sorte

Non si scacci dal sen tutta la speme,
Il cielo è giusto, e vede
Il nostro ingiusto oltraggio.
LEONORA
Amica, in così atroce
Caso, sperar non è virtù.
CIMENE
Il valore
Di Duarte e de' suoi
Valorosi guerrieri
Lusinga i miei pensieri.
LEONORA
Ben da Duarte io spero
Le usate prove, ma Duarte è solo,
E quasi immenso è l'africano stuolo.
CIMENE
Sia pur quanto esser puote, io già lo miro
Vinto e sconfitto.
LEONORA
Sembra
Facile a te l'impresa
Poiché seppe Duarte nel tuo petto
Vincer Rodrigo.
CIMENE
Il mio
Nemico egli non vinse; alla vendetta
Pronto s'offerse, e ancora
Vendicata io non sono.
LEONORA
Odii dunque Rodrigo?
CIMENE
Odiar lo deggio
Poiché tanto m'offese. (Ahi che l'adoro).
LEONORA
Che tu l'odii è ben giusto. (Io per lui moro).
Ma se favor d'amico fato a noi
Ora il rendesse: oh quanto
Gioirebbe il cor mio!
CIMENE
(Gelosia: che mi dici?) Io pur vorrei
Ch'egli qui fosse, e alla comun difesa
Stendesse anch'ei l'invitta mano, e allora
Felice io più sarei,
Che in lui per vendicarmi
La vittima sicura in mano avrei.
LEONORA
Scherzo di sorte instabile
Brami, o tiranno core,
Chi tutto è fedeltà.
Parmi ascoltare Amore
Fremere a te d´intorno
Per tanta crudeltà.

Scena VIII
Cimene.
CIMENE
Qual fantasma m'ingombra? e quale in seno
Freddo velen crudo serpeggia? ancora
Altre furie vi son per tormentarmi?
Odio, vendetta, amore
In me forse non fanno un vivo inferno?
Senza che dal più cupo
Orror del cieco averno
Gelosia si scateni a darmi morte?
Ah Leonora! Ah Rodrigo!
Oh vendetta! Oh Cimene!
Povero cor: ti piango. Oh Dio che pene!
Di pena, di scempio
E´degno quell´empio;
Ma il core, che l´ama,
Ma l´alma, ch´è fida,
Punirlo non sà.
Armata di sdegno
Sarò per l´indegno;
Ma dento, che amore
Per lui vuol pietà.

Scena IX
Salone regio con statue.
Leonora, Diego e poi il re.
LEONORA
Diego, non ha riposo
Il mio cor timoroso.
DIEGO
Egli è ben grande
Il periglio, o signora, e la fortuna
D'Iberia par che al suo nemico fato
Già pieghi il collo, ma timor non senta
Alma reale, e sia
Maggior d'ogni sventura.
RE FERDINANDO
Colmo di gioia, al petto
Io ti stringo, o Germana,
Meco, Diego, ancor godi, abbiamo vinto.
LEONORA
Oh gaudio inaspettato!
DIEGO
Oh lieto giorno!
RE FERDINANDO
Vinto è il nimico, e il nostro
Periglio seco ei si portò fuggendo:
E quei, che al braccio invitto
Di Duarte sottrarsi ebber la sorte,
Stringe or nodo servile.
A me poc'anzi
Giunse dal campo il lieto avviso. Or voi
Meco incontro venite
Al forte eroe, che reca
A questo regno e libertade e vita,
E immortal fama al suo gran nome accrebbe.

LEONORA
Andiamo.
DIEGO
Egli qui giunge.

Scena X
Duarte e detti.
DUARTE
Signor, alle tue piante…
RE FERDINANDO
Illustre eroe, la tua virtude è degna
Di questo amplesso.
DUARTE *ritirandosi*
Un sì pregiato onore
A quel campion riserba
Che noi tutti fe' salvi.
RE FERDINANDO
E quel tu sei.
DUARTE
Vinto, signor, non vincitore io sono.
LEONORA
(Che ascolto?)
DIEGO
(Io non l'intendo.)
RE FERDINANDO
A noi più chiari
I tuoi sensi palesa.
DUARTE
Odimi pure…
Odami Iberia, Europa, Africa e il mondo.
Sappi che…

Scena XI
Cimene e li detti.
CIMENE
Al suon festivo
Di sì bella vittoria, il mio contento
Grande è così che palesar nol posso.
RE FERDINANDO
Cara Cimene, è noto
A me il tuo affetto, e basti
Per ora, che m'è grato.
Siegui, Duarte.
DUARTE
Appena
Io trassi fuor di queste mura il piede,
Che tutte a me davante
Si fer l'avverse numerose schiere.
Con feroce sembiante
Ogni guerriero allora il suo nemico
Mirò da lungi, e 'l fulminò col guardo.
Dier le trombe l'invito, e in un baleno
Degl'arditi destrieri
Sotto il veloce piè sparì il terreno;
Cominciò l'aspra pugna, ed, o mio sire,
Qual degli assalitori orrida strage
Si fe' da' tuoi nel gran conflitto e fiero;
Onde in ciascuna parte
Vedeansi i segni del valore ibero.
RE FERDINANDO
Mirabile virtù!
DUARTE
Ma che mai puote
Contro infinito numero d'armati
Piccol drappello di guerrieri eletti?
Pugnammo, è ver, ma al fine
Forz'era di cader vinti e depressi;
Se d'Iberia in difesa
Un incognito nume,
Che tale esser dovea
(Poiché tanto non può destra mortale)
Dagl'astri non scendea.
LEONORA
Come?
DUARTE
Ben io mirai
All'apparir del gran campion ignoto
D'Africa i mostri andar dispersi, e tutto
D'ostili spoglie ricoperto il suolo,
Ed eran tante stragi
Opra d'un braccio solo.
RE FERDINANDO
Ma dimmi, e qual mai fia
La deità per noi dal ciel discesa?
DUARTE
Odimi, o sire. In traccia
Del valoroso eroe
Io già correa, quand'egli,
Sparsa la nobil fronte di sudore,
Fece fra mille applausi a me ritorno,
Ond'io fissando il guardo,
Colmo d'alto stupore,
Vidi ch'era Rodrigo
Il gran nume d'Iberia e il difensore.
RE FERDINANDO, LEONORA, CIMENE
Rodrigo!
DIEGO
Il figlio? Oh Dio!
Termini in questo punto il viver mio.
RE FERDINANDO
Duarte, olà, Duarte,
Fa' ch'egli venga a noi, fors'ei non osa
Di presentarsi.
DUARTE
Egli qua viene, e seco
L'onor, la gloria e la salute nostra.
DIEGO
(Il contento m'opprime.)
LEONORA
(Oh duro assalto!)
CIMENE
(Cor mio, vinci te stesso.)

RE FERDINANDO
Eccolo appunto.

Scena XII
Rodrigo, e detti. Armata vittoriosa che segue Rodrigo al suono di vari stomenti guerrieri. Due re Mori incatenati ed altri Mori prigionieri condotti da' soldati.
CORO
Viva Rodrigo, viva.
RODRIGO
parla a' re Mori, accennando il re Ferdinando, cui li re si curvano a' piedi suoi
Eccovi, o regi, il grande
Monarca ibero, a cui
Consegno il vostro fato.
al re accennando li re Mori
Questi, che a' piedi tuoi
Le superbe cervici
Piegano in atto riverente, sono
Quelli, o signor, cui folle ardir sospinse
Turbar de' regni tuoi la pace, e questi
Son quelli ancor che tu vincesti, ed io
Per mia gran sorte a te presento.
RE FERDINANDO
O caro
Dono, ma assai più grato
Per quella man che a me lo porge.
DIEGO
Figlio,
Lascia che a questo seno…
RODRIGO
A miglior tempo
Riserba, o padre, i dolci amplessi tuoi.
LEONORA
Generoso Rodrigo, il tuo gran core
Gradisca ancor gli uffici miei.
CIMENE
Non sono
Alla patria e al mio re così nemica
Che di tua sorte anch'io non goda.
RODRIGO
(Oh accenti!
Oh vista! Oh mio tesoro.)
DUARTE
Al tuo valore, o amico,
Duarte applaude e a te s'inchina.
RODRIGO
E quale
Opra fec'io che tanto onor mi renda?
Era l'impero in gran periglio, ed era
La patria fra ritorte. Io col mio ferro,
Ma unito a tanti, ne recisi il duro
Nodo, e il prence Duarte all'alta impresa
M'aprì la strada.
DUARTE
Il mio
Braccio segul le tue vittorie, e questa
E' la gloria maggiore ond'io mi vanti.
RE FERDINANDO
Già il tutto è noto.
RODRIGO
E quando,
Poiché del ciel decreto
Era serbarti il soglio, io stato fossi
Del suo voler ministro, io nulla feci
Di più di ciò che a cavaliere, e fido
Vassallo, obligo è sempre.
DIEGO
(Oh sensi! Oh voci
Degne del sangue mio!)
RODRIGO
Or godi, e regna,
Signore, in pace, che di ostile insulto
E' svanita ogni tema. Io di qui parto
Esule ancor qual mi volesti, e ancora
Perché Cimene mi condanna.
vuol partire
DIEGO *lo siegue*
E dove,
Figlio, ten vai?
CIMENE
T'arresta,
Che il tempo è giunto alla vendetta mia.
Signor, giustizia io chieggio,
E del mio genitor…
RE FERDINANDO
Non più, Cimene.
In giorno sì festivo
Abbian triegua gli sdegni. Io così voglio.
Rodrigo, a te permesso
Sia qui restare, e intanto
I due regi che teco
Prigionieri guidasti a te consegno,
E sien tuoi servi.
RODRIGO
Alto è l'onor.
RE FERDINANDO
Ma degno
Di chi 'l riceve
Andiamo ove il senato.
Piacer, che sia maggiore
Del passato tormento e del timore.
Cominciò di sdegno armato
L'empio fato a minacciarmi;
Ma l'acceso strale e l'armi
Poi depose, e si placò.
Tu quel fulmine involasti
Di sua mano e lo vibrasti
Contro chi già m'insultò.
Partono col re Cimene, Leonora, e Duarte.

Scena XIII
Rodrigo.
RODRIGO
Infelice Rodrigo, e che ti giova
Aver fra l'armi superati e vinti
I nemici del regno,
Se l'implacabil sdegno
Della nemica tua vincer non sai?
Misero, e che farai!
Se ancor t'odia Cimene, e al suo rigore
Si unisce il fier destino,
Che per darti più affanno
Men crudo or si dimostra, or più tiranno.
Saziati, o Cielo irato,
Dammi la morte in dono,
Sò, che inocente sono;
Voi lo sapete, o Dei,
Questo mio cor lo sà.
Sempre constante, e forte
Saró per lei, che adoro,
E faccia por la sorte
Quel, che di me vorrà.
Il fine dell'atto primo.

Atto secondo
Scena I
Galleria
Rodrigo, e Leonora.
RODRIGO
Signora, e qual beata
Sorte a te mi fa incontro, e vuol ch'io porga
Umile ossequio al tuo gran merto?
LEONORA
Oh quanto
Godo in vederti, illustre eroe, ben degno
Di più eccelsa fortuna (e del mio core.)
RODRIGO
La fortuna maggiore
Ch'io possa disiare altro non chiede
Se non che a te sien grati
I miei sensi divoti e la mia fede.
LEONORA
(Che vorrà dir?) Mi sono
Cari più che non pensi. Or dimmi: ancora
Hai veduta Cimene?
RODRIGO
La vidi sol quanto bastò per farmi
Più misero che mai.
LEONORA
Perché?
RODRIGO
Perché d'ircana
Tigre o di libic'angue o del più fiero
Lion nemeo non è il furor bastante
A esprimer quel che dentro al petto accoglie
Contra di me.
LEONORA
Mi spiace
Del duol che sì ti affligge. Or tu che pensi
Di far s'ella così t'odia ed abborre?
RODRIGO
Una sola mi resta
Via per placarla, e questa
Sarà la morte mia, che tanto brama.
LEONORA
Che morte, Che Cimene?
Rodrigo, odia chi t'odia, ama chi t'ama.
Sentimi, (quasi dissi anima mia,)
Se d´alto sangue nata
Donna illustre, e gentile,
E di grado sublime, e di beltade
Adorna to dicesse: Io per te moro,
Tu, che risponderesti?
RODRIGO
Ch'io non sono
Eguale a sì gran sorte.
LEONORA
E se costante
Proseguisse ad amarti? E le sue nozze
T'offrisse?
RODRIGO
Io le direi
Ch'è tropp'alto per me sì bel destino.
LEONORA
E se il re l'imponesse?
RODRIGO
Ei non avria
In ciò giusta ragion, che non si stende
Sul libero voler delle nostre alme
L'autorità reale.
LEONORA
(Il duol m'uccide) E tanto
L'odiaresti tu dunque?
RODRIGO
E come mai
Odiar poss'io chi non conosco, e solo
Tu così ne favelli
Per farmi degno de' tuoi scherzi?
LEONORA
E s'io
Farò che tu la veggia, e che dirai?
RODRIGO
Ch'abbia a vederla? e dove?
LEONORA
In questa reggia.
RODRIGO
In questa reggia? E quale,
Se Cimene non sia, qui si ritrova
Donna di tanto merto?
LEONORA
(Ah! Che l'ingrato
Finge di non capire, e mi disprezza.)

Non è Cimene, e assai
Di lei più grande, ed altra
Non v'è che la pareggi, e per te more.
Or tu che mi rispondi?
RODRIGO
Ch'io non t'intendo ancora,
E con gli accenti tuoi più mi confondi.
Ma se così vicina
E' la beltà di cui ragioni, almeno
Fammi veder se quella
Agli occhi miei quanto dicesti è bella.
LEONORA
Ben tosto la vedrai:
Ma che vaga ella sia
Tocca a te il dirlo: io nol dirò giammai.
Di quel suo cuor fedele
Tutte saprai le pene,
Poi se morir conviene,
Tacendo, ubbidirà.
Non ti dirà crudele,
Non ti dirà spietato,
Potrà vederti ingrato,
E pur t´adorerà.

Scena II
Rodrigo solo.
RODRIGO
T'intendo, sì, t'intendo, e invan potrai
Far che l'alma giammai
Manchi al mio primo amor; tutto disprezzo,
Che sa bene il cor mio
Quel ch'ei sospira ognor, quel ch'io desio.
E´vero, che oppresso
La sorte mi tiene,
Ma care le pene
Amore mi fa.
Pensando a quel volto,
Che tanto mi piace,
Io trovo la pace,
Che l´alma non ha.

Scena III
Re e Cimene.
CIMENE
Non è solo Rodrigo
Che m'oltraggi, signor; Duarte ancora
Mi delude e schernisce, e la giurata
Vendetta or mi ricusa. A te che sei
Mio giudice e sovrano: a te ne vegno,
Perché solo da te giustizia io spero.
RE FERDINANDO
(Importuna richiesta.) Il mio volere
Esseguisce Duarte. Il tuo gran padre
Che tante volte e tante
Col suo braccio sostenne
Sul mio capo il diadema, ama Rodrigo,
Né vuol vendetta contro lui, che degno
Suo successor lo mira,
Eroe d'Iberia e difensor del regno.
CIMENE
Dunque andrà invendicata
La morte sua, né vi sarà chi tenti
Dell'indegno omicida
se non la vita, almeno
Qualche stilla di sangue
Offrire in dono alla grand'alma offesa?
RE FERDINANDO
Cimene, or non è tempo
Più d'odio e di vendetta; all'ombra amata
Del genitor, deh, non turbar la pace
Ch'egli gode tranquilla.
Rodrigo (ed or ti svelo
L'ignoto arcano) in brieve
Stringerà come sposo
La destra…
CIMENE
A chi?
RE FERDINANDO
A Leonora.
CIMENE
(Cieli! che sento?) E vedrò questo ancora?
Dunque, signor?
RE FERDINANDO
Non più. Vanne, e t'accheta,
E tra pochi momenti
Disponi il tuo bel core
A passar dallo sdegno
Al dolce laccio d'imeneo e d'amore.
CIMENE
Anch'io?
RE FERDINANDO
Sì: e questi sono
D'un sovrano voler liberi i sensi.
CIMENE
Vado. (Ma non sarà come tu pensi.)

Scena IV
Re e Duarte.
DUARTE
Al reale tuo cenno
Pronti, o signor, saranno
Del gran senato e del consiglio tutti
I fedeli ministri.
RE FERDINANDO
Opra sia questa
Al tuo senno commessa, e poi n'avrai
Mercede a te ben grata.
DUARTE
Io solo aspiro
All'onor di servirti.
RE FERDINANDO
E a questo onore

Aggiungi di Cimene
Le sospirate nozze
Che in questo punto a te destino, e insieme
Dell'armi ibere il general comando.
Goisci: e se il tuo cuore
Così rara beltade accese un giorno,
Giusto premio or sarà del tuo valore.
Sovra l´asta valorosa
Sazio già di stragi, e fianco
Posi il fianco
Il Dio guerrier.
Con la dua face amorosa
Lieto amor fra noi discenda,
E ne renda
Il contento ed il piacer.
Parte.
DUARTE
Cieli non più: già mi confondo. Io sposo
Di Cimene sarò? Dal re mi viene
Così bella promessa; e pur allora
Ch'io goder ne dovrei,
Non han tutta la calma i pensier miei.
Al mare i fiumi
Non torneranno.
Al Sole I lumi
Pria mancheranno.
Che tanto bene
Possa sperar.
E pria vedrai
Con piante ameno
Tutte del lido
Florir l´arene,
E mirerai
Senz, onde il Mar.

Scena V
Appartamenti di Cimene.
Cimene esce fuggendo Rodrigo che la segue.
CIMENE
Nelle mie stanze ancora
Ten vieni ad insultarmi?
RODRIGO
Ah! mio tesoro,
Deh ti placa ed ascolta
D'un moribondo amor gl'ultimi accenti;
CIMENE
Che amor? Voglio il tuo sangue.
RODRIGO
E il sangue mio
Offro al giusto tuo sdegno. Ecco mi passo
Con questo ferro il petto.
Snuda la spada.
CIMENE *lo trattiene.*
Ah! Ferma, indegno.
Ferma, che non è questo
Debito loco alla vendetta mia,
Né la tua destra io voglio
Essecutrice del tuo fato; ad altri
Questa gloria riserbo, e la speranza
Del possesso di me. Parti, e ti guarda
Di più venirmi avante.
RODRIGO
Anima mia:
Se la morte or mi nieghi,
Odimi un sol momento, e poi mi parto,
Giacché brami così.
CIMENE
Più non degg'io
Soffrirti qui.
RODRIGO
Deh! Ascolta
Chi per te more, almen l'ultima volta.
CIMENE
Orsù, parla: ma brievi
Sieno i tuoi detti, e tosto
Vanne, e a me più non torna.
RODRIGO
In troppo angusto giro,
Donna dell'alma mia, tu vuoi ch'io stringa
L'alto immenso desio che non ha meta
Se non quella che a lui prescrive amore,
Ed un amor che vive eterno. Io sono
Reo, lo confesso, io sono
Degno per una sol di mille morti,
E la morte ti chieggio. Odio una vita
Che a te dispiace e che tu brami estinta,
Purché, dolce mio bene,
Prima ch'io mora a te grave non sia
Volger men crudo a me l'almo splendore
Di que' begl'occhi, ond'ha vita il mio core.
CIMENE
Così meco favella
Della Infanta lo sposo?
RODRIGO
Io della Infanta
Son servo e non consorte.
CIMENE
Ah traditore!
Cerca pure lo scampo
Dall'ira mia nel seno
Della real tua sposa;
Vivi all'ombra d'un soglio
Sicuro dal mio sdegno, anima vile,
Che in terra e negli abbissi e ovunque sia
Ti giungerà l'aspra vendetta mia.
RODRIGO
Io di Leonora? E come? Io sposo?
CIMENE
Taci.
RODRIGO
Ma s'io sono innocente.

CIMENE
Taci, che il re mel disse e il re non mente.
Ma di ciò non mi cale; ad altre cure
Sta inteso il pensier mio.
Rodrigo, or sarai pago: io t'ascoltai.
Parti, e sappi alla fine
Che sol morendo avrai
La sorte di placarmi.
RODRIGO
E dal tuo core
Sperar pietade, oh Dio, non potrò mai?
Deh ti sovvenga almeno
Che un dì m'amasti e ch'io t'amai…
CIMENE
Che forse
Ancor serbi nel sen qualche speranza
Di risvegliar in me l'antico ardore,
T'inganni, sì, t'inganni, o traditore.
Là sul torbido Acheronte
Vedo il Padre in nero aspetto;
Parti, oh Dio, dagli occhi miei:
Ah che oggetto-tu mi sei
Di rimorso, e di terror.
Nò, che udirti io più non voglio
A parlar del tuo cordoglio,
Con consente il mio dolor.

Scena VI
Rodrigo
RODRIGO
Che più pensi, Rodrigo!
Esseguirò dell'idol mio la legge.
Ahi troppo dura legge!
Ch'io da lei parta, e che mai più non torni?.
Che fai dentro al mio sen, povero cuore?
Dolor non v´è, che agguagli il mio dolore,
Altro non resta omai
In forte così ria,
Se non che morte dia
Riposo all´alma.
Contenta su sarai,
Beltà tiranna mia,
Ch´esangue allor vedrai
Per te, mia falma.

Scena XI
Gran sala ove s'aduna il senato. Trono del re da un lato, con bassa sedia per Leonora. Sedili in faccia al trono per li senatori, e nel fondo un'ara illuminata che dee servire per li sponsali. Guardie del corpo reale che vengono in ordinanza.
Re, Leonora, Diego e Cimene.
RE FERDINANDO
O dell'ispano impero
Valorosi sostegni,
Con cui la grave cura
Degli affari del regno ognor divido,
Più che in ogni altro tempo
Di un maturo consiglio oggi m'è d'uopo.
Era Iberia lo scopo
(Ben lo vedeste già) d'avverso fato,
E forse al regal piede
Il peso or sentiria d'aspra catena,
Se di Rodrigo il braccio
Non portava in altrui la nostra pena.
Per lui si gode libertà; suo dono
E' sol la nostra pace. A lui si deve
Premio condegno; e quindi
Al talamo reale
Dell'Infanta mia figlia or io lo chiamo.
Ma perché stringer bramo un sì bel nodo
Col parer vostro, e col consenso ancora,
Da voi saper desio
Se giusto vi rassembri il voler mio.
Se da tutti si approva, altro non resta.
Venga Rodrigo.
LEONORA
(Oh che dolcezza è questa!)
DIEGO
(Io son fuor di me stesso.)
CIMENE
(Io dal tormento
Sento quasi mancarmi.)
RE FERDINANDO
Ma Rodrigo dov'è?
DIEGO
Signor, Duarte
Andò in traccia di lui.
Ma già qui giunge.

Scena VIII
Rodrigo, Duarte e detti.
RODRIGO
Al tuo cenno sovrano
Vengo, o mio re.
RE FERDINANDO
La tua virtù sublime,
Che nella prima aurora
Di fresca etade avanza
I più famosi eroi, t'inalza ancora
Là dove per te stesso
Mai giunger non potresti, e al regio sangue
Di Castiglia e Leon ti unisce e lega.
Sorgi, o figlia, e la destra
Porgi a Rodrigo.
LEONORA *alzandosi*
(Oh mio contento!)
CIMENE
(Ahi pene!)
RODRIGO *ritirandosi*
Signor, pensa ch'io sono

Tuo servo, e che non lice
Al mio basso desio poggiar tant'alto,
Non che pensar di conseguir…
RE FERDINANDO
Tu sei
Degno di ciò ch'io ti destino, e quando
Il re comanda ricusar nol dei.
RODRIGO
Ma che dirà il senato
Ch'è qui presente? Iberia? il mondo tutto?
Pensaci, o mio signore.
RE FERDINANDO
A te non lice
Cercar di più che il mio volere.
LEONORA
(Il core
Mi vacilla nel petto.)
RE FERDINANDO
Onde ti basti
Con modesto rifiuto
Aver risposto alle mie grazie, ed ora
Ti disponi a ubbidirmi.
DIEGO
Figlio, vedi che fai.
RODRIGO
Taci, padre. Signor, non sarà mai.
RE FERDINANDO
Come? Che dici?
RODRIGO
Or sia
Tempo a svelar ciò che nel cor racchiudo.
Questa vita che vuoi
Ch'io consacri all'Infanta è di Cimene,
Né d'altra esser può mai. Se mi fa guerra
L'odio e lo sdegno suo che mi vuol morto,
Io morir deggio, e tutte
Le grandezze e gli onori
Che tu m'offri, signor, con riverente
Ossequio ancor ti rendo
Perché non è capace 1
Di sì eccelso favor quest'alma mia,
A Cimene
Che sol perché il vuoi tu morir desia.
LEONORA
(E lo sento? E non moro?)
CIMENE
(Oh bella fede!)
DUARTE
(Oh troppo
Sconsigliato Rodrigo!)
DUARTE
(Oh folle ardire!)
RE FERDINANDO
Al giovanile amore e al tuo gran merto
Il rifiuto io condono; ma Cimene
Ad altri è già promessa, e a te non resta
Di lei più che sperar.
DIEGO
Signor, tu dei
Farti ubbidir.
CIMENE
Chi puote
Dispor di me?
RE FERDINANDO
Chi regge
Su li sudditi suoi scettro ed impero.
Anzi, perché tu veggia
Ch'io posso ciò che voglio, ora a Duarte
Sposa ti dono.
DUARTE
(Oh me beato!)
Si avanza verso Cimene
RODRIGO *si frappone, e snudando la spada sfida Duarte.*
Ferma!
Ferma, che troppo ardisci, e a te non lice
Se pria tu non m'uccidi
Accostarti a Cimene
CIMENE
Ed io non deggio
Unirmi ad altri che a colui che voglia
Il fato vendicar del padre mio
Con la bramata morte
Dell'odiato omicida.
RODRIGO
E quel son io.
RE FERDINANDO *alzandosi infuriato dal soglio.*
Così dunque si rende
Vile per voi la maestà suprema,
Che in faccia al gran senato ed agli altari
Si calpesti e derida? Olà: si sciolga
L'adunata assemblea. Partite.
Partono i senatori.
A un tanto
Ardire e a un tanto orgoglio
Darò ben io la meritata pena,
Perché ciascuno apprenda
Che i re son numi in terra, e chi gli sprezza
E' reo di morte. Entro la reggia torre
In duri lacci avvinto
Vada Rodrigo. Sia nelle sue stanze
Custodita Cimene, e quivi aspetti
Da me ciascun del proprio fato il resto.
DIEGO
Mio re…
DUARTE
Signor…
DIEGO E DUARTE
Pietà.
RE FERDINANDO
Eseguisci, Duarte,

Io così voglio: il mio comando è questo.
Parte il re.
DIEGO
Oh figlio, e che facesti?
Tanto onot, tanta gloria
Ti offerse la tua sorte,
E per vana follia tutto perdesti!
Pensa a quel ben, che lasci,
O sconsigliato core;
Pensa, ch´è cieco Amore,
Che delirar ti fà.
Nobil pensier lo credi
Di generoso petto,
Ed io lo credo affetto,
Che nasca da viltà.
LEONORA
China i tuoi lumi al suol, perfido. Vanne
A quel castigo a cui già ti destina
La vilipesa maestà, che or miri
Contro di te d'una giust'ira accesa:
E pensa ancor ch´io sono
Non men del Re nel tuo rifiuto offesa.
D´amante l´affetto,
D´amica la fede,
L´affano del petto
Vendetta mi chiede,
Lo dice, lo sente
Quest´alma dolente,
Che pace non ha.
Pur sento nel core
Parlarmi l´amore
Che brama un´emenda,
Che degno ti renda
Di giusta pietà.
Le guardie reali sieguono ordinatamente la Infanta, rimanendo alcuni soldati alla custodia di Rodrigo e Cimene prigioni.

Scena IX
Rodrigo, Cimene e Duarte. Alcune guardie incatenano Rodrigo, ed egli presenta la spada a Duarte.
DUARTE
Rodrigo! Amico! Oh Dio! Che pena io sento!
RODRIGO
Eccomi giunto, o bella
Adorata Cimene
A quell'estremo passo
Ove il crudo tuo sdegno
E la pura mia fede or mi conduce.
Odi il suono funesto
Di questi ferri, che a morir mi chiama,
Ed a moror per compiacerti! Almeno
Potessi, o mia Cimene,
(Se vivendo io t'offesi,)
Estinguer l'ira tua con la mia morte.
Ma tu non mi rispondi?
Deh! per pietade, un guardo
A me rivolgi, e mira
L'odiato Rodrigo,
Gà vicino a morir sol per placarti
Con tutto il sangue suo.
CIMENE *senza mirarlo*
Rodrigo, parti.
RODRIGO
Io parto; e almen giocondo
Mon vogli un guardo a me nel partir mio?
Oh crudeltà mail non veduta al Mondo?
Parte Rodrigo accompagnato da Duarte e da alcune guardie, restando le altre con Cimene.

Scena X
Cimene.
CIMENE
Partì Rodrigo, ed io
Resisto ancora? A sì crudel martire
Cor mio se non ti rendi
Tu sei di sasso. Oh! Barbaro, inumano,
Non già re ma tiranno,
Che l'altrui volontà, che fu del cielo
Libero dono in noi, stringer pretendi
E disporne a tua voglia. E voi che fate,
Così stupide e lente
Orrende deità del crudo Averno?
Voi chiamo al mio soccorso, e da voi solo
Contro l'empio Fernando il core aspetta
Acerba, ma giustissima vendetta.
Trema il cor, s´oscura il ciglio,
Manca il piè, mi veggo intorno
Il terror del mio periglio;
Che risolvo?
Ciel nemico, infausto giorno,
Sì, la vita io perderò.
Il morir non mi spaventa,
E pur tremo, e in sen mi sento
In´insolito tormento,
Ch´io l´intendo, e dir nol sò.
Parte seguita dalle sue guardie.
Fine dell'atto secondo.

Atto terzo
Scena I
Anticamera del re
Re, e Duarte.
RE FERDINANDO
Tenti invano placarmi, e invan tu prieghi
A pro' di chi si rende
Reo d'offesa maestà.
DUARTE
Dunque, signore,

Mirar dovrò sì orrendo
Spettacolo al mio sguardo? e il Moro infido,
Che ancor sente il dolor delle ferite
Che la spada famosa in sen gli aprio,
Godrà che da noi stessi
Quel braccio si recida
Ch'è la base del regno e il suo spavento?
Ah! non fia mai: con troppo orror lo sento.
RE FERDINANDO
Ed io dovrò soffrire
Che un tale eccesso vada
Senza pena così?
DUARTE
Rodrigo resta
Punito col rifiuto
Ch'egli fa dell'onore
Che tu, signor, gli offristi.
RE FERDINANDO
E' ver; ma questo
Non basta al grave fallo
Ch'egli poscia ha commesso.
DUARTE
Io non lo scuso;
Ma so che amore in giovanil pensiero
Legge e fren non conosce.
RE FERDINANDO
Nò, che soffrir non posso,
Né condonar l'offese,
Onde il real decoro in sì vil guisa
Resta macchiato!
DUARTE
Almeno
Sia punito, se vuoi, ma dall'estremo
Supplizio lo difenda
Il suo gran merto e il sangue illustre; e vada
Lungi da' regni tuoi.
RE FERDINANDO
No, che da' primi
Voglio che ad ubbidire
Imparino i più bassi, e non è impero
Se non vile e negletto
Quel che solo si stende
Su la plebe, sul volgo.
DUARTE
Signor: Deh! pensa ancora
Che…
RE FERDINANDO
Già pensai a bastanza,
Mora Rodrigo.

Scena II
Leonora e li detti.
LEONORA
Sì, Rodrigo mora.
A me, padre, si dia
Di quell'ingrato il sangue
E a te, s´io son Germana
Una grazia ti chieggio
Che negar non mi dei; desio che il fato
Di Rodrigo e Cimene
Penda dal cenno mio, farò che il mondo
Conosca ch'io non sono
Degna d'un tal rifiuto.
RE FERDINANDO *pensando prima fra sé*
A te li dono.
In tanti oltraggi miei,
La pena d´un ingrato,
D´una superba il fato
Da te dipenderà;
Se tu condanni a morte
Il loro ardire insano,
A me verranno in vano
A ricercar pietà.
Parte.
LEONORA
Morrà, Duarte, sì, morrà l'audace:
Per lui scampo non v'è, che se nel core
De mio real Signore
Ei forse avria potuto
Qualche affetto destar, non fia bastante
A destarlo nel petto
D'una real da lui sprezzata amante.
Parte.
DUARTE
No, non morrà, Rodrigo; io dal tuo sdegno
Gli sarò scudo; io saprò oppormi all'ire
Dell'offeso regnante, e col mio ferro
O difender l'amico, o pur morire.
Parte.

Scena III
Diego e Duarte.
DIEGO
Che pianger debbo pria
Di te, misero figlio!
L'onor macchiato nel morir qual reo,
O la vita che perdi
Condannato e innocente?
Piangerò l'uno e l'altra,
Figlio, di questo genitor cadente
Già sostegno e splendore, or pianto e morte.
DUARTE
Padre (che tal mi fia
Sempre chi di Rodrigo è genitore,
In ossequio e in amore)
Non disperar, che forse
Quando perduto il credi,
Io t'addito lo scampo
Del tuo gran figlio, e posso
Darne a te certa speme.
DIEGO
E come mai?

DUARTE
Dalla torre, ove stretto
Egli si trova, al mar conduce ascoso
Un sotterraneo calle a tutti ignoto,
A me solo palese; e già fu questa
Via da quel Roderico
Ultimo re de' Goti aperta allora
Che de' barbari e Mori
Il primo giogo al collo suo si vide
La sventurata Iberia. Io di là trarlo
Spero, solo e secreto.
DIEGO
Oh, se ciò fia,
Con qual d'eterno amor forte legame
A te mi stringi?
DUARTE
Io sol penso al periglio
Dell'amico e al suo scampo, e più non chieggio.
DIEGO
Dunque all'opra t'accingi.
DUARTE
Io di qui parto; intanto
Dona pace al tuo duol; spera vicino
I tuo contento, e credi
Che debba un dì cangiarsi il rio destino.
Un´ombra d´inganno
Ti toglie la calma;
Sì barbaro affano
Non porgere all´alma;
Ma godi, ma spera
La pace del cor
Sereno già splende
Un´astro di pace
E cangia vicende
Il fiero dolor.

Scena IV
Diego.
DIEGO
Voi volete ch'io speri, o crude stelle;
Ed io sperar dovrei; ma quel timore,
Che ognor m'ingombra, il luogo
Non lascia alla speranza e vuol che peni
E nel grave dolore io mi consumi.
Deh m'assistete voi pietosi, o numi.
Placa l´aletro ciglio,
O fato mio Tiranno;
Pieno per te d´Affanno,
O sventurato figlio,
Questo mio cor sarà.
Chiedo conforto, o Stelle,
In tante ree vicende,
Nè pure in Ciel s´accende
A darmi al den la pace
Un raggio di pietà.

Scena V
Camera in cui sta ristretta Cimene.
Cimene, poi Leonora.
CIMENE
Ombra adorata e cara
Del mio gran genitor, che ancor sul lido
Del pigro Lete impaziente aspetti
Il tuo nemico, ah scorgi
Che mia colpa non è, che ardita e forte
In onta del mio core
Cercai la tua vendetta e la sua morte.
LEONORA
Liete nuove ti reco,
Cimene, e tu ritorni
Alla tua libertà.
CIMENE
Grazie ti rendo.
LEONORA
Il re mio genitore a me concede
Sopra Rodrigo e sopra te la intera
Sua possanza, ond'io voglio
Te sciolta, e quell'indegno
Che sia preda di morte infame e ria.
CIMENE
(Oh! Che assalto improviso all'alma mia.)
LEONORA
Tu ti turbi?
CIMENE
La gioia
Di vedermi al possesso
Della tua grazia ancora
Mi sorprende così.
LEONORA
Ma di Rodrigo
Ti par giusta la pena?
CIMENE
Io bramai sempre
La morte sua, ma non la morte infame;
Odio chi mi trafisse il genitore;
Ma la vita ne chieggio, e non l'onore.
LEONORA
Ah! Ben conosco quanto
Ami Rodrigo.
CIMENE
Io l'amo?
E questo ancor si crede
Di Cimene onorata, e figlia? E tanto
Sventurata son io, che ancor non basti
Quanto oprai, quanto dissi
Per far palese al mondo
L'alto mio sdegno e il mio gran core?
LEONORA
Ascolta
Cara Cimene: io voglio
Svelarti un mio pensiero a tutti ascoso
Fuor che a me stessa. Io sempre

Amai Rodrigo.
CIMENE
(Oh Dio! queste son pene.)
LEONORA
Ma s'ei mi sprezza e mi rifiuta, io voglio
O la sua morte, o l'amor mio contento:
Onde perciò ti chieggio
L'opera tua.
CIMENE
Sempre m'avrai, signora,
Al tuo cenno disposta.
LEONORA
Andianne unite
A ritrovar Rodrigo. Egli risolva
Prostrato alle mie piante
Chieder pace al mio sdegno, e tutto umile
M'offra se stesso in dono, e s'ei ricusa
Mora, qual reo più vile.
CIMENE
E a che poss'io
In ciò giovarti?
LEONORA
A te conviene esporgli
I sensi miei; ma in mia presenza…
CIMENE
E meglio
Nol faresti tu sola? (Oh! che tormento.)
LEONORA
No; perché tu potrai,
Per quell'amor che a te lo stringe, indurlo
A far quanto desio.
CIMENE
(V'è più crudo dolor del dolor mio?)
LEONORA
Vieni adunque.
CIMENE
Ti sieguo. A lui ben chiaro
Veder farò che a te debito sia
E l'ossequio e l'amor; che l'alma mia
Solo a vendette aspira,
Che l'amor suo non puote
Vincer lo sdegno in me, che nel mio seno
Fra contrarie passion sempre contrasta,
E mi crucia così.
LEONORA
Questo non basta.
Digli che tu non l'ami:
Digli, che a me si pieghi;
Ch´altrimenti sdegnata. Ah ch´io vaneggio.
Vola a lui sempre amante il desir mio.
Ma s´ei mi sprezza, e che sperar poss´io?
Che sarò? Quest´alma mia,
Se ha d´amor la Stella infesta,
Correrà tra la tempestà
Forsennata in seno al Mar.
Che sarà? Di quell, ingrato
Prenderò la mia vendetta,
E que cor, che ho tanto amato,
Che fu, oh Dio!-L´idol mio,
Saprò lieta abbandonar.

Scena VI
Cimene.
CIMENE
Ecco a qual dura prova,
Povera mia costanza, or giunta sei.
Cedi, una volta, cedi
A quel destin che ti vuol vile. Io vile?
Io cederò a un insano
Affetto che mi volge
Contro mia voglia? Ah! pera
Quel pensier che mi toglie
Alla vendetta e all'onor mio. Su! ardisci,
Mio core, andianne, e veggia
E Leonora e Rodrigo
Che amore, odio, vendetta e gelosia
Serviran tutte a maggior gloria mia.
Chi mai d´iniqua Stella
Provò tenor più rio;
Chi vide mai del mio
Più tormento cor?
Passo di pena in pena.
Questa siccede a quella;
Ma l´ultima, che viene,
E´sempre la peggior.

Scena VII
Carcere.
Rodrigo incatenato.
RODRIGO
Fosco orror, dura catena
La mia pena
Voi non siete;
Ma piacete-all'alma mia.
Del vicino suo fato
Quest'alma invitta il fiero colpo attende:
Con quanto ha mai d'orrore
A me venga la morte,
Che troverà il mio core,
Sempre qual visse, e coraggioso e forte.

Scena VIII
Leonora, Cimene e detto.
LEONORA
Vedilo appunto.
CIMENE
Ahi vista!
LEONORA
Or t'avvicina
E a lui favella; io qui in disparte ascosa
Il tutto ascolterò.
Si ritira.

CIMENE
Rodrigo.
RODRIGO
Oh Dio! Qual voce!
Ahi dolce e cara
Vita di questo sen; qual mai benigna
Stella a me ti conduce? E qual contento…
CIMENE
Taci. A te non vengh'io
Mossa da amor né da pietà, qua venni
Per camparti da morte, acciò che sia
Più lunga con la vita la tua pena,
E ancor più cruda la vendetta mia.
LEONORA
(Così mi piace.)
RODRIGO
Io viver più non curo
Se m'odii ancor.
CIMENE
Io t'odio, io t'odio, è vero,
Ma pur salvo ti voglio; or tu m'ascolta.
L'Infanta, al di cui cenno
Sta unito il tuo destin, a te conviene
Col più fino amor tuo render placata;
E vivrai, credi a me.
LEONORA
(Ciò che risponda
Impaziente attendo.)
RODRIGO
Io, ch'ebbi ardire
Di non temer lo sdegno
Del mio re, del senato, e che potei
Rifiutar l'alte nozze in faccia al mio
Maggior periglio, or così vil sarei?
Oh tu ben non conosci
Il mio gran cor, la mia gran fede.
CIMENE
E s'io
T'odio più che non m'ami, a che ti giova
Una fè che mi offende?
Forse ancor tu non sei
Dell'odio mio ben persuaso?
RODRIGO
Il sono.
CIMENE
Dunque l'Infanta adora,
Che t'ama, e da cui avrai
Grata corrispondenza, e vita ancora.
RODRIGO
Questo far non poss'io, perché non voglio
La vendetta fuggir che già vicina
Rimiro in questo loco.
CIMENE
A me il pensiero
Lascia di vendicarmi.
RODRIGO
E' ver; ma adesso
La vittima è già pronta.
CIMENE
(Io più non posso
Vincer gli affetti miei) Rodrigo, alfine
Che risolvi?
RODRIGO
Morire.
CIMENE
Ed a Leonora
Che risponder dovrò?
RODRIGO
Che non mi cale
Di lei né del suo amor, che di Cimene,
Unico mio tesoro, al crudo sdegno
Offro tutto me stesso…
LEONORA
Intesi: indegno.
Intesi, ed or vedrai,
Tu che mi sprezzi e del mio amor non curi,
Ciò ch'io far possa.
CIMENE
(Oh Dio!
Son morta.)
piano a Rodrigo
e tu ricusi
Scampar così dal tuo supplizio estremo?
Ah vi rifletti ancor.
RODRIGO
Io non lo temo.
LEONORA
Olà…
CIMENE *piano a Leonora*
Lascia che ancora un sol momento
Io gli parli per te.
RODRIGO
Taci mio ben.
a Leonora
Signora,
Chi generoso core
Racchiude in petto, a vil timor non piega.
E il torno a dir. Son pronto
A pagar col mio sangue
L'offesa del rifiuto, e se non basta
Solo una vita, averne più vorrei
Per offrirle al tuo sdegno, e a quella fede
Che a Cimene…
LEONORA
Ammutisci, ingrato, ed ora
Vedrò se così forte
Sei qual ti vanti. Olà!
Vengono alcune guardie.
Questi che miri
Per ministri al mio sdegno aver tu dei.
E voi pronti eseguite i cenni miei.

Parte
CIMENE
(S'io resisto al dolore,
O son di sasso, o non ho in petto il core.)
RODRIGO
Venga pur la mia morte,
Intrepido l´attendo:
Che abborrisce il mio petto,
Se ha de perder Cimene, ogn´altro afetto.
Numi, se giusti siete,
Rendete a me quel cor;
Mi costa troppe lagrime
Per perderlo così.
Voi lo sapete, è mio,
Che me lo diede Amor;
Voi l´ascoltate, o Dio!
A me donarsi un dí.

Scena IX
Camera regia,con basso soglio da un lato. Prospettiva chiusa, la quale poi aprendosi si vede la Sala più magnifica del Real Palazzo. Re e Diego.
DIEGO
Non v'è dunque più speme?
RE FERDINANDO
Un re non cangia
Pensiere, e ciò ch'ei disse
E' immutabil decreto.
DIEGO
Ed io, che tanto
Sangue sparsi per te, vedrò con sommo
Scorno ed affanno un figlio mio svenato?
E un figlio a cui tu dei
Quella stessa possanza onde il condanni?
RE FERDINANDO
Olá, taci, non più.
DIEGO
Tu non m´ascolti, e a me giustizia or nieghi.
RE FERDINANDO
Dunque ingiusto son´io?
DIEGO
Basta dir, che condanni il Flglio mio.
Parte

Scena X
Re, Leonora e Cimene.
CIMENE
Signore, eccomi a te.
RE FERDINANDO
Cimene, è tempo omai
Che ad ubbidire impari
Il tuo genio superbo, e che si pieghi
Al giusto voler mio.
CIMENE
Tutto ciò che poss'io
Sottoposto è al tuo cenno, onde non hai
Di che dolerti.
RE FERDINANDO
Dunque
A Duarte la destra…
CIMENE
Non più, signor: pria morir vuò, che mai
Ciò sia.
RE FERDINANDO
Perché?
CIMENE
Perché non posso,
Da che giurai che sposa
D'altro mai non sarei,
Se non di chi potesse
Vendicare, e tu il sai, gli oltraggi miei.
LEONORA
Ma se la tua vendetta
Ti vien tolta da mano assai più forte,
Più non merta Duarte il tuo rifiuto:
Ch'egli non può a Rodrigo
Dar, per esser tuo sposo, un'altra morte.
RE FERDINANDO *a Leonora*
Che dici?
LEONORA
Che Rodrigo
Già pagò…
RE FERDINANDO
Come?
CIMENE
(Oh Dio!
Morir mi sento.)
LEONORA
Nel suo sangue assorto
La pena…

Scena XI
Duarte e li detti.
DUARTE
Ah! mio signor, Rodrigo è morto.
RE FERDINANDO
Morì Rodrigo? (Oh quale
Pentimento m'afligge.)
DUARTE
Caduta è quella eccelsa
Pianta, all'ombra di cui
Era Iberia sicura; or più non speri
Gloria e splendore al nome suo.
RE FERDINANDO
Ma dimmi,
Onde il sapesti?
DUARTE
Io stesso,
Con Duarte e con Diego,
Il vidi (ah! fiero aspetto!) entro l'oscuro
Carcere al suol disteso,

Tutto nel sangue immerso; e l'onorata
Testa tronca dal busto, invan da noi
Fu ricercata.
RE FERDINANDO
Ah! Infanta!
Troppo facile io fui, tu troppo ardita.
LEONORA
Signor, di quel che oprai
Non mi posso pentir.
CIMENE
(A poco a poco
Sento mancarmi.)
DUARTE
Io lo confesso, andai
Al di lui padre unito,
Per sciorlo dalle indegne
Catene; ma già sciolto
Era dal mortal laccio.
RE FERDINANDO
Che narri? (Ahi questi accenti
Mi trafiggono l'alma.)
CIMENE
(E ancor non moro?)

Scena XII
Diego con Guardie, una delle quali con un Bacile entrovi una veste insangunata, e detti.
DIEGO
Gioite pur, gioite,
Nemici del mio figlio! Ecco, o Fernando,
Quel sangue che le tue
Porpore tinse, e fa che regni ancora.
Ecco, o Leonora, il sangue
Che al genitor chiedesti; or godi, e bevi
Con la vista crudel
Queste stille innocenti, e la tua fera
Voglia or sazia ed appaga.
a Cimene
E tu, tigre inumana,
Che sotto uman sembiante
Chiudi un cor di Megera,
Or contenta sarai! La tua vendetta
Rimira in questo sangue, ed una morte
Ben giusta e meritata
Or ti paghi la vita
D'un Rodrigo, e l'onor d'un Diego offeso!
Che volete di più? Questa infelice
Vita, che sol mi resta
Per pochi, ma dolenti
E penosi momenti,
Perché non vi prendete
Per saziarvi appieno? Empi che siete.
DUARTE
(Resister più non posso.)
CIMENE *a Diego*
Padre, deh, tu mi dona
Quelle gradite spoglie. Oh spoglie! Oh sangue!
Rodrigo mio! Son mor…
Sviene.
RE FERDINANDO
Tosto accorrete.
La misera già cede.
LEONORA
(Io ben m'apposi.)
DUARTE
Io mi disciolgo in pianto!
CIMENE *ritornando in sé*
E vivo? E spiro? E il mio dolor tiranno
Ancor mi serba a questa
Vita odiosa e trista?
O Rodrigo! O mio bene! O sposo amato,
Che qua intorno t'aggiri,
Ignudo spirto errante;
Ascolta le mie voci,
Ultime voci di chi more. Io sempre
T'amai, ne chiamo il cielo
In testimonio, e la tua morte volli
Per morir teco, poiché ingiusto fato
Teco viver mi tolse; e tu che sei
Là donde il mio cor vedi,
Or sai s'io dico il vero. A tanto amore
La vendetta si oppose, e la vendetta
Sempre fu vinta. Or vengo
A goder teco, che già veggio unito
Al mio gran genitore,
Ma pria ch'io di qui parta,
Insegnatemi voi,
a Diego
Padre,
A Duarte
amico, Duarte,
Dove lasciaste il mio
Sposo; tu dimmi, ingrata,
Dove quel capo sia
Che dal busto adorato
Troncar facesti; e poi
Vado a morir su quelle
Care reliquie, e in casti e puri amplessi
Sciolgo l'alma, ch'io sento
Già dal seno partir per lo tormento.
LEONORA
Cimene, in questa a noi
Stanza vicina è il tuo Rodrigo; io voglio
Che tu il veggia, se brami.
CIMENE
Altro non chieggio,
Pria di morir.
DIEGO *a Leonora*
Che tardi?

Rendi a me le dilette
Spoglie del mio tesoro.
LEONORA
Eccomi pronta. Olà.

Scena ultima [XIV]
Rodrigo e tutti.
Al cenno della Infanta si apre il proscenio, dove si vede la sala più magnifica del real palazzo. Rodrigo esce da quella.
RE FERDINANDO
Qual maraviglia!
Rodrigo!
CIMENE E DIEGO
Oh Dio! Che miro?
RODRIGO *a Cimene*
Mia vita.
CIMENE
Mio Rodrigo.
RODRIGO E CIMENE
Ed è pur vero
RODRIGO
Che placata tu sei?
CIMENE
Che vivi ancora!
DIEGO
Figlio.
DUARTE
Amico.
DIEGO
Oh contento
DUARTE E RODRIGO
Senza pari!
CIMENE
Ahi dal gioia languisco.
LEONORA
Diego, prendi il tuo figlio;
Cimene, ecco il tuo sposo;
Mio re, signor, ti rendo
Quel gran Rodrigo, ch'io
Amar potei, ma conseguir non mai.
Or vedi pur s'io sono
Troppo ardita, e se deggio
Pentimento sentir di quel che oprai.
RE FERDINANDO
Ma tu perché volesti
Deluderci così?
RODRIGO
Caro e gradito
Inganno.
CIMENE
Che mi costa
Tanta pena e rossore.
LEONORA
Io vi delusi
Per sottrar dal suo fato
Rodrigo, che il senato
Offeso, e tu, signor, dannasti a morte.
Quindi il chiesi al mio solo
Arbitrio, perché sola
Volli la gloria di salvarti il vero
Sostegno del tuo impero.
DIEGO
E colui che là chiuso
Tronco e svenato io vidi,
Con le spoglie del figlio?
LEONORA
Era per altre
Colpe già reo di morte; io poscia il feci
Vestir come vedesti.
RODRIGO *a Cimene*
O mio bel sole,
Pur sereno risplendi agl'occhi miei.
CIMENE
La mia vendetta ed ogni affanno obblio,
Or che vivo ti miro, e mio tu sei.
RE FERDINANDO
Diego, se a te non spiace,
La data fede or si rinovi, e sia
Del tuo figlio Cimene.
DIEGO
Io sol ti chieggio
Scusa, o signor…
RE FERDINANDO
T'accheta; io già son pago.
Se l'error mio perdoni,
Io più non cerco, e a tuo piacer disponi.
RODRIGO *a Cimene*
Quanto soffersi, oh Dio,
Per te, dolce ben mio.
RE FERDINANDO
Si dia bando agl'affanni, e annodi amore
Coppia così gentil.
CIMENE
Oh mio tesoro!
Ecco la destra.
RODRIGO
E con la destra il core.
Rodrigo dà la mano a Cimene
RE FERDINANDO
Prence, se di Leonora
L'imeneo non ricusi, io ti destino
Al sacro nodo.
DUARTE
Onor tanto sublime
Rifiutar chi potria?
RE FERDINANDO
Tu, Leonora, che dici?
LEONORA
Che al tuo voler soggetta
E pronta sempre avrai la voglia mia.

RE FERDINANDO
Duarte, ella è già tua.
DUARTE E LEONORA A 2
Contento
io sono,
Contenta
Se mi vien dal mio re così bel dono.
Se vien dal genitor, caro m'è il
RE FERDINANDO
Rodrigo, la tua sorte
Cangiò d'aspetto; è ben ragion che ancora
Tu cangi il nome, e sia
Quello che a te fu dato
Dagl'africani re: Gran Cid sarai
Detto, e immortal ne' secoli vivrai.
RE FERDINANDO E LEONORA
Di Rodrigo la gloria immortale
CIMENE
Del tempo sull'ale
Fastosa n'andrà!
DUARTE
E passando da questo a quel polo,
DIEGO E DUARTE
Con rapido volo
Il mondo empirà!
Il fine del dramma

6

FLAVIO
Nicola Francesco Haym
1723

ATTO PRIMO
Scena Prima
Notte, Giardino nella casa di Ugone. Teodata accompagnata fuori dalle proprie stanze da Vitige
Vitige e Teodata
VITIGE
Fra i ciechi orror' notturni
Partirò inosservato.
TEODATA
Vitige!
VITIGE
Amata sposa!
TEODATA
Oh Dio, tu parti?
VITIGE
Parto;
Ma l'alma mia tutta dal piè diversa,
ella farà la via.
TEODATA
Pur di Lotario ai tetti in questa notte
Per le nozze di Guido, a me Germano,
caro, ti rivedrò?
VITIGE
No, Teodata.
TEODATA
Ahi, misera! Perché?
VITIGE
Quel grado ch'io sostegno
M'obbliga nella reggia.
DUETTO VITIGE E TEODATA
A DUE
Ricordati mio ben,
TEODATA
Che se da me tu parti
VITIGE
Che se da te io parto,
A DUE
Io vivo sol con te.
VITIGE
Già teco resta il cor
TEODATA
Già meco resta il cor
VITIGE
In pegno del mio amor,
TEODATA
In pegno del tuo amor,
VITIGE
Di mia costanza fè
TEODATA
Di tua costanza fè
Ricordati, etc.

Scena II
Sala illuminata nella casa di Lotario per le nozze di Emilia e Guido. Dopo una breve sinfonia, esce da una parte Lotario che va incontro a ricevere Ugone, il quale viene con Guido e Teodata, con seguito.
UGONE
Lotario, al sacro nodo
Eccoti Ugone, Guido e Teodata.
LOTARIO
Già questa notte è di veggenti Alcidi
Lucida messaggera.
UGONE
Così sarà.
LOTARIO
Così l'Italia spera
(ad un paggio che parte)
Or venga Emilia.
GUIDO
Avrà da te luce,
nodo così beato.
TEODATA
Già lo stringe la sorte,
annoda il Fato.

Scena III
Emilia con seguito e suddetti.
EMILIA
Con l'alma reverente
Eccomi, o padre, o Ugone!
O Teodata! O Guido, mio tesoro!
GUIDO
Pur stringerò quella beltà che adoro!
UGONE
Figlio!
LOTARIO
Figlia!
UGONE
La destra porgi a Emilia!
LOTARIO
E la tua porgi a Guido!
UGONE
Tempo è ormai di riposo.

Quando spunti l'Aurora
Alla regia n'andrò con Teodata.
LOTARIO
Io perché Flavio onori
I famosi sponsali, al nuovo giorno
Partirò con Emilia a quel regnante.
TEODATA
(Vedrò Vitige, il mio diletto amante!)
Bell'Emilia!
EMILIA
Cognata!
TEODATA
Addio!
EMILIA
Addio, Teodata!
(Partono Teodata, Ugone e Lotario)
Sposo!
GUIDO
Sposa!
A DUE
Cor mio!
GUIDO
Di me sarai?
EMILIA
Sin che avrò vita!
A due
Addio!
Quanto dolci, quanto care
Son' le gioie nel mio sen;
Ora sì, posso sperare
Di godere il caro ben.
Scena IV
Guido solo
GUIDO
Son pur felice al fine.
Ahi! Per la tenerezza
Sento stemprarmi il core.
Parmi veder sull'etra
Per sì fausto Imeneo tutte le stelle
Rider più liete, e scintillar più belle.
Bel contento già gode quest'alma
Né più teme d'avere a penar,
che d'Amore la placida calma
il mio seno qui giunge a bear.
Bel contento, etc.
(parte)

Scena V
Ugone, Teodata, e Flavio con seguito.
UGONE
O dell'Italo soglio, eccelso nume,
Qui la prole d'Ugone, a te protestata,
s'inchina Teodata.
FLAVIO
(Che nobiltà, che leggiadria, che vezzo!)
Ugone, alla mia reggia
Porti gentil beltà.
UGONE
Suddita Umile,
al raggio di tua porpora s'indora.
FLAVIO
Ma perché fin ad or cotanto avaro
Fosti con noi di tal tesoro?
TEODATA
Negli ameni giardini
Passar giorni solinghi ebbi vaghezza.
UGONE
Or che di Guido, a lei german', le nozze
La richiaman dai boschi
Al tuo piè genuflessa,
per sottrarsi al rigor d'astri tiranni
di sua tenera età consacra gli anni.
FLAVIO
(La porpora del labbro è peregrina!)
Piacciate, e il genitor tanto conceda
Che ad Ermelinda, mia sposa e Regina,
Io stesso ti presenti: e il corso breve
Di questo giorno seco passi in corte.
TEODATA
E' la tua bontà che serva umil' riceve
FLAVIO
Teco ne vado, Ugone,
Ella m'attendi: addio.
(Ah, che di nuovo foco arde il mio cor!)
Benché povera donzella
Non conosco infedeltà;
non son' vaga, e non son' bella,
ed ingrata esser non vuò.
Sì, già sento nel mio petto
Che l'Amor forza le dà,
ma non è già questo affetto
ma rispetto; e più non so.
Benchè, etc.
(Parte Teodata con Ugone)

Scena VI
Lotario e Flavio, entra poi Vitige con un foglio.
LOTARIO
Della mia Prole Emilia
E di Guido, signor, già son' palesi
I futuri sponsali; e sol vi manca
Che il tuo real diadema
Doni al talamo lustro in questo giorno.
FLAVIO
Ne ricevo l'Invito
VITIGE
(Entra con un foglio)
Dal Britannico ciel,
O mio Sovran',
Narsete, il sommo duce,
trasmette un chiuso foglio.

FLAVIO
Per la man' di quel saggio
Sempre migliori al regno
Mi pervengono i fatti.
(legge il foglio)
"Già per l'età cadente
Narsete il tuo fedele
Giace infermo e languente.
Invia duce che freni
La britannica fede;
Tornami al patrio Ciel, e fa ch'io spiri
L'anima agonizzante al regio piede."
Torn'il fido Narsete, e al ciel britannico
Scelgasi un nuovo duce!
LOTARIO
(Per innalzarmi a dignità suprema
quest'è il tempo, o destino!)
FLAVIO
Lotario!
LOTARIO
Sire!
FLAVIO
Andrai;
ma no-venga l'antico Ugone!
(Parte una guardia, e Flavio appoggia una mano alla spalla di Lotario, e poi dice:)
Al mio Regno, al tuo Re, Lotario, amico,
tua fè tant'è gradita
che d'alto onor' sei degno.
VITIGE
(Cert'egli avrà … .
LOTARIO
(Al certo mio … .
A DUE
… della Britannia il Regno!)

Scena VII
Ugone e detti
UGONE
Di qual sovrano e riverito impero
Signor, degno mi fai?
FLAVIO
(gli dà la lettera)
Prendi!
Della Britannia oggi al governo andrai!
UGONE
Della Britannia?
FLAVIO
Sì, parti. Lotario (parte Ugone)
Vanne, che d'aurei scettri
E del tuo Re sei degno.
LOTARIO
(O, qual m'agita il cor furia di sdegno!)
Se a te vissi fedele,
Fedele ancor sarò;
(Ma poi, d'un cor protervo
pria ch'io mi rendeva servo
vendetta cercherò!)
Se a te, etc.

Scena VIII
Flavio e Vitige
FLAVIO
Vitige!
VITIGE
Mio Signore!
FLAVIO
Conosci Teodata!
VITIGE
Teodata?
(O ciel, che mai sarà!)
FLAVIO
La vedesti?
VITIGE
La vidi.
FLAVIO
Or dimmi, è bella?
VITIGE
Io, se pur deggio
Con lingua non mendace…
FLAVIO
E' bella? Dì!
VITIGE
Agli occhi miei non piace!
FLAVIO
Come! Se vidi, ch'entro a quel bel ciglio
Febo dall'Oriente
Due stelle illuminò con la sua fede?
VITIGE
E' bella, sì, ma…
FLAVIO
Parla!
VITIGE
Agli occhi miei non piace.
Di quel bel che m'innamora
Beltà pari Amor non ha
A ragione il cor l'adora,
Che più vaga non si dà.
Di quel, etc.

Scena IX
Vitige solo
Io vo temendo, Oh Dio
Ch'arda l'Italo sire
A quello stesso foco ond'ardo anch'io
Che bel contento
Sarebbe amore
Se non vi fosse
La gelosia.
Io già la sento,
Che nel mio core
Cangia in veleno

La gelosia mia.
Che bel, etc.

Scena X
Atrio Regio
Guido e Ugone
UGONE
Ah! Guido, Guido!
GUIDO
Padre?
UGONE
Hai tu core?
GUIDO
Richiesta che m'offende
UGONE
Vedi… .
(Gli mostra la guancia dove lo percosse Lotario)
GUIDO
Oltre l'usato
Rosso fiammeggia il volto.
UGONE
Ah, figlio, è questi
Colpo d'infame destra.
GUIDO
O scellerato! Padre
Qual siasi, egli sicuro
Non sarà in braccio a Giove!
UGONE
O mio figlio, o mio sangue, o amato Guido
Vendica tu l'offesa!
Tu punisci il fellone!
GUIDO
Se di lui non fo scempio
Non son' figlio d'Ugone
Dov'è? Come s'appella?
UGONE
Egli è … .
GUIDO
Presto!
UGONE
Lotario!
GUIDO
Lotario?
UGONE
Il genitor di Emilia
GUIDO
O Sdegno, o Amore!
UGONE
Animo, o figlio!
Non tolga Amor, ciò che ad onor si deve
Tu il nemico punisci,
E d'Ugone e di Guido
Il già perduto onor tu risarcisci.
(parte)

Scena XI
Guido solo
GUIDO
Amor, Emilia, onore
Guido, Lotario, Ugone, o Fati o stelle!
Ma che? D'inonorato
Mi chiamerà col nome
Oggi d'Italia, il mondo? Ah! Fuor dal seno
Fascino lusinghiero
Di vagghi luci e belle!
S'estingue un dì con la beltà l'amore,
Ma la fame qual siasi unqua non muore.
L'armellin vita non cura
Se d'offendere ha timore
Il candore
Che sì vago altrui lo fa.
Così ancor fuggir procura
Ogni macchia all'onore
E pria muore
Chi l'onor seguendo va.
L'armellin, etc.
(Mentre vuol partire vien ritenuto da Emilia nell'entrar della scena, ed egli resta immobile)

Scena XII
Emilia e Guido
EMILIA
Guido? Consorte?
(Guido vuol partire di nuovo)
Fuggi e non parli? Guido?
GUIDO
Emilia, addio!
(Vuol partire ed ella lo ritiene)
EMILIA
Io moro. Ascolta, senti:
Te per mio dolce sposo
Il ciel non destinò?
GUIDO
Non so
EMILIA
Nol sai? Guido!
GUIDO
Ah temo…
EMILIA
Di che?
GUIDO
Che m'abbandoni
EMILIA
Ch'io ti lasci, cor mio?
Ch'io t'abbandoni?
GUIDO
Ma se il destino…
EMILIA
Che destino? Emilia,
Già di Guido è consorte!

GUIDO
Dunque non cangerai
Voglia o pensiero?
EMILIA
Mai!
GUIDO
Né il commando del Re?
EMILIA
Tu sei mio Re, mio Nume.
GUIDO
Né la voce del mondo?
EMILIA
Altri che non odo
GUIDO
Né al ragion del sangue?
EMILIA
Tu del mio cor sei vita.
GUIDO
Né l'affetto del padre?
EMILIA
Non son' più sua
GUIDO
Né sdegno, né vendetta?
EMILIA
Eh, caro, odio e rigore
Non faran' mai che in me s'estingua Amore.
GUIDO
Così prometti?
EMILIA
Il giuro
GUIDO
Cara, t'abbraccio e parto.
EMILIA
Pur nel tuo sen m'avrai
GUIDO
Serba la fè giurata, e mia sarai!
(parte)

Scena XIII
Emilia sola
EMILIA
Chi mai l'intende, Oh Dio!
Chi per me di quel sole
Intorbidò la luce?
Perché tante richieste?
Perché? Perché fuggia?
"Né la voce del mondo?"
Più che penso al suo dir, più mi confondo.
Amante
Stravagante
Più del mio ben v'è;
Dice ch'io serbi fede
E ch'abbia un cor di smalto;
Poi volge altrove il piede
E non si sa perché.
Amante, etc.

ATTO II
Scena I
Stanza nobile nella regia.
Teodata e Flavio
TEODATA
Al tuo cenno reale ubbidiente
Alto signore, io vengo.
FLAVIO
Bellissima donzella
Io desio giovarti.
TEODATA
Sommo regnante, a cui l'Italia e il mondo
Si prostano vassalli … .
(s'inginocchia)
FLAVIO
(O labbro!)
Teodata
… all'altar' del tuo merto … .
FLAVIO
(O guancio!)
TEODATA
… umile genuflessa… .
FLAVIO
(O seno!)
TEODATA
… io porto in olocausto il cor.
FLAVIO
Sorgi! (Son morto!)

Scena II
Ugone, esclamando, e detti
UGONE
Dove, dove mi celo?
FLAVIO
Ugone!
UGONE
Qual abisso m'inghiotte?
Teodata
Padre!
UGONE
Misero Ugone!
(si copre il viso)
Flavio
(gli scopre il volto)
Togli quel velo, amico!
T'abbraccio, e va della Britannia el Regno!
UGONE
(Oh Dei!) Condona!
FLAVIO
Diffidi del tuo Re?
TEODATA
Deh, padre!
UGONE
Ah, Teodata!

TEODATA
(Io son scoperta!)
FLAVIO
Olà! Teodata!
TEODATA
Sire!
FLAVIO
Qui resta; e sia tua cura sottrar' dal genitore
Ciò che svelar ei niega al suo signore!
(parte)

Scena III
Ugone e Teodata
UGONE
Ah! Teodata, Teodata!
TEODATA
(Numi del ciel, pietà!)
UGONE
Son nell'onor tradito
TEODATA
(O Amor)
UGONE
Tuo padre Ugone … .
TEODATA
Perdona, genitor, l'error confesso!
UGONE
Che?
TEODATA
Nelle braccia a Vitige…
UGONE
Come?
TEODATA
D'Amor in ricompensa
Notturno amor mi diede,
Ed egli di marito a me donò la fede.
UGONE
Ah! Questo ancor
Sentirà Guido, il figlio? O Ugone, o Dei!
TEODATA
Vitige, ah, dove sei?
(Esclamando)
UGONE
O me infelice, o misero, per quale
Peggior infamia io vivo? Ah! Traditrice!
TEODATA
Svenami! Prendi il ferro!
Son rea di morte!
UGONE
Parti!
TEODATA
Può darsi della mia più cruda sorte?
(parte)
UGONE
Non so dove mi volga
Non son più Ugone, no.
Scherno son io del Fato
Un ludibrio del mondo, un disperato.
Fato tiranno e crudo
Ogn'ora danni miei
Armato ti vedei per tormentarmi.
La mia virtù fu scudo
All'empietà del Fato,
Ma egli è ogn'or parato a saettarmi.
Fato, etc.
(parte)

Scena IV
Emilia e poi Lotario
EMILIA
Dunque per le mie nozze
S'apprestano le pompe?
(Entra Lotario)
LOTARIO
Emilia!
EMILIA
Padre!
LOTARIO
Andiamo!
EMILIA
Dove?
LOTARIO
Vieni, andiamo!
EMILIA
Alle nozze?
LOTARIO
Che nozze?
EMILIA
Guido no è il mio sposo?
LOTARIO
Che Guido? Che sponsali?
Scordati dell'indegno,
E distacca dal core
Un empio di sleale-o il genitore!
S'egli chiede affetto
Dille: " Non sente il petto
Amor per te"
Discaccialo dal core
Che un empio traditore
Non merta la tua fè.
(parte)

Scena V
Emilia poi Guido
EMILIA
Che mai chiedete, o stelle
Dal affannato cor con tante pene?
(Entra Guido)
GUIDO
Emilia, (Oh Dio)-ov'è il tuo genitore?
EMILIA
A che ciò mi richiedi?
(Ahi! Che presago è il core

d’inaudite sventure!)
Guido!
GUIDO
Idolo mio!
EMILIA
Perché celi al tuo bene
L’ascoso tuo dolor, l’ascose pene?
Guido
Bella, tu lo saprai. (Ahi, troppo, o Numi!)
EMILIA
Agitato ti veggio-e il padre, Oh Dio!
GUIDO
Chi padre?
EMILIA
Il padre mio… .
GUIDO
(Ah, Lotario, Lotario!) Siegui!
EMILIA
Vuol che pur t’abbandoni
E ch’io ti lasci.
GUIDO
E tu mi lascerai?
EMILIA
Ah! Che ogn’or t’amerò quanto t’ami.
GUIDO
Parti, ti prego, Emilia!
Per brevi istanti solo
Lascia senza compagni il mio gran duolo.
Parto, sì; ma non so poi
Come a te, sposo gradito,
Questo sen ritornerà.
Io già scorgo avverso il fato
Contro noi di strali armato,
ma non so poi che sarà.
Parto, sì, etc.
(parte)

Scena VI
Guido solo
Privarmi ancora
Dell’amata beltà? Ma pria che gli astri
Febo nel ciel ricopra
Vendicati saran’ dal mio furore
E l’onor vilipeso, e ‘l genitore!
Rompo i lacci, e frango i dardi
Che al mio sen Amor scagliò;
Ma poi senza l’idol mio
Come, o Dio! Viver potrò!
Rompo i lacci, etc.

Scena VII
Flavio e Vitige
FLAVIO
Di Teodata assai men vago splende
In oriente il sole; è del tuo labbro
Pallida al paragone
La più vermiglia Aurora.
VITIGE
(Ah! Gelosia mi strugge e mi divora!)
FLAVIO
Bramo che alle mie voglie
Tu procuri costei.
VITIGE
(Oh! Mio Destin! Oh Dei!)
FLAVIO
Sarà di questo cor l’aspra ferita,
e in avvenir disponi
del tuo re, dell’impeto, e di mie vita!
VITIGE
Ubbidirò fedel; ma …
FLAVIO
Che vuoi dirmi?
VITIGE
Pronto men’ vado, o Sire!
(Qual bersaglio son io, del Fato all’ire?)
Chi può mirare
E non amare
Tanta beltà?
Il dio d’amore
Già nel mio core
Sentir si fa!
Chi può, etc.
(parte)

Scena VIII
Vitige e Teodata
VITIGE
Teodata!
TEODATA
Vitige! Ah, siam traditi!
VITIGE
Come? Tu piangi?
TEODATA
Sappi
Ch’ora noti ad Ugone
Sono di noi gl’innamorati amplessi.
VITIGE
Oh Vitige, da tante
Ree sciagure agitato, ora ti volgi?
TEODATA
Vitige, ahi, forse nuovo
Disastro ora ci assale
VITIGE
Sappi che del tuo volto arde il Re Flavio!
TEODATA
Flavio?
VITIGE
E a lui condurti,
O mia cara, degg’io!
TEODATA
O me infelice!

VITIGE
Ascolta!
Fingi con quel monarca un riso, un vezzo
Che non andrà nell'occidente il Sole
Che sarai di Vitige:
O cadrà di questo acciaro al pondo
Ugone, Guido, il Re, Vitige, e il mondo!
Con un vezzo, con un riso
Fingerò d'innamorarmi;
Ma, fingendo l'alma mia
Non vuò poi che gelosia
Ti consigli a tormentarmi.
Con vezzo, etc.
(parte)

Scena IX
Vitige solo
VITIGE
Amo, e quel ben ch'adoro
Io condur' deggio ad altr'amante in braccio.
Con tirannia maggiore,
Dì: condannasti mai
O Numa Arciero, un infelice core?
Ah, chissà che l'infida
Non s'invaghisca, ohimè, del regio amante?
Ma che temi, o mio core? Ella è costante?
Non credo instabile
Chi mi piagò.
Alma ch'è nobile
Non cangia amor.
Se donna amabile
Mai vacillò,
Fu perché mobile
Fu l'amator!
Non credo, etc.
(parte)

Scena X
Cortile nella casa di Lotario
Lotario e poi Guido
LOTARIO
Io deluso? Lotario? Ed altri miete
Del mio lungo servir le palme, e i premi?
Ah! Non fia ver mai!
GUIDO
(entra)
Lotario!
LOTARIO
Ah! Importuno!
GUIDO
Teco, per due momenti
Di favellar desio.
LOTARIO
Parla presto! Che mi chiedi?
GUIDO
Mi conosci?
LOTARIO
Sì, ti conosco.
Tu di quel uom' sì grande
Che de'e partir della Britannia al Regno
Figlio d'Ugon' tu sei.
(Di quell'indegno!)
GUIDO
No; io di quel vecchio
Cui percotesti il volto
Son Guido, e sono il figlio.
LOTARIO
E che pretendi?
GUIDO
Ragion' dell'atto indegno
LOTARIO
Tuo padre il dica!
GUIDO
No! Non partirai!
Fermati, e snuda il ferro!
LOTARIO
E tanta fretta hai di morire?!
GUIDO
Denuda quell'acciar'!
(Mette mano alla spada)
LOTARIO
Eh! Forsennato!
GUIDO
Col tuo sangue…
LOTARIO
Chi desia di morir, qui resti esangue!
(Combattono e Lotario cade)
GUIDO
Veggalo il genitore!
Consecrat' ho la vittima all'onore!
(parte)

Scena XI
Emilia e Lotario a terra
EMILIA
Ah! Misera, che veggio? Ah, Genitore?
Come nel proprio sangue
Pallido ti ritrovo?
Signore! Ah, l'alma spira!
(Lotario si leva in piedi, ma vacillante)
LOTARIO
Io spirar l'alma! Io vinto!
EMILIA
Padre!
LOTARIO
Ho forza; ho spirto
Di far la mia vendetta!
EMILIA
Chi ti trafisse il fianco? O Numi! Oh stelle!
LOTARIO
Ah figlia! Guido, d'Ugone il figlio!

EMILIA
Il genitor si assista!
LOTARIO
O Guido, o Emilia, io mio… ..
(cade in scena)
EMILIA
O Numi, ei cadde esangue!
Guido l'uccise; o Guido! O cor crudel!
Tu m'uccidesti il padre!
Questa mercè tu doni all'amor mio?
O Guido! O padre! O Dio!
Macchè, non andrà inulta
L'anima di Lotario: io disdegnosa
Contro Guido, l'indegno,
conciterò di Nemesi lo sdegno!
Ma chi punir desio?
L'idolo del cor mio,
Il mio tesoro?
Morir dunque conviene
Per dar fine alle pene
Al mio martoro.
Ma chi, etc.
FINE SECONDO ATTO

ATTO TERZO
Reggia
Flavio, poi Emilia ed Ugone
Scena I
FLAVIO
Se non ho l'idol mio,
scettro, corona, addio;
no, non vi voglio.
(Entrano Emilia ed Ugone)
EMILIA
Ah, mio signor, mio Sire… .
UGONE
Ah, mio Re, mio sovrano …
EMILIA
… la tua giustizia invoco …
UGONE
… la mia difesa ascolta … .
EMILIA
..al tuo piè genuflessa …
UGONE
… prostrato alle tue piante … .
EMILIA
… chieggio … .
UGONE
… imploro … .
FLAVIO
Acquietatevi! Sorgete!
Emilia esponi!
EMILIA
Guido,
Barbaro scellerato
Ha con destra omicida
Lotario trucidato.
UGONE
Senza vantaggio in singolar certame
Da cavalier svenollo.
FLAVIO
Guido Lotario uccise?
(guarda Ugone)
UGONE
Invido, perché al pondo
Del britannico Regno
Me tua boutade elesse,
oltraggiosa lanciò Lotario indegno
la mano sul mio volto.
EMILIA
E sarà vero…
UGONE
E si dirà…
FLAVIO
Non più; tergi, o donzella,
I lacrimosi rai! Questo momento
Per sincerar gran fatto
Termine è troppo angusto.
Partite!
(Parte Ugone)
Da te parto; ma concedi
Che il mio duolo
Trovi giusta pietà.
Quant'io soffra tu ben vedi,
E in te solo
Giust'Astrea risplenderà!
Da te parto, etc.

Scena II
Flavio, e poi Vitige e Teodata
FLAVIO
Guido, Lotario uccise?
Il german di colei ch'è la mia vita
Diè morte a sì gran duce?
Sensi-chi vi consiglia?
Mio cor-che si farà?
(Entrano Vitige e Teodata)
VITIGE
Sire, d'Ugon' la figlia
Presento al regio cenno.
TEODATA
(Costanza, anima mia!)
FLAVIO
(Tira da parte Vitige, e gli dice)
Vitige!
VITIGE
Mio Signore!
FLAVIO
Ormai perduto in faccia a tanto lume
Ho me stesso e l'ardir: deh, tu comincia

A spiegarle il mio foco!
VITIGE
(L'ingannerò!)
TEODATA
(Che fia?)
VITIGE
Deh, bella, abbi pietade
D'un Re che langue ogn'ora!
(Fingo; non t'adirar! Tu fingi ancora!)
FLAVIO
(a Vitige)
Che dice?
VITIGE
Che per or' non ti sprezza, e non t'adora
FLAVIO
Spiega con maggior forza
L'ardor che mi distrugge!
VITIGE
Corrispondi a chi ti adora,
Bel sembiante,
E d'un alma abbi pietà… .
FLAVIO
Teodata!
TEODATA
Eh, mio Signore… .
FLAVIO
No, mia Regina,
Che allora che di quel volto io vidi
Le porpore vezzose
Legge di servitude, Amor m'impose.
VITIGE
(Sgombrate questo sen, furie gelose!)
Accogli, sì, Teodata,
L'amor d'un Re che tua beltade adora!
(Fingo, non t'adirar, tu fingi ancora!)
TEODATA
Con umil core accetto
Le grazie del mio Sire.
FLAVIO
Dunque grata ricevi
L'amor mio, Teodata?
TEODATA
L'obbligo di vassalla
Corrisponder m'astringe
Se tanto il Re m'adora.
(Vitige mostra di dolersi)
(Fingo, non t'adirar, tu fingi ancora!)
VITIGE
(Ah! Teodata, forse il Re t'innamora?)
FLAVIO
Bella Teodata, oggi sarai mia sposa!
TEODATA
Tua sposa?
FLAVIO
Sì, ben mio.
TEODATA
(S'egli è così, dunque, Vitige, addio!)
Starvi accanto e non languire,
Belle luci, non si può;
Se vicino è il mio contento
Più di Tantalo il tormento
In amor non soffrirò.
Starvi accanto, etc.
VITIGE
Barbara Teodata,
E così m'abbandoni?
TEODATA
Non di me che compagna
Ti fui, ma sol del tuo
Folle voler, Vitige, omai ti lagna!
Che colpa è la mia
S'Amor vuol così?
Che mille faville
Più strali m'invia
L'alato,
Bendato,
che il cor mi ferì!
Ognun' sa che Amore
Tiranno è d'un core:
Col dardo
D'un guardo
Il tuo già tradì.
Che colpa è la mia, etc.

Scena III
Vitige solo
VITIGE
Del nuovo amante, e dell'impero accesa
Mi lascia Teodata?
Mi lascia, e mi deride?
O Vitige deluso, o donna ingrata!
Crudo cor, crudo Re, stelle crudeli!
Macché? Fors'ella finge?
Finge-o non finge?
Ohimè, confuso io sono!
Sirti, scogli, tempeste, procelle
M'additan le stelle
Nel cielo d'amor.
Tante sono le acerbe mie pene
Che incerto di spene
M'opprime il dolor.
Sirti, etc.

Scena IV
Emilia (vestita a bruno) e poi Guido
O Guido, o mio tiranno!
Dove sei, traditor', dove t'ascondi?
Ma vanne pur, fia dove ignoto è ancora
Al nostro mondo il mondo,
che fin laggiù, nel più profondo abisso,
che ti giunga il mio sdegno è un dì prefisso!
(Entra Guido)

GUIDO
Emilia, eccoti al piede
Colui che brami estinto!
Sì, sì, Guido son io,
Il sacrilego, l'empio, il traditore!
Bella Emilia, son Guido,
Il tuo diletto amore.
EMILIA
Tu l'amor mio? Tu, scellerato, infame,
L'amor d'Emilia? Ah, Barbaro inumano
Soffro ancor' di vederti, e no ti sbrano?
GUIDO
Eccoti, o bella, io stesso
Ti porgo il ferro micidiale-il ferro
Oh Dei! Che a te rapiva il genitore.
(Emilia prende il ferro e va per ferirlo)
Fanne tu la vendetta;
L'uccisor tuo ten' priega.
EMILIA
(Il suo bel volto il colpo al braccio niega)
Concitato Guido
Squarciami il petto, uccidimi,
Teco vivrà, mia fè!
Spirto contento l'anima
Pur ch'io ti muora al piè.
EMILIA
(Ah, sio lo miro in volto
giammai l'ucciderò!)
GUIDO
Via su, che tardi?
Svenami, uccidimi,
Sbranami!
EMILIA
(senza guardarlo)
(Sì vengo armata, corro!)
GUIDO
Il cor del fallo suo è già commosso.
Deh, vibra il colpo, Emilia!
EMILIA
(Va per ucciderlo, ma vedutolo in viso
si lascia cadere il ferro e parte)
O Ciel, non posso.
Amor, nel mio penar
Deggio sperar
D'esser contento un dì?
Non m'ingannar!
Rispondi!
Tacendo mi confondi:
Caro, almen dimmi sì!
Amor, nel mio penar, etc.

Scena V
Teodata, Vitige, e poi Flavio
TEODATA
Vitige!
VITIGE
Mia Reina!
TEODATA
Eh che, meco tu scherzi?
VITIGE
Non scherzano i vassalli
Con sovrana regnante.
TEODATA
Se non scherzi, vaneggi!
(Entra Flavio)
VITIGE
Con qual fè, con qual legge
Parti dal primo sposo?
E dopo i nostri amplessi,
Che ben palesi al genitor già sono
Follia di regno or ti lusinga al trono?
Teodata!
Tu perché dir ch'io finga,
Poi geloso oltraggiarmi?
VITIGE
Tu perché dir che fingi,
Poi sprezzando lasciarmi?
TEODATA
Vago!
VITIGE
Cara!
FLAVIO
(Entra fra loro)
(A Vitige)
Caro!
(A Teodata)
Vaga!-Seguite!
TEODATA
Numi!
VITIGE
Stelle!
A DUE
Pietà!
FLAVIO
(A Vitige)
Questa è colei che agli occhi tuoi non piace?
(A Teodata)
Sei tu quella donzella
Modesta come bella?
TEODATA
Amo Vitige, è vero; egli m'adora
Mi diè fè di sposo, e alla sua face
Già d'amor in mercede
Donai me stessa, e con l'onor, la fede.
FLAVIO
O schernite speranze!

Scena VI
Guido, Ugone e detti
Guido
Signor, se il mio delitto

In odio ancor mi rende
D'Emilia ch'idolatro, io piego il collo
Al taglio della spada;
L'uccisor di Lotario, esangue or cada.
UGONE
Io ne fu' la cagion' …
FLAVIO
Emilia, venga!
In sì gran punto opri il Rege il senno!
Ma Emilia giunge: Guido, ritirati!
GUIDO
Ubbidisco.

Scena VII
Emilia e detti
EMILIA
Al tuo piede, o regnante … .
FLAVIO
E' consacrata
Del tuo gran padre all'ombra
La vittima superba.
EMILIA
Morto è Guido?
FLAVIO
Sì.
EMILIA
Ahimé, infelice! Ah, Guido!
FLAVIO
Emilia!
EMILIA
Sire,
Se spirò la mia vita, il mio consorte
Anco a Emilia dà morte!
UGONE
(O fido cor di donna!)
FLAVIO
Del garzon delinquente
Mira l'altera testa!
(Dà cenno a Guido alle venga:
Emilia non lo guarda)
EMILIA
Ahi! Così crudo oggetto a me togliete!
FLAVIO
Vedilo!
VITIGE
Vedi!
EMILIA
Ah! Barbari, e volete
Con tirrenica forza,
Empio far il mio sguardo? Amor ch'è Dio
Anco sopporta, e voi-
(vede Guido; l'abbraccia)
Guido! Cor Mio!
GUIDO
Emilia, mio tesoro!
EMILIA
Per soverchio gioir, languisco e moro.
GUIDO
Deh, perdona, o dolce bene,
Se tua colpa fu l'onor.
Deh! Concedi in tante pene
Qualche tregua al mio dolor.
GUIDO
Ti concedo in tante pene
Qualche tregua al tuo dolor.
FLAVIO
E tu, Vitige, in pena
La destra contumace
Porgi a colei che agli occhi tuoi non piace?
VITIGE
O mia Fortuna!
TEODATA
O Amore!
FLAVIO
Ugone, Guido!
UGONE
O Sire!
GUIDO
O mio Regnante!
FLAVIO
Abbracciate Vitige,
Questa è mia legge; ei delle nozze è degno
(a Ugone)
e vanne tu della Britannia al Regno!
CORO
Doni pace ad ogni core
Quella gioia che sparì!
E' cessato ora il dolore;
goda ogn'alma in questo dì.
FINE DELL'OPERA

7

CIMENE
Benedetto Pasqualigo
Venecia, Marino Rosetti, 1721

Scena prima
Salone con Trono attorniato da Galleria Corrispondete ad appartamenti interiori. Ferdinando. Sancio. Corio di Grandi assemblati del giorno Anniversario della Vittoria contra Mori a salutare Ferdinando Rè.
SANCIO
Vinto frema di rabbia, e di vergogna
Il feroce nemico;
E da vicino ei vegga, e frema in vano,
Alzarsi di vittoria in regio dritto,
Nele ritolte Terre, il Soglio Ispano.
Coro.
Hà col senno il Gran Fernando
Ecol brando
Vinto in guerra il Moro audace.
Cogl'allori eterna Uliva
Sposi al Crin pace giuliva.
Regni, e Viva.
FERDINANDO
O miei forti Vassalli, o miei Compagni.
Di Battaglie, e di gloria; incliti pegni
Hè nel vostro valor di vostr fede.
Ne le seconde Terre, a la Castiglia
Ripario, e Regia Sede
Da due felici Lustri, è omai Siviglia:
Quindi più agevol fia l' armi, e le mosse
Frenar del vicin Moro, e contumace.
SANCIO
Col sparso sange e spento in lui l'ardire;
E inermi, o son le destre o l' armi ottuse.
FERDINANDO
Il cauto vincitore,
Non dimentitchi il vinto
Dai propinqui ricetti ai regj muri,
Ponno al fiotto del Mar, d'un'aura al soffio,
Mostrarsi, in onta, i temerarj lini;
E se n'ode il romor, che scenda, or ora;
Più d'una, in ver la foce, armata prora.
SANCIO
Fors'è d'incerto volgo,
Anzi che vera fama, un vil terrore.
FERDINANDO
Tema spesso è virtude: al lido, ai borghi
Si raddoppin le Guardie, pronta a l'armi
Sia l'ifsrutta Milizia: ai ciechi casi
Vaglia il prode Rodrigo...
SANCIO
Eh, Sire, anch'io
Hò core, estringo il brando, e vanto fede,
Ne Parricida io sono; e l'ire serbo
Sol contra tuoi nemici.
Eg l'è indegno Rodrigo esser Campione
De la Patriach'offese, e usar la Spada
Di Civil Sangue intrisa. Al Conte estinto
Paghi innante le pene, al saggio Duce,
Che con insano sdegno,
Rapì a l'armi, al cosiglio, ai Voti, al Regno
FERDINANDO
Colla destra di Figlio il patrio onore
Sol vendicò Rodrigo; e ben ingiusta
Fù la vile percossa, onde si tinse
Di deformi rossori a Diego il Volto.
Gormas rivale audace
Fù del Regio favor: egli dovea
In Diego rispettar l'etade, il merto,
Il grado, il dono moi, per cui si rese
Più illustre ancor del grado.
SANCIO
Allor che de l'Infante
Ad erudir l'età Diego fù scelto,
Parve mercè del crin canuto il grado,
Nò guideron del merto; e parve al Cote…
FERDINANDO
Son Sovrano, e son guisto; e a te non lice
Garrir su i miei consigli.
Del Conte la memoria, il merto, il pianto
Di pietosa sua Figlia, accusatore
Di Rodrigo, più giusto, e più efficace
Sia che l'invidia tua, che'l cieci amore.
SANCIO
Amo Cimene è vero; e perche l'amo
Contra Rodrigo, e sol per le m'adiro;
Che non odio il rival, come suo amante,
Ma come suo nemico. Ella stà incerta
Non l'accusa, o s'infige; e a te dinnante,
Meschiera prieghi, e lai nemica, e amante,
FERDINANDO
Non più: qui si festeggi; e lieto in tanto
Meschi il fedel Vassallo al suono il canto
(*Il Re ascende il Trono*)

Scena II
Ferdinando. Coro di Grandi. Cimene vestita a Gramaglia. Diego. Sancio.
Coro

Dopo cento anni migliori
Fà ritorno fausto giorno,
E a la fronte di Ferdinando
Reca sempre nuovi allori.
Al suono, al Canto intrecciasi Balto de Cortegiani.
CIMENE
Ammutisca la gioja
Ed odasi il moi lutto.
DIEGO
E risponda ragioe.
CIMENE
Corro a tuoi Regj piedi.
DIEGO
Stringo il real ginocchio
(*Si mettono a ginocchio*)
CIMENE
Di forsennato orgoglio,
Sire, deh paghi il fio giovane audace.
DIEGO
Onorata vendetta
Merta, che sia impunita.
FERDINANDO
Sorgete: il duolo sia
Men concitianto, intanto, e la discolpa.
(*sorgono*)
Regia pietade al cor, Cimene, io sento;
Taccia Diego, e mi spiega il tuo lamento.
CIMENE
Sire, mio Padre è morto: uscirne io vidi
Dal generoso fianco, a gorghi, il sangue.
L'Illustre sangue in guerra
Che attigner non osò nemica Spada,
Sparse in Corte Rodri… Stelle! Rodrigo.
Pallida, senza core, e trammortita
Corro, lo miro, ahi qual, caso funesto!
La voce manca; ah, dir non posso il resto.
FERDINANDO
Figlia, riprendi cori.
Avrai di Padre invece il tuo Signore.
CIMENE
Sin qui onori il disastro, e non l'amendi
Seguirò: corro al padre; il miro, oh Dio!
Che più? Squarciato il petto…
In fin, mio Padre è morto,
E Rodrigo l'uccise: il tutto hò detto.
Fia ch'altro tempo, io pianga: oggi pietade
Nò chieggo, ma vedetta, e sague in questo il regno
E te vendichi, o Re, più che una Figlia
Grida onor, grida il dritto,
Nel prode difensor, grida lo Stato,
Vendica, guisto Re, l'empio attentato.
FERDINANDO
Or del Figlio e di sè Diego risponda.
DIEGO
Al duro usbergo, indarno,
Già s'invecchiò l'alma guerriera, e indarno
Incauti sotto de l'elmo il crine;
Se de l'Emola destra
A l'infae percossa, io perdo il lungo
Onore, a tuo mal grado: O me infelice
Se un figlio non vivea degno del Padre,
Del Prence, e de la Patria; egli mi rese
L'antica gloria, ed il real tuo dono.
Ciò che oprar non poteo la fiacca etade
Ha eseguito il suo braccio: O sia virtude,
O sia delitto il suo; pena non merta,
Se per me lo commise: Io sono il reo
Di codesta vendetta. Ecco, Cimene,
L'Omicida, che sgridi: Ecco il moi Capo:
Volontieri a te l'offro, e'l cedo al fato;
Giacche infame no'l cedo, e invendicato.
FERDINANDO
Si maturi il decreto, e si consigli.
(*Scendendo dal Trono*)
Scorti Sancio Cimene: A Diego sia
Carcere questa Reggia, e la sua fede…
(*Diego depone la Spada*)
Di Rodrigo si cerchi: il duolo affena,
Figlia, attendi pietade; e'l reo la pena.
CIMENE
Chi diè morte, mio Re, guisto è che pera.
FERDINANDO
A librar la grave ammenda,
Prenderà la lance Astrea
Colla mano del rigor.
Spera pur; l'alma ricrea,
E temprar dal giusto apprenda
La vendetta del dolor.
A librar.

Scena III
Cimene. Sancio. Diego.
CIMENE
Che si tarda il gastigo? E sul moi core,
(*In atto di seguire il Re*)
Che più aspetta vendetta, odio, ed amore?
Temo de l'alma mia, temo ch'apprenda
Da se teneri sensi; e che perdoni.
Se Rodrigo non mor, temo d'amarlo…
Lassa! Come deliro, e di che parlo?
DIEGO
Bella, io t'uccisi il Padre, e tu perdona
A la destra del Figlio; a cara destra
Che unire il Cielo, e amor volle a la tua.
CIMENE
Ahi, la destra infedel, che i sacri nodi
Troncò insieme a natura, e ad amistade?
Ahi, Sposo il Parricida ?

SANCIO
Achetta, achetta
L'alma troppo gentile, e troppo afflita.
Diego il bel cor non turbi, e non lo tenti.
A che vanti un delitto? A che le ostenti,
In te, l'ingiusta causa, e l'empio Figlio
Osi sfingerle Sposo? A SAncio aspetta
Farne, se insulti ancora, aspra vendetta.
DIEGO
Sancio troppo presume, e mal s'arroga
Le querele non sue. Son di Cimene
Reo, indi la pena, en non altronde attendo.
Ella il giudice sia: seco consigli:
Renda, s'ella m'uccidè, il morir moi
Dei vendicati Padri assolti il Figli.
Da gl'esempj di tuo sdegno
In vendetta al morto Padre,
Se punì chi'l Padre offese,
Avrà lode il Figlio irato.
Tu'l condanni, e tu l'assolvi.
Col furor, che'l cort'accende;
E innocente ancor si rende,
Se pietà gl'hà destra armato.
Da gl'esempj.

Scena IV
Cimene. Sancio.
SANCIO
È giusta la tua doglia,
Ma più giusto è lo sdegno,
Che solo il sangue ammorzi: a te non porgo
O lu finghe, o conforti; offor la spada
Ministra a le vendette; e a recar morte,
Avrò spinto da te braccio più forte.
CIMENE
O me sempre infelice!
SANCIO
Accetta questo mio vindice amore.
CIMENE
La privata vendetta offende il dritto
De la regia giustizia.
SANCIO
Eh troppo lenta
Caderà sul misfatto, e inutil pianto
Fia che ti costi ancora. A me consegna,
A me la tua ragione e a la mia Spada.
CIMENE
Se non la trovo altrove, e in te si serbi
Ancor questa pietade,
La generosa offerta
Sia l'estremo conforto:
E allor vendicherai l'alto moi torto.
SANCIO
Il bel pianto non versate
Fonti amate;
Che a punir gl'ingrati amori,
Del rival verserò il sangue.
Folgorate occhi ridenti,
Che frà poco, amante indegno
Voi vedrete al suolo esangue.
Il bel pianto.

Scena V
Cimene.
Posso al fin da me sola aprir lo sfogo
De più segreti Omei. Morto è mio Padre;
E l'amante l'uccise? Occhi piangete.
Ma condiverso pianto. Hò mezzo il core
A se stesso nemico, e mezzo estinto.
Dopo il colpo fatale,
De l'estinta metà, ch più s'aspetta?
Contra l'altra metà cerco vendeta…

Scena VI
Cimene. Leonora; poi Rodrigo.
LEONORA
Vengo, amica, Cimene, aparte acnh'io
De tuoi funesti affanni:
Car pur ti consola…
CIMENE
Che mi consoli? E come?
De l'acerbo martir, qual sarà il fine,
Se mi dovrò doler del mio dolore,
Se sdegno è tenerezza, e l'odio è amore?
LEONORA
Spiega meglio il tuo cor, e a me lo fida;
Qual più ti cruccia il petto
Odio d' Amante, o amor del Parricida?
CIMENE
Ah sì; nel moi nemico odio l'Amante.
E qual amante! Il sai.
LEONORA
(Sallo il mio core.)
COMENE
Ah sì, rodrigo è amato: ei l'alma ha in pegno,
Ma quanto l'amo più, tato mi sdegno.
LEONORA
Pensi a l'accuse, ancor, pensi a tue pene?
CIMENE
Ah pensiere crudel! Pensar conviene.
Cerco la morte sua, temo impetrarla:
S'impetri: anch'io morrò: giova cercarla. (*esce Rodrigo*)
LEONORA
Deh Cimene abbandona
L'inumano pensier: cercar potrai
Morte a chi tanto amasti? (E tanto amai.)
CIMENE
Trà'l Padre, e trà Rodrigo ho un solo core
E se a Rodrigo il tolgo, il cedo a onore.

RODRIGO
Ed a Cimene sua cede Rodrigo
La vita, e cede…
CIMENE
In quale
Punto io miro Rodrigo? In qual l'ascolto?
Sento che l'alma mia.
Fugge da me, per non soffrir quel volto.
A non mirar quel volto,
Odio furore, e sdegno
M'accieca, e non Amor.
Non curo de l'indegno
L'aver la fede in dono:
Detesto il donator.
A non.

Scena VII
Rodrigo. Leonora.
RODRIGO
Ascolta il tuo nemico; egli no chiede
(*guardando dietro Cimene*)
Perdon; se stesso accusa, e se condanna:
Ah ben udir lo puoi,
E odiarlo, e conservar gli sdegni tuoi.
LEONORA
Rodrigo, a l'amor tuo Cimene, il sai,
Or'lusingo, or'dispongo, ed or'priegai.
Amante al fin, per opra mia, si rese;
E costommi il suo amor, piú che non credi.
Or' lo perdesti: Ahi mè! Pianger ti miro:
Di te, di lei, che sia? Teco sospiro.
RODRIGO
Lasso! Perdei l'amor, per fer di lode
Misero acquisto sì, benche onorato.
O Rodrigo infelice! In quell' istante
Non seppi esser Eroe, nè insieme cordoglio,
LEONORA
Vanne: sento pietà, sento cordoglio,
Sento di te… Non viglio
Più a lungo compartiti: ascolta, e parti,
Se amar non ti dovrò, potrò salvarti.
RODRIGO
Egregia Principessa,
Se dà Cimene, amore
Intercedesti un dì; con miglior sorte
Deh intercedi il favor de la mia morte.
Deh ch' io mora;
E sol mi basta,
Per bear l'alma, morendo,
Che a me mostri, ancorche irati,
Gl'occhi amati;
E'l bel labro dica, mori.
Cara Morte!
Me la doni,
O per premio, o per vendetta
Del moi affetto, o del moi errore
Il suo core;
E col pianto il mio la implori.
Deh ch'io.

Scena VIII
Leonora.
Che non feci, alma mia, per non amarlo,
E per perder Rodrigo? Oprò l'onore,
Il sangue, la virtude; accesi altrui
Il moi medesmo foco, e non lo spensi.
O destino d'amore! O da Cimene
Non più amato Rodrigo, io t'amo ancora;
O di Re fosti nato, o degno sosti
Di me, del moi natal, come del core!
Pur la speranza mia, ch'egra sen more,
Cogli pal piti suoi brilla d'amore.
Tal morendo in dolci lai,
Spiega il bianco Augel canoro,
Col bel canto, il rio martoro;
E armoie sono i suoi pianti.
Sono gorghe i suo sospiri;
E trillando par che spiri;
Ne si sà se mora, o canti.
Tal morendo.

ATTO II
Scena I
Appartamento di Cimene nel Palagio Reale con veduta di Giardino da Fenestroni.
Cimene; poi Rodrigo.
CIMENE
Alma mia di sdegno avvampi;
Si moi cor, ardi d'amor.
RODRIGO
Io non chieggo, Cimene…
CIMENE
Dove sono, e che miro? A le mie stanze…
Ahi mè sono pur dessa? Egl'è Rodrigo?
RODRIGO
Non ti chieggo perdon, vengo a recarti
Del mio sangue il piacere, e di vendetta.
CIMENE
Ahimè!
RODRIGO
Deh almen m'ascolta.
CIMENE
O Cieli! O Vista! Io moro
(*Si mette a un sedile*)
RODRIGO
Lascia che dica almen…
CIMINE
Lascia che mora.
RODRIGO
Che poche cose io dica; a me poi rendi
Sol col ferro risposta; ascolta, e prendi.
(*le presenta la propria spada*)

CIMENE
Ferro di Patrio sangue ancora intriso?
RODRIGO
Mia Cimene.
CIMENE
Dal viso
Togli il brando fatal, che mi rinfaccia
E la morte del Padre, e la tua vita.
RODRIGO
Miralo, e ti commova, e accenda a sdegno,
E ti mostro, che son di vita indegno.
CIMENE
O quanto sei crudele! E Padre, e Figlia
Sveni, a un giorno, col ferro, e col tuo guardo.
Togli l'empio stromento: il mostri ancora?
Crudel, vuoi, che t'ascolti, e sai che mora?
RODRIGO
E forza l'ubbiderti: asconodo il ferro
(*rimette la spada*)
Che ne vene io bramo: or che ne attendi?
Che ti chiegga perdon? Che vil mi penta
Del Padre vendicato? Assai contese
Già l'amor tuo l'impresa; e vinse onore
Solo per meritari.
Vedi l'amante reo; vedi un nemico,
Che merta esser riamato. Il Padre offeso
Mi rendeati te indegno: il vendicai,
Per rassembrarti Illustre: il moi dovere,
E la gloria ho adempito: in me gl'esempj
Or prendi per la tua. L'ire ripiglia,
Vendica il Padre tuo; sei forte, e figlia.
CIMENE
Generoso nemico; io ti perdono
(*levandosi dal sedile*)
La gloria; e non il Padre. Il mio disastro
Accuso; e non la tua destra onorata.
Altre volte fù cara
La vista di Rodrigo; ora è funesta.
Perdei il Padre, e lo Sposo: or t'odia il core,
E non sà non amarti: ah, se risolve
Da morte a te, la virtù tua l'assolve.
RODRIGO
O lodevol decreto, o forte impegno
D'onore, e di dovere! Ormai t'appresta
A vibrare il bel colpo. Ecco la testa.
CIMENE
Sono nemica è ver, mà non già sono
Carnefice a Rodrigo. Il capo reo
Chieggo da l'altrui destra: a te l'offrirlo
Non tocca; A me accusarlo, e non ferirlo.
RODRIGO
Segui l'esempio mio: colla man forte,
Se'l Padre ti svenai; rendit al morte.
CIMENE
Perche insisti Crudel? A vendicarti
Ajuto non tenesti; e a me lo porgi?
Vò seguir il tuo esempio, e non divido
Teco la gloria mia: nulla a l'amore
Nulla a l'offerte tue debba il mio onore.
RODRIGO
O severo puntiglio! Io non hò merto
Per impetrar la morte? Ah pel'estinto
Padre, pel'Amor mio, pel'odio, il pianto,
Me uccidi, o per vendetta, o per pietade.
Ello devi:
CIMENE
E nol posso.
RODRIGO
Non paventi il tuo biasmo
Non t'è nota mia colpa? Ed ami il reo?
Cocedimi il morir.
CIMENE
Và.
RODRIGO
Che risolvi?
CIMENE
Che mal grado al mio amor, le forze adopir
Per vendicar il Padre, e sangue, e sdegno;
Poi, malgrado a lo sdegno, ed al dovere
A la vendetta mia manchi il potere.
RODRIGO
O prodigio d'Amore,
CIMENE
E di sciagura!
A DUE
Quanto ci costa, o Dio, l'esser noi Figli!
CIMENE
Cessa, e vane Rodrigo.
RODRIGO
Io vivo ancora
Per morir di tua mano, o d'opra tua.
CIMENE
O se ottengo tua morte! Allora anch'io
Te seguirò, morendo; or vanne.
RODRIGO
Addio.
Dolce cor. Donami pace;
CIMENE
Di te sia quel ch'al Ciel piace.
RODRIGO
Col morir cerco
CIMENE
Corro a morte, eti
A DUE
Perdono.
RODRIGO
Si mia Vita io moro
CIMENE
Si mia Morte, io vivo
A DUE
Addio.

O Dio.
RODRIGO
Vivir pur, che te morendo,
CIMENE
Non morir, che te vivendo,
RODRIGO
Morir lieto
CIMENE
No morir più
A DUE
Non poss'io
Dolce cor.

Scena II
Giardino pensile corrispondente agl'appartamenti di Cimene, onde scendesi a Regio Cortile.
Diego; poi Rodrigo.
DIEGO
Figlio, dove ti cerca; ove ti trova
Per darti lode, e render grazie, il Padre?
Forte Figlio, ti cerco… O figlio, o figlio
(*Scende Rodrigo*)
Pur ti trovo, ed abbraccio,
O rampollo d'Eroi ben, degna immago
De gl'Avi generosi. Il primo vanto
Del giovanil tuo braccio avanza ogn'altra
Prova antica, e piú conta: O mio sostegno.
RODRIGO
Aimè Padre.
DIEGO
Che meschi
A la gioja i sospiri?
D'onorata allegrezza
Non rattristar gli sfoghi. Al patrio Collo
(*in atto d'abbracciarlo*)
Stendi l'inclita destra, e un lieto bacio
Dona al già offeso colto, or vendicato.
RODRIGO
Io non mi pento, o Padre,
Del fortunato colpo, onde fù tolta
La vita chi t'offese: o grave colpo
Quanto hai tolto a me stesso! Il braccio, o Padre,
Che s'armò in tuou favor l'alma m'uccise.
O mia Vita, ed Amor, che fia? Se hò preso
Da te la vita, a te mia cita hò preso
Da te la vita, a te mia hò reso.
DIEGO
De la magnanim'opra
A che invilisci il pregio? Io diedi vita
E mi rendesti onore, e onor mercasti.
Lascia gl'affetti insani; e già si spegna
Al lum de la gloria ogn'altro ardore.
RODRIGO
In me offendi l'onor, se sgridi amore.
Soffri che insieme io sia,
E generoso figlio, e fido Amante.
Questo core a Cimene
Stringe una sacra fede.
Il nodo è troppo forte;
E se scilger si dee, sciolgalo morte.
DIEGO
Di qual morte vaneggi? Han'di tua vita
Duopo il Prence, e la Patria.
Già ci sovrasta il Moro, e già discende
Per la rapida Foce: il volgo inerme
Emppie l'Aria di stridi, e a l'Armi, a l'armi,
Suonan le rauche squille. Il forte brando
Và, a miglio uso adopra.
Là calgiati il morir; là pugna; e vinci.
RODRIGO
Or'che mi tieni a bada.
Con più tardi consigli? Hò spada, e core
A vendicare Padre, e Patria, e Amore.
DIEGO
Vanne, o Figlio, e già d'Amore
Tarpa i Vanni, e l'Elmo adorna;
Vanne armato Eroe d'onore
E di gloria Eroe ritorna.
Vane, o figlio.

Scena III
Rodrigo.
Vado a gloria, Cimene, e vado a morte,
Così suole Rodrigo
Commetter le sue colpe, ed onorarle,
Tu la Vittima accetta,
E sia la gloria mia la tua vendetta.
Là trà l'Ombre innamorate.
In Vittoria al forte amore,
La mia morte al forte amore,
La mia morte io canterò.
Il Cipresso dal moi crine
Getterò nei fausti Elisi;
E di Mirto il fregierò.
La Tra l'ombre.

Scena IV
Ferdinando. Leonora.
FERDINANDO
Nel periglio comun lice a Rodrigo
Meschiarsia le difese: a reo non lice
Tener grado frà l'Armi.
LEONORA
Di qual indegna colpa è reo Rodrigo?
(Fuor che l'ami tua Figlia) E qual commise
Colpa che'l disonori?
FERDINANDO
Merta il duol di Cimene
Che l'uccisor del Padre,
Non riporti merce, se non gastigo.

LEONORA
Eh Cimene…
FERDINANDO
Frattanto,
Fuor di tema, e periglio, ai regj alberghi,
Trattienla, e la consola.
FERDINANDO
Ascolta, esorta, priega,
Mostra, consiglia, ascondi
Il dubio, il falso, il vero.
Al pianto non rispondi;
Ripiglia, afferma, e piega
L'Amante cor severo.
Ascolta.

Scena V
Leonora.
O se pugna Rodrigo, e come suole,
Se vinca, e rieda invitto! Amarlo allora,
Alma altera oserai? Se domo il Moro,
Cinto il biondo suo crin d'Egregj allori,
Rieda Eroe de la Patria, allor degnarlo
Potrai dei regj affetti, allor bramarlo?

Scena VI
Leonora. Cimene. Coro di dentro.
CIMENE
Principesa…
LEONORA
Cimene…
Coro.
Su sua l'armi.
Il Moro indesto
E s'abbatta, e si disarmi.
CIMENE
Qual femito, e qual tuono
Di gridi, e d'Oricalchi il Cielo assorda?
LEONORA
O Pubblico disastro! Entro a Siviglia
Scende dal vicin Fiume il Moro armato
E già scuote i ripari.
CIMENE
O Padre, Padre
Dov'è l'invitta Destra? Ah chi t'uccise
Due volte Parricida? Or, chi sottentri
A la comun difesa?
LEONORA
Il tuo nemico
Vincai nostri Nemici.
CIMENE
Egl'è Rodrigo
Tanto prode guerier, che infausto amante.
Coro.
Viva il Cid, viva Rodrigo
Venne il Prode, e vide, e vinse.
CIMENE
Chi'l moi nemico acclama?
Qual plauso a la Vittoria, e al Vincitore?
Coro.
Viva il Cid viva Rodrigo
Fugò il Moro, uccise, avvinse.

Scena VII
Cimene. Leonora. Sancio. Coro di Soldati.
SANCIO
Si sgombrino da l'alme.
Gl'improvisi timori. Il Moro è vinto.
CIMENE
Chi liberò la Patria?
LEONORA
A chi si dona
De la vittoria il vanto?
SANCIO
Ogni spada, ogni petto
Fe di valor le prove, e di fortezza
Ogn'un fù Cittadino…
CIMENE
Pugnò forse Rodrigo?
LEONORA
Qual se stragi'l suo brando?
CIMENE
O fiero brando!
LEONORA
Che lo acclama la Plebe? E di quai Spoglie
Ei riede forse onusto?
SANCIO
Forse l'altrui viltade, o'l suo destino,
Più Illustri, che di spoglie egli hà trofei;
E reca, ad onorar gl'Annali Iberi,
Due de l'Affrica Ostil Re prigionieri.
LEONORA
O prodigio di gloria.
SANCIO
E di ventura.
CIMENE
Ne stancossi sua destra? E qualche stilla
No versò del suo sangue?
SANCIO
Or de la Patria
Reco a voi le novelle. E non le sue.
Ben fora gloria mia tutta la sorte
Del furtivo suo merto. Al regio fiando
Stetti, ad vopo miglio, fido Vassallo.
Rodrigo, è assai felice. Ah mia Cimene,
Esser forte, esser figlia, or ti conviene.
Nel Cor forse un pensiero
Vezzoso, ed amoroso
Gemendo, e sospirando,
Ti chiederà pietà.
Ma un altro poi sorgendo

Piu forte, e generoso.
Fremendo, e mormorando,
Vendetta griderà.

Scena VIII
Leonora. Cimene.
LEONORA
Cimene udisti? Insigni
Prove hà fatte Rodrigo.
CIMENE
Egli ha recato
E a la Patria salute, e gloria al regno,
E servigio al sovrano. Un braccio è questo
Propizio ad altri, ed a me sol funesto.
Trovo ne la sua gloria il moi tormenio,
Che quanto egli più vale,
Tanto in perderlo, o Dio, più doglia sento.
LEONORA
Nell'accusar, jeri, Rodrigo a morte,
Fù lodato il tuou core, e fù compianto;
Ciò che, jer, fù giustizia, oggi è delitto.
Colla morte a Rodrigo; infiem'procuri
La pubblica ruina; egliè'l più degno
Campion, dopo tuo Padre: Indi non pera,
Solo non sia tupo sposo: abbia Rodrigo
Il perduto tuo amor per gran gastigo.
CIMENE
Proverò se mi costi
Più lagrime mio Padre, o più l'Amante.
Sia pur ei vincitore,
Abbia il Regio favor, sia grato al volgo
Ed a me caro sia: l'Eroe s'infiori
Dintrecciati cipressi, ai verdi allori.
FERDINANDO
Pensa meglio, e consiglia
Sei Cittadina, e Amante ancorche figlia.
Se palpitar ti senti
L'alma nel petto, ascolta;
Cò languidetti accenti
Che sì, che dice, oimè.
A favellar s'intendi
L'Amor co'i sospiretti;
Perche m'offendi, o cara!
Ti dice, oimè, perche?
Se sospirar.

Scena IX
Cimene
Putroppo consiglia, purtroppo ho udite
Le Paterne, le mie, l'altrui ragioni.
Cioche niego a la patria, e al mio Rodrigo,
Che mio? Niego a me stessa
Sia giustizia, o sia torto
Ch'Egli pera, e la Patria; il Padre è morto.
Caro Padre, Ombra beata;
Spenga Amor l'infausta face
Del suo rogo a l'asta fiamma
Per te l'alma addolorata,
E che al pianto or'or'si sface,
Morto ardor più non infiamma
Caro Padre.

ATTO III
Scena I
Reale Armeria.
Ferdinando appogiato a Tavolino Diego Sancio; poi Roderigo.
Coro.
FERDINANDO
Non si nieghi a Rodrigo
La privata comparsa. Un più solenne
Ufficio al vincitor serbisi allora
Che si plachi Cimene.
SANCIO
Ecco Rodrigo
Poco men che in trionfo.
SANCIO
Ecco Rodrigo
Poco men che in trionfo.
FERDINANDO
T'abbraccio,
O de l'Egregia stirpe inclito germe,
O Presidio del Regno; un merto è'l tuo
Ch'ogni mercede avanza. Al salvo Ibero
Al vinto Moro, ai Re cattivi, a l'armi
Improvise, e felici, il premio eguale
Qual chiedi, e qual ti porgo?
RODRIGO
Chiego in premio il perdon, che prese hò l'Armi,
Ch'hò senza il cenno tuo pugnato, e vinto.
FERDINANDO
Quegli che difendesti, il Re t'assolve.
Ne t'accusi Cimene. Intanto il nome
Di Rodrigo s'onori: e se nel Campo
Te Cid, e te Signor chiamaro i Regi,
Che traesti in Catena, e'l Volgo, e'l Grande,
E ogn'ordine, ogn'etade il Cid te chiami.
Coro.
Per te Cid la fama echeggi,
E'l teror saparga lontano.
Per te, Cid, gloria festeggi,
E ne esulti il lieto Lípano.
DIEGO
O avventuroso Padre, o illustre figlio?
SANCIO
(O audace, o Paricida)
FERDINANDO
Al padre di colui, chef è col brando
Alti acquisti d'onor rendasi il brando.
(*Guardia rende la Spada a Diego, ed ci cingesela al fianco*)

Or da te piace urdir la serie, i modi
De la celebre impresa.
RODRIGO
Scende dai Legni il Moro, il ferro, il foco
Appresata agl'ampi Borghi, e a i muri insulta.
Freme confuso il volgo: incontro il Padre;
M'accende a le difese; accorro; accolgo
Banda di prodi Amici: al lido, al lido,
E a l'Armi io grido; il bujo
De la notte c'ingombra; ad altri…
(*Guardia s'accosta all'Orecchio di Sancio*)
SANCIO
Sire, Sire dimanda
Da te udienza Cimene; ed ella affretta…
FERDINANDO
Importuna richiesta: Indi Rodrigo
T'allontanta per poco.
RODRIGO
Parto, e al lampo, ch'è foriero
Di quel Ciglio irato arciero
Sento l'Alma a spasimar.
Questo cor, che fù si forte
D'un sol guardo al balenar.
Parto.
(*Rodrigo parte*)

Scena II
Ferdinando. Diego. Sancio. Cimene.
DIEGO
Ella in darno si sforza
Ad essergli Nemica.
FERDINANDO
S'esamini il suo cor: attrista il ciglio;
Tu Diego, intanto, esimula cordoglio.
CIMENE
Sire.
FERDINANDO
Cimene, attendi.
Salva è la Patria, e la salvò Rodrigo;
E di nemica piaga, ei sen morio,
Il tuo voto è adempiro.
CIMENE
Sire, Rodrigo, O Dio…
(*piagne*)
FERDINANDO
Che non ringrazj ormai
Il Ciel, che vendicotti? Asciuga il pianto.
CIMENE
Dunque Rodrigo è morto?
DIEGO
Asconde indarno
L'amor, che si palesa.
FERDINANDO
Te ne duole, e sospiri?
E de l'odio mortal già senti pentita?
Vive Rodrigo. Asciuga il pianto, etaci.
SANCIO
(Più che ingiusto Consgilio!)
CIMENE
Mal t'apponesti al vero. Al lieto annuncio
De la sua morte, io piansi
Di gioja, e non d'affano.
FERDINANDO
Nel tuo subito duol spiegossi il core.
CIMENE
Credi, Sire, a tuo grado
In me apparve dolor? Sialo. Mi dolsi
Che l'onorata piaga il capo reo
Tolto avesse al mio sdegno. Io la sua morte
Cerco, non la sua gloria; e chieggo il capo
Da carnefice spada, e non guerriera.
E' prode? E' vincitor? Sialo, più degna
Tal sia Vittima al Padre, e tal discenda
A placar l'ombra infigne. Ah spero indarno,
E mi fingo vendette. Egli và impune
E dal sangue, e dal pianto. O sante leggi
Indrante, e vilipese; il Parricida
E s'onora, e trionfa, e dietro al Carro,
Tra duè Regi Affricani, e un ombra Ispana.
FERDINANDO
Tu tradisci il tuo cor questo pronunci
Ei la sentenza, egli si renda
O giustizia, o vendetta, io cedo il foglio
A te stessa, al tuo amore, al tuo cordoglio.
Io ti dono Rodrigo…
CIMENE
A me, Sire, Rodrigo?
A me doni il nemico? Ahi son delusa.
Ma se nieghi il giudicio, e se non trovo
Ragione al moi dolor, lascia che all'ire
Io ricorra, ed al ferro. Il Capo insesto,
Duci a voi chieggo in dono
E se tal libertade è a me concessa
Impremio al vincitor offro me stessa
SANCIO
Cimene, ecco il campione.
FERDINANDO
Il modo
Di decider col brando, e i tori, e l'onte,
Benche antico, ed usato, è cieco, è ingiusto,
E dannoso a lo stato
Ne dispenso Rodrigo. E troppo cara
La sua salvezza al Regno; e non s'arrischj.
DIEGO
Deh non toglier il dritto
A le genti, a la corte, al mio Rodrigo
Di provar l'onor suo, l'opre, e se stesso.
Troppo arrogossi il Conte: ei l'hà punito.
V'hà chi'l chiami a ragion? Giusto è l'invito.

FERDINANDO
Giacche tanto si vuol, tanto d'accordi
Sfidi e non succeda
Ad un vinto Campion l'altro in certame.
Tu lo sciegli; Io te'l permetto, sordo
Sono dopo tal pugna; e nulla accordo,
DIEGO
Lascisi aperto il Campo? E allor non sia
Forse chi entrar vi ardisco. Or chi si vanta
Star con Rodrigo a prova? E chi presume…
SANCIO
Ecco, dissi, il Campione: io son l'audace
Che sfida il tuo Rodrigo. Ah sia concesso,
Cimene, a me l'onor?
CIMENE
Già l'ho promesso.
FERDINANDO
Dopo un giorno si pugni.
DIEGO
Eh non si tarde,
S'allunghi la tenzon solo ai codardi.
FERDINANDO
Stanco de la Vittoria è ancor Rodrigo.
DIEGO
Prese lena in narrarla.
FERDINANDO
Trà poco, or via si pugni; e acciò no corra
In esempio il certame: in erma chiostra
S'imprenda, e si consumi, e solo sia
Al vincitore in testimonio il vinto.
De la vittoria poi gl'offro in mercede
Te stessa, odi Cimene, e la tua fede.
Là nel cieco ermo steccato
Vada il prode, e chi lo sfida:
De la figlia, e de l'amante
Si combatta, e si decida:
Del Sovran questa è la legge.
Vada solo, e vada armato
Di valor, di nobil fede;
Tal sia il patto a chi lo chiede;
Talla dorte a chi la elegge.
La nel cieco.

Scena III
Cimene. Sancio. Diego.
CIMENE
Qual legge a me s'impone? Io farò il prezzo
Forse del moi dolor, de la perduta
Vendetta, e del nemico
Vincitorem e impunito. Io…
SANCIO
Mia Cimene,
Tolgati il tristo augurio il forte amore
Di Sancio, e la sua spada.
CIMENE
Io sposi al lutto
L'empia gioja, e l'infauste
Faci sien le mie tede? Io…
DIEGO
Deh Cimene,
Non aggravar cotanto il tuo Rodrigo,
Che sarà tuo.
SANCIO
Lufinghe
Sciocche di virtù infana a questa destra…
CIMENE
Io di svenato Padre in dote il sangue
Recherò del mio letto? O legge, o sorte;
Và pugna intanto, ed io m'appresto a morte.
Vado a morte, e sposa esangue
Il funesto Vincitore
Abbia in premio al suo valor.
A caratteri di sangue
Dia gli assensi il cor, che more,
E sia Pronubo il furor.
Vado a morte.

Scena IV
Diego. Sancio.
DIEGO
Mal conosci Rodrigo. Il Conte, il Moro
T'insegnino a temerlo: e mal presumi
Punir, guerrieri ingiusto, il forte braccio
Ch'hà vendicato un Padre; invano amore
T'armerà Eroe contra un Eroe d'onore.
Di dolor, d'onta fremendo,
Supplichevole, e tremante,
Sciagurato,
Difamato
Chiederai vita, e perdono,
De la destra fulminante
Pria che cada il colpo orrendo,
Piegherai,
Caderai,
De la Spada al lampo, al Tuono
Di dolo.

Scena V.
Sancio, poi Leonora.
SANCIO
Ti mentisca il moi brado, il torro, il dritto
D'amore, e di cImene. Or tu m'ispira,
Valor, Cimene amata, e insieme sia
La cagion, la mercè, la gloria mia.
Principessa…
LEONORA
Qual lode
Al nostro Eroe fù resa, e qual mercede?
Quale, a la gran comparsa,
Fù di Cimene l'alma, e quali Voti?
SANCIO
Tardi giungnesti. Al prode

Altro premio sovrasta, ed altra lode.
El saprà farne acquisto. A me dimora
Tu non frappor frattanto,
Che a compir le sue sorti, io vado, or, ora.
Più d'un Serto a l'aurea chioma
Via s'appresti;
Se gl'innesti
Forte Lauro, e molle Rosa.
Prode ognun, vago l'acclami;
Sotto l'arco
D'onor carco,
Trà le spoglie, abbia la sposa.
Più d'un.

Scena VI
Leonora.
Tardi osai d'accostarmi
Al trionfal ritorno, e il caro Eroe
Da me stessa mirar fulgido in viso
De la nuova Vittoria. Or via, superbi.
E infelici rimorsi
Del moi regio natal, deggio più udirvi?
Il nome signoril, le spoglie, il vanto
Dei Regi prigioneri uguaglia ancora
La mia real fortuna? Ah forse degno
E Rodrigo di me: ma l'hò perduto,
Quando altrui lo donai. L'odia si poco
Cimene, ancorche reo, che nulla posso
Saperar dal suo misfatto. O mio dolore,
Vive, per pena mia.
Frà due teneri cori odio, ed amore.
Anche a l'Etna in seno avvampa
Solfo ardente, e viva vampa;
Ma sposata al chiuso ardore
Serba de la neve esterna.
La su'l poggio arida arena
L'arme cime ogn'or scolora,
Ma, a le falde, il lembo infiora
Fresca rosa, e fronda eterna.
Anche.

ATTO IV
Scena I
Leonora.
Alma mia che paventi? Or via risolvi
Egl'è un Eroe Rodrigo, è Cid, s'innalza
Su la comun fortuna; avrà frappoco
A suoi piedi il rival. Merta, per tanti
Titoli, il nostro amore. Amiamlo, amiamlo
Ahi l'alma ancor Cimene. A lei ritogli
L'amor, che un dì donasti. Or via risolvi.
Amisi e non sia nostro: un tale amore
Degno è di mia virtude. Amisi in modo,
Che può amarsi un Eroe. Alma hò risolto.
Si ridoni a Cimene
Questo è amarlo con gloria, e senza pene.

Scena II
Leonora. Cimene.
CIMENE
Principessa, se mai
La tua Cimene amasti il cor turbato
O consiglia, o conforta.
LEONORA
Hai fausto il Cielo, amica, e ancor no lo sai?
Vive, se vincitore
E'Rodrigo, tua gloria, e vive amore.
CIMENE
Ne la fatal tenzone
Due rivali per mi pigliano l'armi:
Ne per l'un, ne per l'altro
Osa far volti al core. Egl'è infelice,
Qual di loro abbia vinto.
LEONORA
Non resta a te, fra due,
L'augurarti chi vinca. E già sicura
La palma per Rodrigo.
CIMENE
Ne deciso è per tanto
Il duo, il moi destin: Vinca, lo credo,
In Sancio, il ruo rival: gli resta ancora
Un più duro nemico; egl'è il moi core.
LEONORA
Cederà al Vincitore.
CIMENE
Sarò nel duolo invitta.
LEONORA
Già la legge è prescritta.
CIMENE
Te infelice, se a morte
Reso è'l caro nemico.
CIMENE
Incerto, e vuoto
Cada l'arduo certame: e questo il Voto,
Che Rodrido non vinca, e che non mora.
LEONORA
Ma se'l Cielo non t'ascolti, e voglia intiero
Del gracimento il fin; qual voto?
CIMENE
Allora
Vinca Rodrigo, ed il moi cor non mora.
LEONORA
Ama sì; che la beltade
E lampo, è fiamma, è strale
Ch'abbaglia, avvampa, impiaga,
E raggio, è foco, ed aura,
Che splende,
Che accende,
Che spira grato amor.
Non v'è in Ciel astro si chiaro,
Che scintili,
Che sfavilli,
Di beltà pari al fulgor.

Amar sì.

Scena III
Cimene.
Che vinca il Parricida? E' questo il Voto
D'addolorata figlia?
Bruni veli, gramaglie, infasute insegne
Del pianto, e del dover mosstrare a l'alma
I miseri Trofei, onde và adorna
La sua prima Vittoria. E' questo il frutto,
Misera, che ne traggi; anfoscia, e lutto.

Scena IV
Sancio. Cimene.
SANCIO
Cimene; ecco il Campione.
CIMENE
Riedi vinto, o vincesti?
SANCIO
Io prendo la pugna
De begl'occhi gl'auspicj: invoco il nume
D'amor per cui combatto. Egli m'ispiri
Speme de la Vittoria.
CIMENE
O vana speme,
Se non fidi nel braccio. O quanto, o quanto
Il tuo rivale è forte!
SANCIO
S'hai della morte sua vero desio,
Egl'avrà da me morte, estinto.
CIMENE
O Dio!
SANCIO
Ei pagherà le pene: e la sua spada
In segno recherotti.
CIMENE
Or Sancio vada.
Dio d'Amore
Presta l'ali,
E dammi il core;
Ed io volo a la vendetta,
Ed in voto il cor ti rendo.
Tempra un dardo
Per mio brando,
Che in Trofeo poi a l'ara appendo.
Dio d'Amore.

Scena V
Cimene; poi Rodrigo.
CIMENE
Vanne, e attendi Cimene il fatal caso
O de i mal nati voti, o… Un altra fiata
Vien Rodrigo a tentarmi? A che ne vieni
In giorno aperto in via frequente.
RODRIGO
Io vado,
Dove mi sfida il tuo rivale a morte,
Ed in mercè, la morte accetto; Io vado
A morir, e a te chieggo
Che sei la vita mia, l'estremo addio.
CIMENE
Dunque a morir ten'vai? Tale ti sembra
Da temersi il rivale? Onde si forte
Sancio, e sì vil Rodrigo? E che? Ti manca
Al grand'uopo virtude?
RODRIGO
Quallora il morir moi piaccia a Cimene
Sò non aver virtude
A difender la vita, ed una vita
Tante volte difesa.
Bella, non ebbi il merto
Di morir per tua man. Volle il tuo sdegno
Farne ministro altrui;
Non sia ch'io gli resista: incontro i colpi
In questo seno inerme: il ferro onoro
Ch'a favor suo s'impugna;
Corro al supplicio, or or, non a la pugna.
CIMENE
Se al giusto moi dover cedi, e non osi
Opporti a questa mia strana vendetta;
Se al moi Campio cedi la Vita; almeno
Non gli ceder onor, che assai più caro
Già ti fiù di Cimene: in onta al core,
Che mi perdea, nel Padre ucciso, invitto
L'onor pur tu serbasti: ad oltraggiarmi
Prode fù sol Rodrigo?
Vincitor di mio Padre, oimè, potrai
Soffrir ch'altri ti vinca?
RODRIGO
Dopo il Conte traffitto, e vinto il Moro
Non hò d'uopo di prove Io posso in questa
Pugna, morir senza viltà: con gloria
Morir posso à Cimene. O morte illustre
Se di due lagrimette ella l'onora,
E di pochi sospiri; O moi conforto,
Se su l'avello è scritto:
Sol per Cimene sua Rodrigo è morto.
CIMENE
Poiche debol ritegno
Per non gittarti a morte, è vita, è onore;
O se un giorno m'amasti, o non più moi
Rodrigo, e a me ancor caro, ah pugna, e vinci;
Vinci, perche in mercede
Non sia del tuo rivale.
Deggio dirti di più? Vanne, difendi
Per me la vita tua: sforza Cimene
A scordarsi il dover dell'accusarti:
Và riedi vincitor da una renzone,
Di cui Cimene è il prezzo. Or vane… O Dio!
Troppo hai detto moi cor. Và, vinci, addio.
Quando combatti, o caro,

Ricordati di me.
Vanne con più rispetto
Incontra il nudo acciaro;
Poiche tu porti in petto,
Un cor, che tuo non è.
Quando.

Scena VII
Rodrigo. Diego.
DIEGO
Figlio, che vendicasti il Padre imbelle
Or vendica, in te stesso, il forte figlio;
Or vendica il tuo amore;
Un altra volta, or via, vendica il Padre.
RODRIGO
Questa nuova vittoria, o Padre, in voto
Io porgo ad altri Numi.
Pietade, onor di Figlio, alta virtude,
Ora non rende questa destra, invitta;
Per amore son sorte.
DIEGO
E per amore,
Ancor sei generoso. O cor senile. (*lo baccia*)
Perche sei neghittoso?
Perche con pigri affetti, e vani baci
Sol ti rendo mercede? Il petto accendi,
Amor paterno: infiamma
Il freddo sangue. O Numi,
Rendetemi, per poco,
La giovanil fortezza. Il Brando impugno;
Al Campione del figlio, al genitore,
Quel che agl'anni mancò, date valore.
RODRIGO
Onorata fiacchezza! O quanto illustre
Son nell'esserti figlio! Achetta, o Padre,
Le smanie de la gloria. Un altro affetto,
Lascia, che per me pugni.
DIEGO
Via vinci per Cimene: a prove tante,
In te diventa gloria esse amante.
A la Gloria assai pugnasti,
Pugna, e vinci oggi al piacer.
Sia, se dù Prode a gli sdegni,
Forte amando, il gran pensier.
A La Gloria.

Scena VIII
Rodrigo.
Moi cor, sei di Cimene: ogn'altro affetto
Io spoglio, a quest'impresa.
Io mi scordo del Padre. Ahi, qual periglio,
Altre volte, f'u'l mio, vincer da figlio!
Nel Certame venga al lato
Meco, solo, Araldo amore;
E invocando il nome amato,
Sia un sospiro del mio core
Fiero invito, e squilla a l'armi.
Bel Trofeo di vinte spoglie
Di sua mano amor componga
O s'uccida, o si disarmi.
Nel Certame.

ATTO V
Scena I
Cortile rimoto d'antica Architettura
Rodrigo, Sancio, battendosi.
SANCIO
Mori, che questo colpo
Ti dà Cimene, e da Cimene il prendi
(*gli drizza un colpo a vuoto*)
RODRIGO
Eh, più fatale è di Cimene il colpo,
E questo non è suo.
(*incalzandolo*)
SANCIO
Qual forte Nume è'l tuo?
(*piegando*)
RODRIGO
Quel che tu mal difendi.
(*stringesi con Sancio, e gli leva la spada*)
SANCIO
O Cimene, Cimene!
Rodrigo hai vinto. E in tua balia la Vita
Inerme e sventurata.
RODRIGO
A te la lascio
O sia in onta, o in mercede.
SANCIO
Usa la sorte,
Ed usa la Virtù.
RODRIGO
Sancio, t'affido:
Resti la sorte mia piuttorto incerta,
Ch'io tolgati una Vita,
Ch'hai per Cimene offerta. Ecco la spada
Ti rendo, e ti perdono.
(*gli renda la spada*)
Una sol legge accetta: Ora a Cimene
Và, in nome di Rodrigo
Tuo vincitor, reca la spada in dono.
Và a la Bella; e rendi il brando,
Che da gl'occhi feritori
Non apprese ad impiagar.
In sua man quel vile acciaro
Forse sia più rilucente
Sul mio cor a balenar.
Và a la.

Scena II
Sancio.
Indegno ferro, e vile
Vindice del moi amor, l'alma codarda

Oserai di piagar? Vendica il torto
Contra il mio core omai,
Che non ti seppe usar, che ad onta, e a scorno
De la causa miglio. O non più mio
Ferro, invano ti stringo, e sol sarai
Trofeo d'inutil opra.
O mia Cimene, tu meglio l'adopra.
A la bella invendicata,
Sospirando,
Ecco il brando…
Ahi; più dirle non saprò.
Col silenzio, e col rossore
Parlerà l'Imbel e amore,
Ed inerme io piangerò.
A la bella.

Scena III
Anfiteatro Trionfale.
Ferdinando e Leonora.
FERDINANDO
Egli, di se mi rese
Rodrigo la novella.
LEONORA
Non è nuovo, che vinca
Il vincitor Rodrigo.
FERDINANDO
Sarà, credi, a Cimene.
Cara questa vittoria, e caro il prezzo.
LEONORA
Goderà, che al suo spirto
Se ne adopri la forza, al vario spirto
Sdegnato, ed amoroso.
FERDINANDO
Tù l'annuncio le reca, e infiem lo sposo.
LEONORA
(E m'assista virtude.)
FERDINANDO
Intanto io voglio
Che s'onori Rodrigo, a qui frà Grandi,
Frà gl'applausi, le spoglie, e i prigionieri
Se gl'innalzi in Siviglia un Campidoglio.

Scena IV
Leonora.
E mola di Rodrigo
Sarà la gloria mia, se non maggiore.
Vien egli a trionfare
Dei nemici abbattuti, io del mio core
Zefiretto al mar ridente
Sferza il dorso, e l'onde increspa
Avra lieve in lieta calma.
Amoretto al se soave,
Di virtù col bel sembiante
A scherzar resta nel'alma.
Zefiretto.

Scena V
Cimene. Poi Sancio.
CIMENE
Dimmi Amor, dimmi o vendetta,
Chi farà'l moi Vincitor…
SANCIO
Questo Cimene è il brando…
(*in atto di presentarle la spada*)
CIMENE
Oimè, tinto del sangue,
Oimè, del mio Rodrigo? Osi recarlo.
Perfido agl'occhi miei?
SANCIO
Cimene…
CIMENE
Taci
Fuggi, sgombra le luci; Osi Cimene
Chiamar! O involator d'ogni suo bene!
SANCIO
Ancor forse non sai…
CIMENE
Che ascondo omai
E non ostento amore? Amai Rodrigo,
E quanto, o Ciel, l'amai! Nulla mi resta
Che perdere, o temere. Un colpo solo
Vendica il Padre, onora il mio dolore,
Toglie l'alma a se stessa;
E mette in libertà gl'affetti, e'l core.
SANCIO
Almen per poco ascolta…
CIMENE
O d'un eroe
Perfido assalitor! Và, lo tradisti;
Infidie usasti, e frodi, e l'Uomo invitto
Non di valor vincesti. Il prezzo attendi
De l'iniqua tenzone? Hai me tradita,
Sleal, non vendicata:
Indegno Vincito, piangi, e dispera.
SANCIO
O ben stranno dolor! Ascolta almeno…
CIMENE
Che t'ascolti? Narrarmi
Vuoi la funesta impresa, ornarla in modi
Strani, e in superbe guise, e l'arte, i colpi
Mostrarmi, e'l sangue sparso e i tronchi accenti
Ridirmi, e i tristi lai…

Scena VI
Cimene. Sancio. Ferdinando. Diego.
CIMENE
Non è d'uopo ch'infinga
(*agitat verso il Re che le sopragiunse*)
Ciò che indarno mentir l'alma sforzossi,
Sire, già lo sapesti, amai Rodrigo,
L'amai, lo esposi a morte, il capo amato

A l'ombra Patria offersi; al moi dovere
Vittima fù l'amor, piansi, priegai;
Volli, Sire, vendetta; e ben lo sai:
Ora Rodrigo è morto, e di nemica
Che implacabil gli fui, ritorno amante,
E dolente, ed afflitta: ebbe natura
Gli diritti, or gl'abbia amore.
Ah Sancio mi ferì, m'uccise allora,
Che per me il brando imprese. A l'empia destra
Ch'io sia'l bersaglio, e'l dono? Ahi per pietade
La dura legge annulla; e se mi tolse
Tal vittoria il moi ben, lascia a me stessa,
Sire, me stessa omai: scevrada gl'altri,
Lascia, ch'io viva, e pianga; e l'ombre innante
Sol del Padre mi vegga, e de l'amante.
DIEGO
Di Cimene l'amore
Or di sua bocca apprendi.
FERDINANDO
Eh deliri, Cimene, ò vinto espose
Sancio lunge dal vero a te le cose.
SANCIO
Il suo soverchio ardore,
Sire, sol la deluse.
Ella mira la spada, onde Rodrigo
Mi rese inerme; e in legge.
Ch'ebbi de la vittoria, io le presento.
La mira, e vinto il crede, e 'l crede ucciso,
E si lagna, e trascorre, e non m'ascolta.
Soffro, per me, la sorte, e a mio dispetto
Cedo il moi amor, ad altro amor più eletto.
FERDINANDO
Non t'arrossi d'un sì bel foco, o figlio.
La tua gloria è in sicuro
Pe'l Padre assai tu festi, or fanne alquanto
Per te ancora, Cimene: ama un comando,
Che par aspro, et'è caro…

Scena VII
Ferdinando. Cimene. Sancio. Diego. Leonora. Rodrigo. Coro.
LEONORA
Cimene asiuga il pianto, e lieta in viso
Da l'amica mia man lo sposo accogli.
RODRIGO
Concedimi, moi Re, che a te dinnante,
Ad altra maestade, e ad altro nume,
In ommagio d'amor, pieghi'l ginocchio
(*a piedi di Cimene*)
Eccomi ancor non vicitor, ma reo;
E cedo, si, de la vittoria il dritto
Al dritto di vendetta: il capo invitto
Sol dì tua man d'opprima…
CIMENE
Sorgi Rodrigo. Ah Sire,
Troppo, ai troppo, di me ti palesai,
E dal vero mio amor; troppo hà virtude,
Sicch'io sdegni Rodrigo; e troppo puoi,
Perche non t'ubbedisca. Io solo chieggo
Qualche spazio al mio duol; giusto intervallo
Fra'l pianto, e frà le tede.
FERDINANDO
E si conceda.
Entrano nell' Anfiteatro Turbe di soldati Con trofei Militari, li due Re Mori Prigioneri, e spettatori.
Ben Rodrigo potrà colger, intanto,
Altre palme, altra gloria; il Moro ardito
Sfidar ne i patrj muri; ed il terrore
Del gran nome portar nei Mauri lidi.
Coro.
Viva il Cid, viva Rodrigo
Il Campion del gran Fernando
Viva, viva. Al suo valore,
A la fede, a prove tante
Doni pace, e donia more
La Bella sua, non più Nemica, Amante.

8

CIMENE
Benedetto Pasqualigo
Londres, Reynell, 1783

Atto I
Scena I
Portico interno del palazzo reale.
Fernando, Duarte ed Armindo con guardie.
FERNANDO
Oggi, amici, vassalli, è il dì prescritto
Dell'assalto nemico. Il Moro audace
Già le campagne devastò vicine
Coll'orror delle stragi e le rapine.
DUARTE
Di che temi, signor? L'Africa intera
Ti conosce abbastanza. Avvezza è ormai
Ad esser vinta.
FERNANDO
E' ver; ma in tal cimento
Manca Rodrigo, il suo terror.
ARMINDO
Il grande
Esule vive; e non si trova un solo
Che parli a suo favor.
DUARTE
A me non manca
Né l'uso né il coraggio; e se le squadre
Seguiranno il mio esempio,
Degl'inimici tuoi certo è lo scempio.
FERNANDO
Quel generoso ardire,
Prence, è degno di te. Tu vanne, Armindo,
A radunar le schiere.
ARMINDO
Il tuo comando
Vo pronto ad eseguir. In ogn'impresa
Al tuo fianco m'avrai scudo e difesa.
Vedrai se la mia destra
Abbia per te valore,
Vedrai se ho fido il core,
Se grato a te sarò.
Parte.

Scena II
Fernando e Duarte
FERNANDO
Vanne al cimento. In te tutta depongo
L'autorità reale.
DUARTE
Il braccio mio
Per te, mio Rè, non si stancò giammai,
E la mia fede e il mio valor tu sai.
Parte.
FERNANDO
Ora Duarte acquisti
Una gloria immortale
Se hai la fortuna al gran bisogno eguale.
Là fra le stragi, e l´armi
Di quella spada al lampo
Mille nemici in campo
Ti solo sarai tremar.
E pria che oscuri il nome
All´ira della forte
Prence, tu dei la morte
Intrepido incontrar.
Parte colle guardie.

Scena III
Gabinetto
Cimene in abito lúgubre, indi Rodrigo.
CIMENE
Tetri aspetti di morte,
Funeste solitudini d'orrore,
Il mio povero cuore
Voi d'affanno opprimete:
Ah, per pietà, perché non m'uccidete?
RODRIGO
Eccola. Ahi vista! Immersa
En el pianto per me: Come in mirarla
Mi balza il cor! Deh Numi,
Soccorretemi voi!
Vuò calmarla, o moriré a piedi suoi.
Adorata Cimene!
CIMENE
Oh ardir? Spietato!
Come! Vieni a insultar anche il mio pianto,
E l´ombra di mio padre
Che svenò la tua man?
RODRIGO
Male s'accorda
Col tuo dolce costume e il tuo sembiante
Odio tanto crudele! Amato bene,
Se mi vedessi il cor!
CIMENE
Lo vedo assai:
E tu osservalo in questo
Ultimo del mio padre onor funesto
Piangendo
A che venisti? Parti.
RODRIGO
A morir per la patria, ed a placarti.

Già de' Mori il furor l'ultimo fato
A Siviglia minaccia. Io fra gli amici
Radunato uno stuolo, alla difesa
Volontario ne accorro.
CIMENE
Il tuo dovere
Compisci dunque. Involati. Né mai
La rea temerità ti torni in mente
Di presentarti a me, che ti detesto.
L'ultimo, che ti do, comando è questo.
RODRIGO
Non mi lagno, mia vita. Io fui spietato.
T'uccisi il genitor. Pensar non oso
Che il padre tuo, nel ritrovarsi escluso
Dall'onor d'educare il regio infante,
Divenne assalitor. No, non mi scusi
Questo insulto fatale. Io, sì, mi pento
Dell´illustre vendetta. E benchè sappia
Che tu della mia morte hai sol desio,
Per te fido morrò, dolce bem mio.
Placa lo sdegno, o cara,
Credi al mio fido amore,
Scorda la pena amara,
Lascia di sospirar.
Parte

Scena IV
Cimene, indi Elvira
CIMENE
Ah, nel regno d'amore
Chi sfortunata è al par di me! Rodrigo
Mi sta nell'alma, e la sua morte bramo;
Degno è di tutto il mio furore, e l'amo.
Perdona, illustre genitor!
ELVIRA
Cimene,
Oh sventura! Oh periglio!
CIMENE
I pianti miei
A che vieni a turbar?
ELVIRA
Adesso pende
Contro di noi l'atroce pugna. I Mori
Scorron Siviglia.
CIMENE
E i difensori?
ELVIRA
Ah, sono
O morti, o prigionieri!
CIMENE
E noi?
ELVIRA
Fra poco
Soffriremo in catene
Del Moro vincitor l'ultimo scorno.
CIMENE
Oh Rodrigo! Oh Siviglia! Oh infausto giorno!
ELVIRA
Tu compiangi Rodrigo? Accendi ognuno
Contro vita sì cara
A vendetta, a furore,
E adesso al labbro non consente il core?
Non intendi te stessa. Ah, non t'avvedi
Quanto il tuo core ognora
Lo brama in vita, lo vuol suo, lo adora!
Io t'intendo: è amor tiranno
Che vorrebbe a suo talento
Oscurar con nuovo inganno
La tua gloria e il tuo dolor.
Parte

Scena V
Cimene sola.
CIMENE
Ah, pur troppo il conosco! Odio Rodrigo,
E adoro in lui l'amante. Elvira l'ama,
Gelosia mi trafigge. Il rischio a cui
Or Rodrigo s´espone
Mi fa tremar. Oh Dio, fra tanti affanni
Si raddoppiano i palpiti del core
E nuovo duolo si aggiunge al mio dolore.
So che un dolor tiranno
Si può spiegar talora,
Ma del mio cor l'affanno,
No, non si può spiegar.
Di così dure tempre
E' la mia pena, oh dei,
Che favellar vorrei,
Né posso, ahimè, parlar.
Parte

Scena VI
Portico.
Fernando, e Duarte, con Guardie, indi Armindo, Dopo Rodrigo, &c.
FERNANDO
Grazie agli dei, fidi vassalli, il moro
E'abbattuto e rispinto.
Ma chi fu? Donde venne? E qual si noma
L'incognito guerrier?
DUARTE
E' ignota ancora
La destra che a me tolse
L'onor della vittoria.
ARMINDO
Oh fausto avviso!
Rodrigo è il difensore!
E' la gloria d´Iberia, è il vincitore!
FERNANDO
Rodrigo! Eterni numi!

DUARTE
(Il mio rivale!)
FERNANDO
Dov'è? Perché non viene?
ARMINDO
Esule teme
D'offender le tue leggi.
FERNANDO
Eh, ch'io l'assolvo.
Vanne, Armindo, a me venga.
ARMINDO
Oh lieto giorno!
Alla patria l'amico or fa ritorno.
Parte
FERNANDO
Qual compenso trovar? Sento che il core,
Or che rifletto al mio dover, si crede
Incapace a premiar sì bella fede.
Marcia
RODRIGO
Ecco, Monarca invitto, ecco i Guerrieri
Che han difeso il tuo trono. Ecco quei regi
Che sol desio di prede
Dall'affricane arene
Mosse a cercar le stragi e le catene.
E se il cielo concesse a questi prodi
Di poterne domar l'insano orgoglio,
Io servi a te li guido a piè del soglio.
FERNANDO
Anima generosa! Or che tu reggi
Sulla mia fronte il vacillante serto,
Doppio il premio sarà, qual doppio è il merto.
DUARTE
(Ardo d'invidia!) Odi, Rodrigo. I Mori
Tu debellasti, è ver: a parte io sono
Del giubilo comun. Novella impresa
Or ti resta a compir, e sei felice;
Ma di spiegarla a te per or non lice.
Non so se tu m'intendi,
Ma se capir mi sai
Nel mio tacer vedrai
Quel che vorrei spiegar.
Parte

Scena VII
Fernando, Rodrigo, indi Cimene.
RODRIGO
Quanto vuol dire intendo.
FERNANDO
Io ti comando
I cimenti a schivar.
CIMENE
Signore, io chiedo
Per un giusto desio
La promessa vendetta al padre mio.
FERNANDO
Così felice giorno
Al perdono sia sacro.
CIMENE
Io perdonargli?
Tu mel consigli? Ah, sire!
L´Iberia che dirà? Dirà ch'io sono
Priva di umanità, che mi scordai
Le leggi di natura,
E che figlia non son.
FERNANDO
Figlia tu sei,
E degna figlia; se perdoni in lui
Un incontro fatal; se vedi e stimi
La sua virtù, se grata ti dimostri
Della tua libertà. Sgombra il dolore,
E poni in calma l'agitato core.
CIMENE
E qual calma godrò, pensando al padre
Che vidi io stessa, il sen trafitto, ahi duolo,
Giacer agonizzante e estinto al suolo?
Piange
RODRIGO
Mi lacera il rimorso. A te lo giuro,
Luce degli occhi miei...
CIMENE
Taci, spergiuro!
RODRIGO
Dunque sperar pietà non potrò mai?
Dunque sempre vorrai
Odiarmi, oh Dio, né degli affetti nostri
Qualche memoria almen...
CIMENE
Ah, mostro! E speri
Di risvegliare in me la fiamma antica?
Non sperarlo, crudel: son tua nemica.
FERNANDO
Odi il tuo re, Cimene. Intempestivo
E' questo tuo furor. Pietà mi fai,
Ma de' trasporti tuoi
Comincio ad arrossir. Co' tuoi lamenti
La gioia non turbar di questo giorno.
Deh, fa' in te stessa e alla ragion ritorno!
Rodrigo, trionfasti: e vita e pace
Riconosco da te. D'un re ch'è grato
Per or ricevi un lieve pegno almeno
Di quanto puoi sperar. Vieni al mio seno.
RODRIGO
Vorrei, deh senti, almeno
Ti plachi il mio dolor.
CIMENE
Taci, crudele, (in seno
Già si risveglia amor).
FERNANDO
Non merta un fiero sdegno
Del regno il defensor.

RODRIGO
Placati alfine, o cara.
CIMENE
Parti (Che pena amara!)
FERNANDO
Che barbaro rigor!
RODRIGO
Senti.
FERNANDO
T´arresta.
CIMENE
Addio!
Ah che quest´alma, oh Dio!
Resister più non fa.
FERNANDO
Numi, che far potrei?
RODRIGO, CIMENE
A due
Di tanti affani miei
Deh sentí oh Dio, potrei
Sì bella fedeltà!
FERNANDO, RODRIGO, CIMENE
A tre
Oh barbaro momento
D´affano, e di tormento!
Chi può probar di questa
Più fiera crudeltà!
Oh barbaro momento!
Che affano, che tormento!
Chi provò mai di questa
Più fiera crudeltà!
Fine dell'atto primo.

Atto II
Scena I
Gabinetto
Fernando, Duarte, indi Armindo. Guardie
FERNANDO
Con piacere gradisco
Di Siviglia fedel gli auguri, i voti
Che forma a mio favor. Vedo con gioia
Quanto Rodrigo con modestia ascolta
L'applauso popolar.
ARMINDO
E' ver: l´Iberia
I passati trionfi
Lieta così non celebrò giammai.
DUARTE
Ed io sempre ammirai che il tuo gran core
Trova premio ai servigi assai maggiore.
FERNANDO
Nella piazza reale, Armindo, invita
Il popolo ed i Grandi. In lor presenza
Io del doppio imeneo fra brevi istanti
Voglio stringere i nodi.
ARMINDO
I cenni tuoi
Voglio, signore, ad esseguir contento.
(Di Rodrigo l'amor ecco a cimento.)
Fido a te serbo il core,
Servo al poter sovrano.
(Ma dell´amico in vano
No, che tremar non so.)
Parte

Scena II
Fernando, ed Elvira.
FERNANDO
Quando innalo Rodrigo
Alle tue nozze o figlia, e allorchè unisco
A te Cimene, io sono grato
Al mio liberator, asciugo il pianto
D'una morte infelice, arresto il corso
Agli odi, alle contese.
ELVIRA
E il provido tuo cor si fa palese:
Io ne adoro il pensier.
FERNANDO
Tal nodo sia
Prova dovuta alla giustizia mia.
Parte
DUARTE
Senz´opra mia l'evento
Superò la mia speme. Oh del monarca
Improvviso favore!
Ah, mi secondi di Cimene il core!
Di quel cor se il dolce impero
Altro amor non mi contrasta,
Più non bramo, e tanto basta
Alla mia felicità.
Parte

Scena II
Sala destinata alle udienze; Trono da un lato, Sedili all´intorno disposti per i Grandi del Regno.
Fernando, Elvira, Cimene, Rodrigo, Duarte, Armindo, Guardie, e popolo.
FERNANDO
Figlia, Cimene, amici, i miei riposi,
La nostra libertade, e vita, e pace
Da Rodrigo ricevo. A Duarte deggio
Il premio di sua fede. In varie guise
Pensai come potrei grato mostrarmi
Agli obblighi del regno, a' vostri, a' miei.
Ed ecco quanto m'ispiraro i dei.
Rodrigo al regio sangue
Nella mia figlia s'unirà. Cimene
Dia la destra a Duarte. Il dì presente
Fra lieti cori, fra le danze e i suoni,
Al piacer, all'amor tutto si doni.

RODRIGO
(Oh sorpresa crudele!)
CIMENE
Ah, sire, ah d'una figlia
Non derider l'affanno!
FERNANDO
Assai donasti
Al pianto, alle querele.
CIMENE
In queste spoglie
Hai cor di consigliarmi ad esser moglie?
DUARTE
Se Rodrigo tu le offri
Nol sdegnerà così.
CIMENE
Contro quell'empio
Chiede il mio genitor pronta vendetta:
Sire, la promettesti, ed ei l'aspetta.
FERNANDO
Di Rodrigo il delitto i vinti Mori
Compensarono assai. Porgi, Rodrigo,
Ad Elvira la man.
RODRIGO
Destra sì degna
Merita un rege; io l'avvilisco.
FERNANDO
Eccede
Il rispetto. Ubbidisci.
RODRIGO
Ah, no! Perdona!
Mio re, scusami. Oh Dio!
Inginocchiandosi a piè del Trono.
FERNANDO
Sorgi. Che fai?
Tuo premio è la mia figlia.
RODRIGO
Ah, non fia mai!
FERNANDO
Come! Che pensi?
RODRIGO
(Amor m'assista.) Aspiro
Solo a placar Cimene.
Per lei vissi finor: ella è il mio bene.
ELVIRA
(Oh gelosia!) Ma padre,
Per deridermi dunque in questo giorno
Siviglia radunasti?
DUARTE
Un tal rifiuto
L'onore offende al grado tuo.
FERNANDO
Rodrigo,
Parla il tuo rege; Io ti comando in pena
Di mia figlia schernita
Cimene rinunziar.
RODRIGO
Prima la vita.
FERNANDO
Temerario!
DUARTE
La speme
Di posseder Cimene, ora l´indusse
All´insulto fatal. Odi Rodrigo
Sei mio rival. Cimene ha già promesso
A chi ti svena l´amor suo. La spada
Impugna Dunque.
FERNANDO
Olà!
Alzandosi
RODRIGO
S´appaghi alfine
Di Cimene il furor, l´odio, il dispetto.
Eccomi a te crudel, la sfida accetto.
Scende dal trono
FERNANDO
Olà! Qual insolente
Eccesso di furor? Ah temerario!
Così dunque calpesti
Con insolito ardir, con solle orgoglio
Il tuo Rè, la mia figlia, i grandi, il Soglio?
RODRIGO
Signor…
FERNANDO
T´accheta e parti.
CIMENE
Oh Dio! Signor, perdona
Un giovanil trasporto. Alfin rispose.
Provocato Rodrigo.
RODRIGO
Ch´io parta? E qual delitto
Mi fa reo di tal pena? Ah per pietade
Non violentar gl´affetti
D´un vassal fedel. Tu sai che sempre
Ai cenni tuoi soggetto
Fra gli orrori di morte
I cimenti, i perigli
Intrepido sprezzai. Ma che un rivale
Osi attacare ardito
La mia gloria, il mio amore
Tal oltraggio, mio Rè, mi passa il core.
Parto, ma tu ben mio
Meco ritorna in pace;
Sarò, qual più ti piace
Quel che vorrai sarò.
(Non so frenar lo sdegno.)
A Fernando
Signor, vorrei, rammento,
A Duarte
Non provocarmi, indegno,
Teco a pugnar farò.
Parte.

Scena IV
Fernando, Cimene, Elvira, Duarte, ed Armindo.
ARMINDO
(Amico sventurato!)
CIMENE
Ah mio sovrano,
Placa alfine lo sdegno. In me Rodrigo
Spera trovare amor. Disingannare
Io lo deggio, io lo voglio. Ah fa che sia
Alla tomba condotto
Del mio gran genitor. L´ombra onorata
Forze mi renderà, donde i suoi falli
E la clemenza tua, fra noi rimorsi
Riconosca egli stesso;
E pentito al tuo piè.
FERNANDO
Ti sia concesso.
Corri, Armindo, eseguisci, E se si ostina
A sprezzarmi l´altero,
A danno suo mi proverà severo.
Digli che il mio rigore
Più non cimenti altero,
Che serva a un giusto impero,
Che scordi un folle amor.
Ma s´egli ostina il core
Al cenno mio sovrano,
Digli che speri in vano
Pietà da questo cor.
Parte

Scena V
Cimene, Elvira, e Duarte
DUARTE
Eccoti paga algfine: alfin contenta
Col tuo bene sarai.
ELVIRA
Di nuove offese
Potrai renderlo reo?
DUARTE
Potrai d´un core,
Che fedele t´amò, l´onte, i disprezzi,
I scherni meditar?
ELVIRA
Le meste spoglie
In più giuvile, e liete
Potrai tosto cangiare.
CIMENE
Oh Dio! Tacete.
Barbari, e quando mai
Meritai l´odio vostro? In un momento
Provai del cielo sdegnato
Tutta l´ira, e il furor. Padre, consorte,
Tutto tutto perdei. Già sul mio capo
Mille fulmini io sento; e mille irate
Fatidiche comete,
Presaghe de´miei mali io veggio intorno.
Alme crude, spietate
Che volete di più, ch più bramate?
Giusti Dei, di tanto affani
Quando il termine sarà!
Ah la calma, astri tiranni,
Quando mai ritornerà!
Siete paghi, o Numi ingrati,
Della vostra crudeltà?
Dite, amanti sventurati,
Se son degna in pietà.
Parte.

Scena VI
Elvira, e Duarte
ELVIRA
Mi fa pietà. Si corra
A consolarla almen.
Parte.
DUARTE
Da quei trasporti
Il mio destino intendo. Ah cada alfine
In singolar conflitto
L´abborrito rivale al suol trafitto.
Parte.

Scena VII
Sotterraneo prossimo alla Reggia con Sepolcro dell´estinto Conte di Gormas.
Rodrigo ed Armindo.
RODRIGO
Lasciami, io tutto intesi,
Lasciami solo.
ARMINDO
E vuoi…
RODRIGO
Si, vederla e morir.
ARMINDO
Ma s´ella…
RODRIGO
Oh Dio!
Lasciami per pietà.
ARMINDO
Ti lascio, Addio.
Parte.

Scena VIII
Rodrigo, poi Cimene.
RODRIGO
Che mi resta temer! Qual bene, oh Dio
Posso sperar! Da mille affani oppresso
D´una vita infelice
Provo tutto il rigor. Sento…
CIMENE
Rodrigo!

RODRIGO
Qual voce! Oh Dei! Cimene! In questo albergo
Di mestizia, e di morte
Che brami, ídolo mio?
CIMENE
Cambiar tua sorte.
RODRIGO
Forse pietosa alfin…
CIMENE
Prima ch´io parli,
I tuoi sguardi rivolgi
A questo sasso. Lo ravvisi?
RODRIGO
Oh Dio!
Qual richiesta, ben mio?
CIMENE
Tu l´uccidesti.
Per te non ho più padre. Or da quel marmo
Fissa in me gl´occhi tuoi. Sai quale io sia?
RODRIGO
Tu sei l´anima mia.
CIMENE
Regnasti un tempo
Sopra gli affetti miei. Col tuo delitto
Tu ne perdesti ogni ragion. Tu odiai,
E vendetta giurai.
RODRIGO
Compisei dunque
La grand´opra, o Cimene… Io stanco sono.
D´una vita infelice. In questo petto,
Prendi, immergi quel ferro
Che uccise il genitor.
Porgendo la spada a Cimene e inginocchiandosi
CIMENE
Rodrigo… Oh Numi!
Sorgi.
RODRIGO
Non lo sperar. Da questa mano
Scenda il colpo fatal, che appaghi alfine
Il tuo crudo rigor.
CIMENE
Premio, e non pena
Saria la morte tua.
Tu cerchi invano
D´indebolir la mia virtù.
Getta la spada
Spietata!
Che più brami? Che vuoi!

Scena IX
Duarte, e Detti.
DUARTE
Che a vendicarla
Io m´affretti, o Rodrigo. Il ferro impugna,
Finiscan le contese.
CIMENE
(Oh stelle ingrate!)
RODRIGO
Si, finisca il tuo sdegno.
CIMENE
Ah no, fermate.
Barbari, quella tomba
Rispettate una volta.
DUARTE
E ver: l´asilo
Di riposo, di pace
Non funestiam, Rodrigo. I passi miei
Siegui, se hai cor. Vieni a pungnar per lei.
Fiamma d´onor t´accenda,
Vieni a pugnar da forte,
E di quel cor la sorte
Feroce a contrastar.

Scena X
Cimene, e Rodrigo
RODRIGO
Si corriamo a morir.
CIMENE
Ah dove vai?
RODRIGO
A morire per te.
CIMENE
Morire! E il grande
Domatore de´mori, il fiero, il crudo
Uccisor di mio padre,
Teme così?
RODRIGO
Duarte
E il campion di Cimene. Ella no spira
Che vendetta, e furor. Ad appagarla
Impaziente m´affrettto, ed offro, oh Dio,
Al campio de Cimene il sangue mio.
CIMENE
Dunque, senza difesa…
RODRIGO
Sì, crudele morrò. Troppo rispetto
I sdegni di Cimene.
In atto di partire
CIMENE
Ah, senti. E curi
La tua glora sì poco?
RODRIGO
Assai ne acquisto
Nel contentarsi alfin.
CIMENE
Ferma, crudele,
Ferma; e se pur ti piace
Di contentar Cimene, al gran conflitto
Porta per tua difesa
Il tuo solito ardir, la forza, il brando.

Difenditi, Rodrigo, io te´l comando.
RODRIGO
Oh comando! Oh Cimene! Ah saria forse
Quella dolce pietà, che al cor tu sentí
Qualche resto d´amor!
CIMENE
Ah, taci, ah parti.
Non affliggermi più.
RODRIGO
Numi! Che miro!
Tu piangi, idol mio!
CIMENE
Lasciami.
RODRIGO
Ah, pace,
Pace alfin per pietà. Volgi la fronte
Più dolce, e più serena.
CIMENE
No, far non devo.
RODRIGO, CIMENE
A due
Oh duro fato! Oh pena!
Voi che fausti ognor mírate
D´ogni cor le vie segrete,
Giusti Numi, ah proteggete
La mia fede, il mio valor.
Ah che nel darle/dagli oh Dio
L´ultimo addio funesto
Sento d´un fato rio
Tutta la crudeltà
DUARTE
Rodrigo!
CIMENE
Oh stelle!
RODRIGO
Io parto.
DUARTE
Ebben!
CIMENE
Mi sia concesso.
RODRIGO, DUARTE, CIMENE
A tre.
Non più ritegni adesso
Il mio furor non ha.
Non più ritegni adesso
Questo mio cor non ha.

Scena XI
Sala.
Fernando, ed Elvira. Guardie.
ELVIRA
Si, padre amato, ogni diritto io cedo
Sopra il cor di Rodrigo. A lui offese
Generoso perona.
FERNANDO
E ad un vassallo
Che tanto ardì.
ELVIRA
Quando d´amore é colpa
E lieve ogni trascorso. Ah fa che unito
All´amabil Cimene
Oggi Iberia lo vegga!
FERNANDO
A prieghi ruoi
Nulla posso negar. Fa che a me venga
E Rodrigo, e Cimene.
ELVIRA
Io stessa, o padre,
Io corro ad affrettarli.
FERNANDO
Ah d´un diadema
Peso troppo fatal, se mi bien tolto
Godere un sol momento
D´un benefico cor tutto il contento.
Serbate, o Dei pietosi,
Se vi sdegnate almen,
Questi ch´io serbo in sen
Moti innocenti.

Scena XII, ed ULTIMA
Fernando, Cimene, poi Armindo, Elvira, Duarte, indi Rodrigo. Guardie, e Popolo.
CIMENE
Ah per pietà, mio Rè, fa che divisa
Sia la pugna crudel!
FERNANDO
Qual pugna?
CIMENE
Ah forse
Oggi perde l´Iberia
Il suo gran defensor!
FERNANDO
Forse Rodrigo…
CIMENE
Sì si Duarte a fronte
Cerca solo la morte.
FERNANDO
Olà! Correte;
Si divida la pugna.
Alle guardie che partono
ELVIRA
Ah tarda, forse,
Sire, è la tua pietà. Rodrigo ai colpi
D´un nemico feroce appena opone
Un debole riparo. Io non potei
La tragedia mirar.
CIMENE
Eterni Dei!
ELVIRA
Ecco Duarte!
FERNANDO
E il ferro

Forse si sangue intriso
Tiene un sua man. Deploro
La perdita fatale.
CIMENE
Io manco, io moro!
Numi, spietati Numi,
Che più vi resta adesso?
Già si compi l´eccesso
Del vostro rio furor.
FERNANDO
Soffri costante…
CIMENE
Ah taci…
ELVIRA
Il tuo dolor…
CIMENE, FERNANDO, ELVIRA
A tre
Tacete,
Barbari, m´uccidete,
Mi trafiggete il cor.
Ah la trafigge adeso.
L´ecceso del dolor.
DUARTE
Cimene…
CIMENE
Ah scelerato,
Mostro di crudeltà!
Lo sposo m´uccidesti.
DUARTE
Ascolta.
CIMENE
Ah, fuggi, indegno.
FERNANDO, ELVIRA
Non provocar lo sdegno
D´un disperato amor.
Ah qual fatale inganno!
Vinto, signore, io sono.
Ebbi la vita in dono
Da un generoso cor.
FERNANDO
Vinto tu fosti!
DUARTE
E`vero.
Ed a quel piè sì caro
Pongo il giá vinto accairo,
Lo sdegno, ed il furor.
CIMENE, FERNANDO, ELVIRA
Oh sorpresa inaspettata,
Non attesa, non sperata,
Grata al cor felicità!
ELVIRA
Ma Rodrigo…
FERNANDO
Venga a noi.
DUARTE
Teme, o sire, i sdegni tuoi.
FERNANDO
Venga pure, e il premio ottenga
Di sì bella fedeltà.
RODRIGO
Posso alfin colei che adoro
Mio tesoro nominar!
Posso, oh Dio! Del mio sovrano
Questa mano ribacciar.
Posso alfin di tante pene
Scorger l´ultimo momento,
E fra i lacci del mio bene
Più contento respirar.
TUTTI
D´Imeneo fulgida e viva
Scenda ormai l´ardente face.
Torni amor, torni la pace
Ogni core a consolar.

9

IL GRAN CIDDE RODRIGO
Gioacchino Pizzi
Nápoles, Francesco Morelli, 1766

ATTO PRIMO
Logge interne della parte più rimota del palazzo reale, con veduta di campagne.
Scena I
Rodrigo, ed Armindo.
ARMINDO
Principe generoso
Dell'Iberia splendor, dove t'aggiri,
Dove t'innoltri mai? Dal genitore
Nel dividerti, intendi
Che de' Mori il furor l'ultimo fato
Alla patria minaccia, e degli amici
Nel tuo soggiorno il radunato stuolo
Alla difesa accendi. A vestir l'arme
La stimolata gioventù feroce
Già corre, e già sicura
Ha la vittoria, e di seguirti giura.
Tu del nemico audace
L'impeto intanto non incontri, e a questa
Reggia ti aggiri, ove ogni laccio è teso
Alla rovina tua. Che fai, che pensi?
Ah già sorge l'Aurora: all'altrui sdegno
Non esporti così.
RODRIGO
Mi espongo solo
All'arbitrio di lei, che m'innamora.
ARMINDO
Che dici! e ignori ancora
Lo sdegno di Climene? Ella ha promesso
A chi ti svena l'amor suo.
RODRIGO
Mi è noto.
ARMINDO
Sai, che il prence Duarte
Arde per lei di amor: che altero, e franco
Giurò di vendicarla.
RODRIGO
Il so.
ARMINDO
Che irata
Odia fin la memoria
De' suoi passati affetti.
RODRIGO
E' ver.
ARMINDO
Che del tuo sangue
Climene ha sol desìo.
RODRIGO
E pur questa Climene è l'idol mio.
Io crudele, io spietato
Le uccisi il genitor.
ARMINDO
Deh non pentirti
D'una illustre vendetta. Egli fu il primo
Che nel mirarsi escluso
Dall'onor di educare il regio infante
Pien di rabbia e velen del tuo gran padre
Divenne assalitor.
»Spiacque al superbo
»Vederlo eletto al sommo grado, e senza
»La grave etade rispettare in lui,
»Trasse ingiusto vantaggio
»Dall'ingiurie degli anni…
RODRIGO
Ah non parlarmi
Dell'insulto fatal: deh taci, Armindo,
Non tormentarmi più. Da questa reggia
Andrò lungi, se vuoi.
Vedrai che in breve
Saprò rendermi grato
Alla patria, ed al re;
ma che Climene
Io non deggia seguir, ch'ella non sia
Cura de' miei pensieri,
Troppo da me pretendi, e in van lo speri.
La bella mia nemica
Sempre amerò fedele.
Né che mi fia crudele,
Posso lagnarmi ancor.
Io per dover tiranno
Sono il crudel, l'ingrato:
Da me le fu svenato
Il caro genitor.

Scena II
Armindo, ed Elvira.
ARMINDO, *ad Elvira, che viene impaurita, e*
frettolosa
Principessa, che miro! i tuoi riposi
Chi mai venne a turbar? Tu in questo loco?
ELVIRA
Armindo, ah tu non sai
L'imminente periglio,
Che ne sovrasta? ohimè! cresce il sospetto
Dell'assalto nemico.
ARMINDO, *smanioso guardando intorno*

E d'onde? e come…
In qual parte?…
ELVIRA
Nol so: so, che smarrito
Abbandonò le piume
Il re mio genitor: che di te in cerca
Scorre la reggia. Osserva:
Eccolo appunto con turbato ciglio.

Scena III
Fernando con seguito, e detti.
FERNANDO, *ad Armindo*
Assistenza: consiglio.
Siam perduti, o mio fido.
ARMINDO
Ah mio sovrano
Si pensi ad evitar l'ira funesta.
FERNANDO
Figlia, Armindo, non resta
Tempo a pensar. Chiede un periglio estremo
Risoluto valor, pronta difesa.
Sembra tutta discesa
L'Africa contumace a nostro danno.
Già i barbari ne vanno
Le vaste ad inondar piagge vicine
Di terror, di lamenti, e di rovine.
ELVIRA
Miseri noi!
ARMINDO
Coraggio. I Mori infidi
Ti conoscono ormai: già sono avvezzi
Ad esser vinti.
FERNANDO
E' ver; ma in tal cimento
Manca il loro terror: manca Rodrigo.
ELVIRA
(Ahi dolce nome!)
ARMINDO
Il valoroso, il grande
Esule vive, e non si trova ancora
Chi parli a suo favor.
FERNANDO
Non più. Duarte,
Prence del regio sangue,
Guiderà le mie squadre: a lui non manca
Quell'ardir, che al bisogno ora conviene.
ELVIRA
Ecco giunge Climene,
Per cui il prence Rodrigo è a noi lontano.
ARMINDO
Ella con genio strano
L'odia a un tempo, e l'adora:
Lo brama in vita, e lo vuol morto ognora.

Scena IV
Climene, e detti.
CLIMENE
Ah signore, ed è ver, che l'inimico
Sorprender tenti la cittade, e tutto
Porre a fuoco, e rovina? Io tra il silenzio,
E fra l'ombre vegliava all'urna accanto
Del mio gran padre crudelmente ucciso
Quando al funesto avviso
Si raddoppiaro i palpiti del core,
E nuovo duol si aggiunse al mio dolore.
Solo questa mancava
Alle sventure mie.
FERNANDO
Certo è il periglio:
Ora temi a ragion.
Ad Elvira e Climene
Voi principesse
Nel più sicuro loco
Andrete della reggia: alla mia scorta
Dovrà Armindo vegliare.
ARMINDO
In ogni impresa
Al tuo fianco mi avrai scudo, e difesa.

Scena V
Duarte con bandiere spiegate, e seguito d'armati, e
detti.
DUARTE
Mio re, queste che miri
Schiere animose invitte,
Bastano meco a raffrenar l'orgoglio
Del Mauro assalitor. Già il braccio mio
A mieter palme si avvezzò: più volte,
Al balenar di questo
Brando guerrier, tremaro
Le provincie ribelli. Ed or se ardite
Seguiran le tue squadre
La mia scorta, il mio esempio,
Dell'inimico stuol certo è lo scempio.
ARMINDO
(Oh quanto egli si fida! oh quanto è altero!)
ELVIRA
(Io poco mi lusingo.)
CLIMENE
(Io nulla spero.)
FERNANDO
Quel generoso ardire,
Prence, è degno di te. Vanne al cimento.
Mi affido al tuo valor. Eccoti aperta
Una strada di gloria ampia immortale,
Se avrai coraggio al gran bisogno eguale.
Reggimi il serto in fronte
Con valorosa mano:
Difendi il tuo Sovrano
Dal barbaro furor.
Faccia la destra invitta

Prove di glorie estreme;
Ma la prudenza insieme
Regoli il tuo valor.
Parte con Armindo e seguito.

Scena VI
Elvira, Climene, e Duarte
ELVIRA
Dunque non indugiar, che ogni momento
Può decider di noi, del nostro fato.
CLIMENE
Deh ci difendi, e poi
Rammenta, che giurasti
Di Rodrigo col sangue
La grand'ombra placar del padre mio,
Che invendicata freme
Del nero Lete in sulle sponde estreme.
DUARTE
Vado a pugnar sicuro.
Gloria, ed amor mi affretta
Poi della tua vendetta
Lascia la cura a me.
Tremi chi tanto offese
Una beltà sì rara:
Saprò svenarti, o cara,
L'empio nemico al piè.
Parte col seguito.

Scena VII
Climene, ed Elvira.
CLIMENE
Va' pur, che poi ti resta
Più dura impresa ad eseguir. Vedrai,
Che tanto lieve impegno
Non è il vincer Rodrigo.
»Il mio gran padre
»Primo trofeo del suo valor, ne sia
»Testimonio infelice.
ELVIRA
Io non comprendo,
Principessa, il tuo sdegno. Ognuno irriti
Contro vita sì cara: accendi ognuno
All'ira, alla vendetta, ed al furore;
Ma forse al labro non consente il core.
So, che invan ti fingi irata
Contro lui, che t'innamora:
Che lo sdegno è figlio ancora
Dell'amor, che accende il sen.
E se uniti amore, e sdegno
Van pugnando in mezzo all'alma,
O riporta Amor la palma,
O non resta oppresso almen.
Parte.

Scena VIII
Climene sola.
CLIMENE
Pur troppo è ver: nell'uccisor del padre
Trovo ancora l'amante. Odio Rodrigo
E son di lui gelosa. Oh qual sospetto
Mi scende in sen, quando pietosa Elvira
S'interessa per lui. Fra sdegno, e amore,
Che a vicenda nel seno arder mi sento
Anche la gelosia mi dà tormento.
Ah non basta ogn'altro affanno
A trafigger l'alma mia,
Che ora vien la gelosia
Il mio petto a lacerar.
E se un duol così tiranno
Non mi lascia almen per poco,
Tra il veleno, il gelo e il foco
Mi vedranno delirar.
Parte.

Scena IX
Aspetto esteriore delle mure di Siviglia con porta e ponte alzato vicino al piano, altra porta in prospetto anche con ponte alzato, che poi si cala e si unisce all'antico ponte di fabrica in parte diruto ed atterrato, sotto del quale passa il fiume Gualdaquiver, che bagna colle sua acque le mura sudette. Da un lato rovinosi edificj intrigati da piante selvagge. Rodrigo con spada nuda alla mano, seguito da suoi amici armati.
RODRIGO
Coraggio, amici, il gran momento è questo
In cui la patria chiede
Prove di amor, di fede,
Di un estremo valor. Le sue speranze
In voi raduna in questo giorno. Ah vegga
L'Africa contumace
Fuggitiva, e distrutta
Pugnar col braccio vostro Iberia tutta.
Qui celati tra questi
Rovinosi edifizj il Mauro audace
Da noi si attenda, e inaspettato cada
Su lo stuolo nemico
Dell'armi nostre il fulmine funesto.
Coraggio, amici, il gran momento è questo.
Rodrigo si cela nelle rovine assieme co' suoi amici. Si vede in lontano calare il ponte di una delle porte della città, d'onde ne viene Duarte alla testa de' suoi soldati, che al suono di bellicosi istromenti passano ordinatamente il gran ponte, e vengono nel piano, ove si schierano in forma di battaglia.
DUARTE
Guerrieri invitti, a richiamare in voi
L'usato ardir, vi basti
Rammentar, che già serva

Dell'armi vostre è la vittoria. Il Moro
Già feroce si appressa. Ah nel suo sangue,
E ne' vostri sudori
Rifioriscan, miei fidi, i vostri allori.
I Mori baldanzosi, e disordinatamente vengono ad attaccare i seguaci di Duarte. Siegue fiera zuffa, ma questi dopo qualche contrasto incominciano a cedere, mal reggendo all'impeto, ed alla ferocia de' Mori, che sorpresi alle spalle da Rodrigo e d a ' suoi amici si avviliscono, e si danno precipitosi alla fuga, cosicché sul ponte, ed in diverse parti della scena si veggono attacchi di arme svantaggiosi per i sudetti Mori, e tra il tumulto, e la confusione Rodrigo tutto affannoso ritorna fuori.
RODRIGO
Ah secondate voi
De' miei fidi il valor, numi clementi,
E dell'Ibero il nome
Così chiaro si renda,
Che l'età nuova a rispettarlo apprenda.
E va nuovamente a rincalzare i nemici, che restano
dell'intutto dispersi, e vinti.

Scena X
Sedato il tumulto si cala il ponte da un'altra porta della città, dalla quale vengono Fernando e Armindo con seguito, e poi Climene, ed Elvira.
FERNANDO
Non più Armindo, la gioja
Troppo m'inonda il sen. Ma d'onde venne?
Chi fu? Come si noma
L'incognito guerrier?
ARMINDO
Io non so dirti
D'onde venne: chi fu. So che dobbiamo
Ad un sol braccio illustre
La nostra libertà. (Si celi ancora
L'invitto amico, onde maggior si renda,
Quanto meno aspettato, il suo trionfo).
FERNANDO
Vola: non indugiar. Deh fa ch'io sappia
A chi tanto degg'io.
Parte Armindo.
Figlia, Climene,
che sopragiungono
Godete alfin. L'assalitore audace
E' abbattuto, e respinto:
Deponete la tema: il Moro è vinto.
ELVIRA
Oh gaudio inaspettato!
CLIMENE
Oh lieto giorno!

Scena XI
Duarte con seguito, e detti.
DUARTE
Signor…
FERNANDO
Ah tu potrai
Toglierci da ogni dubbio.
DUARTE
Involto io sono
Nella dubbiezza istessa. E' ignota ancora
La mano, che a me tolse
L'onor della vittoria.
FERNANDO
Ma non vedesti?
DUARTE
Io vidi…

Scena XII
Armindo, e detti.
ARMINDO
Il tutto è noto.
Rodrigo è il difensore,
E' la gloria d'Iberia, è il vincitore.
FERNANDO
Rodrigo! Oh eterni numi!
CLIMENE
(L'uccisore del padre!)
DUARTE
(Il mio fiero rival!)
ELVIRA
(La mia speranza!)
FERNANDO
Ma perché non si avanza?
Che tarda ancor?
ARMINDO
Non osa
Presentarsi al tuo piede. Esule, teme
Di offender le tue leggi.
FERNANDO
Eh fa, ch'ei venga
Io l'assolvo: io lo bramo.
Parte Armindo.
E qual compenso
Trovar potrò, che basti
Tanto senno a premiar, tanto valore?
Io sento, che il mio core
Mentre riflette al suo dover, si crede
Incapace a premiar sì bella fede.
Armindo ritorna
ARMINDO
O sire, il vincitor già si avvicina.
FERNANDO
Son dal piacer confuso.

ELVIRA
(Io quasi manco dalla gioja estrema.)
DUARTE
(M'arde il petto d'invidia.)
CLIMENE
(Il cor mi trema.)

Scena XIII
Rodrigo seguito da' suoi amici, che traggono due re mori incatenati, ed altri Mori prigionieri, e detti.
RODRIGO
Monarca invitto, ecco que' re superbi,
Che ambizione, e vil desìo di prede
Mosse dall'africane aduste arene
Ne' tuoi regni a cercar stragi, e catene;
E se il ciel mi concesse
Di poterne domar l'ardito orgoglio,
Servi a te li presento a piè del soglio.
FERNANDO
Anima generosa!
ARMINDO
Invitto core!
CLIMENE
(Invan pretendi di sedurmi, Amore.)
FERNANDO
Ma teco alla grand'opra
Chi pronto accorse?
RODRIGO
Appena il tuo periglio
Io seppi antiveder, ch'armi, e guerrieri
Sollecito adunai; ricorsi all'arte,
E guidandoli occulti
Tra sassi rovinosi
Opportuni all'insidie, ivi l'ascosi.
FERNANDO
Oh virtude!
ARMINDO
Oh consiglio!
FERNANDO
Dunque giacché mi rendi
L'amica pace, e rassicuri a un tratto
Sulla mia fronte il vacillante serto,
Fia doppio il vanto, il guiderdone, e il merto.
CLIMENE
Signor, tu sai qual sia
Il suo delitto…
FERNANDO
In sì festoso giorno
Abbian tregua gli sdegni.
A Rodrigo.
A te permesso
Sia qui restare, e intanto
I due regi, che teco
Prigionieri guidasti, a te consegno.
RODRIGO
Troppo signor…
FERNANDO
La tua virtù sublime
Così onorar pretendo,
Se parte de' suoi acquisti ad essa io rendo.
a Rodrigo
Deh ricevi, o prence amato,
Del più grato affetto i segni.
a Climene
E tu placa alfin gli sdegni:
Non è tempo di rigor.
Il pensier della vendetta
Lascia, o bella, in abbandono,
E concedi il tuo perdono
Della patria al difensor.
Parte con Elvira, Armindo e seguito.

Scena XIV
Climene, Rodrigo, e Duarte.
RODRIGO, *a Duarte, che resta pensoso*
Che più tardi? Che pensi? Il tempo, il loco
Ti è propizio, o Duarte. Appaga alfine
Il crudo genio di Climene. A lei
So, che hai promessa la mia morte. Il brando
Stringi dunque animoso all'alta impresa,
Ch'ora in me troverai debil difesa.
DUARTE
Vivi pur, ch'io non sono
Alla patria, ed al re così nemico,
Che voglia in dì sì lieto
Compier l'opra funesta.
Assai teco a pugnar tempo mi resta.
Parte.

Scena XV
Rodrigo, e Climene
RODRIGO
Così lento, o Climene, il tuo guerriero
Si accinge a vendicarti? Altro dovevi
Sceglier ministro del tuo sdegno…
CLIMENE
Ah ingrato,
E ancor m'insulti? e ancora
Deridi il mio dolor? Credi, o superbo,
Ch'io non possa trovar vindice mano
Che solleciti il colpo?
Che possa stare a fronte
Del tuo valor? Crudele,
T'inganni: sì t'inganni, alma infedele.
RODRIGO
Ah mio ben, mio tesoro,
Deh ti placa, ed ascolta
Di un'infelice amor gli ultimi accenti.
CLIMENE
Che amor? Voglio il tuo sangue.

RODRIGO
Anima mia,
Ascolta per pietà le mie difese.
CLIMENE
Va', che assai mi è palese,
Ciò che vuoi dirmi, infido,
Più non deggio ascoltarti.
Io m'involo da te, se tu non parti.
RODRIGO
Dunque dal tuo bel core
Sperar qualche pietà non potrò mai?
Dunque sempre vorrai
Odiarmi, oh Dio! né dell'amor primiero
Più ti rammenti?
CLIMENE
Ah scellerato; e forse
Ancor serbi nel sen qualche speranza?
Ancor nudri baldanza
Di risvegliare in me la fiamma antica?
Non sperarlo crudel, son tua nemica.
Parte.

Scena XVI
Rodrigo
RODRIGO
Infelice Rodrigo, e che ti giova
Aver tra l'armi superati, e vinti
I nemici del regno,
Se l'ostinato sdegno
Della nemica tua vincer non sai?
Misero, che farai?… sdegno sì strano,
Oh numi, a tollerar m'accingo in vano.
L'ira d'avverso fato,
Ma dell'oggetto amato
Saprei soffrir costante
L´ira d´avverso fato,
Ma dell´oggetoo amato
L'ira soffrir non so.
Se quel vezzoso ciglio
Si volge a me severo,
Perdo il valor primiero:
Più pace in sen non ho.
Fine dell'Atto Primo.

ATTO SECONDO
Scena I
Cortile interno, che corrisponde alle stanze d i Climene.
Rodrigo, e Duarte, indi Climene da parte.
RODRIGO
Duarte, eccoti il punto
Di palesarti alfine
Degno guerrier di lei, che il cor ti accende.
La differita pugna
Compisci ormai.

CLIMENE
(Che veggo!
I due principi insieme?)
DUARTE *in atto di cavar la spada*
Son pronto.
CLIMENE
(Ahi giusto ciel!)
RODRIGO
Ferma: non sai
Con chi devi pugnar. Sai, chi son'io?
DUARTE
So, che non so temerti.
RODRIGO
Il fasto insano
Del tuo superbo core
Saprei punir, ma della mia nemica
Un ministro fatale in te rispetto,
Ed offro inerme al crudo acciaro il petto.
CLIMENE
(Numi, che sento!)
DUARTE
Eh che non han più luogo
Queste fole di amor. All'armi…
Cava la spada.
CLIMENE
(Oh stelle!)
RODRIGO
Senti, Duarte: allora
Che svenato mi avrai, reca all'ingrata,
Di sangue ancor fumante.
Reca il vendice ferro, acciò che in esso
Appaghi alfin le voglie sue spietate.
DUARTE
Non più indugi, Rodrigo…
In atto di ferire, e Climene si avanza e l o trattiene.
CLIMENE
Ah no: fermate.
Io tutto intesi già. Vedi, o Duarte,
Ch'ei già dassi per vinto.
DUARTE
E perché vieni
A togliermi il trionfo?
RODRIGO
E perché accorri
A non farmi morir?
DUARTE
Siegua la pugna:
Ciascun tenti il suo fato.
In atto di ferire.
RODRIGO *non facendo difesa*
Ecco il petto.
CLIMENE *trattiene Duarte*
Ti arresta.
DUARTE
Oh cielo ingrato!

CLIMENE
Deh si rispetti adesso
La mia presenza.
DUARTE
E chi t'intende mai?
Pria m'impegni a seguir la tua vendetta:
Pria mi sproni al cimento;
E poi cangi ad ognor voglia, e talento.
Del tuo cor gl'incerti moti
Mi confondono il pensiero,
Mi volesti tuo guerriero,
Or mi privi di valor.
Ma non sempre ad arrestarmi
Sarà pronta la tua mano,
E vorrai rapirmi invano
Dell'impresa il giusto onor.
Parte.

Scena II
Climene, Rodrigo, e poi Armindo
CLIMENE
E sei tanto ineguale
Or nella tua virtù, che per mio danno
Solo ti mostri invitto?
RODRIGO
Anzi per tua cagione
Solo debole io son, né far difesa
Alcuno mi vedrà contro colui,
Che combatte per te.
Corro di nuovo
Duarte a rintracciar…
In atto di partire.
CLIMENE
No, no ti arresta:
Ascolta per pietà.
RODRIGO
Che vuoi? Che brami?
Lasciami…
CLIMENE
Ah senti! almeno
Difenditi per me. Vanne, combatti;
Combatti per Climene.
RODRIGO
Io combatter per te!
CLIMENE
Si, mio Rodrigo:
Togli, togli in tal guisa
La mia destra a Duarte. Io temo, e abborro
Un nodo tale. Ahi mi arrossisco… oh Dio!
Vuoi ch'io dica di più? vinci, Rodrigo,
E ad esser vincitore
Ti guidi la pietà, ma non l'amore.
RODRIGO
Or chi fia che resista
Al mio brando, al mio cuor?
ARMINDO *sopraggiunge*
Prence, ti brama
Nel senato il monarca.
RODRIGO
Un breve istante sol…
ARMINDO
Perdona: il cenno
Indugio non ammette.
RODRIGO
Ad ubbidire
M'insegna il mio dover. Vedrai, Climene,
In tua difesa il lampo
Del ferro mio come baleni in campo.
Parte con Armindo.

Scena III
Climene sola
CLIMENE
Numi, che feci mai!
Dove trascorse il labbro? In tal cimento
Mi scordai la vendetta, e il genitore!
Oh rimorso!… oh rossore!… Il dover mio
Ad affrettar m'impone
Di Rodrigo la morte, ed io pietosa
Il colpo arresto, e con desire insano
Del mio vendicator odio la mano.
Se il barbaro amante
Rimiro in periglio,
Confusa, tremante,
Sull'alma, sul ciglio
Un gelo, un orrore
Mi sento cader.
Ah torni il mio core
All'ira, allo sdegno.
Ah mora l'indegno;
Trionfi il dover.
Parte.

Scena IV
Gabinetti reali.
Fernando, ed Armindo.
FERNANDO
Forse, Armindo, saprai, che al regio sangue
La virtù di Rodrigo unire io voglio,
E che del trono per maggior sostegno
Sposa Elvira sarà di eroe sì degno.
ARMINDO
(Ecco un nuovo cimento
Di Rodrigo all'amore.)
FERNANDO
Or non ti sembra
Giusto, e grato il pensier?
ARMINDO
Tutto, o monarca,
Ciò che fai, ciò che pensi,
Tutto è raro, e sublime:
E la grandezza del tuo core esprime.

FERNANDO
Quivi tra poco Elvira
Per mio cenno verrà. Lasciami solo
A render noto alla diletta figlia
Quel che gloria, e dovere or mi consiglia.
ARMINDO
Come nel sol si vede
Il fonte di ogni lume,
In te così risiede
Ogni real costume
Ogni perfetto onor.
De' popoli devoti
La cura ognor sarai:
Sarai de' nostri voti
Il caro oggetto ognor.
Parte

Scena V
Fernando, e poi Elvira.
ELVIRA
Eccomi a' cenni tuoi.
FERNANDO
Figlia mi ascolta.
Conosci il pregio, e il vanto
Di quel cor valoroso,
Che onore, e vita, e libertà ci rese?
ELVIRA
Chi nol comprende?
FERNANDO
Io penso
Dunque premiarlo. E se a Rodrigo manca
Il retaggio di un regno, al suo valore
Facile è l'acquistarlo. Intanto io voglio
Dargli colla tua mano un dritto al soglio.
ELVIRA
(Oh improviso piacer!)
FERNANDO
Che dici?
ELVIRA
Ah padre,
Il nodo accetto, e il tuo voler mi è grato.
FERNANDO
Resta sol, che al senato
Tutto io palesi.
ELVIRA
Ma Climene?
FERNANDO
A lei
Sarà sposo Duarte. Eh ch'io non deggio
Ingrato comparire a chi fedele
Il regno mi difese.
Io saprò terminar tante contese.
Se da quel cor fedele
Conosco il viver mio:
Solo quel cor poss'io
Premiare col tuo cor.
Non vanta, è vero, un soglio,
Ma di sue glorie pieno
Sa meritarlo almeno:
Può conquistarlo ancor.
Parte.

Scena VI
Elvira sola.
ELVIRA
Ah non sperai, che tanto
Arridesse fortuna al genio mio,
E che la speme, che sovente inganna
Con arti lusinghiere,
Producesse per me tanto piacere.
Non è ver, che sia fallace
La speranza degli amanti.
Vengon poi que' dolci istanti,
Che compensano il penar.
D'Imeneo la bella face
E' mercede della speme,
E a due cori uniti insieme,
Più non resta, che bramar.
Parte.

Scena VII
Gran sala, ove si aduna il senato. Trono del re da una parte con sedia da un lato per la principessa reale, ed altra sedia a piè del trono per Climene. Sedili intorno per li senatori, e grandi del regno. Nel fondo della sala ara con fuoco acceso,preparato per li sponsali della suddetta real principessa.
Fernando seguito da' senatori, e guardie, Duarte, ed Armindo.
DUARTE
Ecco, signor, che pronto
Il Senato sen venne al regio piede
Tratto d'amor, da ubbidienza, e fede.
FERNANDO
Ma Climene, ed Elvira
Non veggio ancor.
ARMINDO
Climene
Sdegna d'intervenir nel gran consiglio.
FERNANDO
Seppe il mio cenno?
ARMINDO
A lei
Il tuo cenno recai.
FERNANDO
Torna: e in mio nome
Dille, che mal conosce
La clemenza real. Dille, che amico
a lei t'invia Fernando:
Se non basta il pregar, ch'io la comando.
Armindo parte

Al tuo zelo, o Duarte,
Grato esser deggio ancor, talche ne avrai
La promessa mercede in tal momento.
DUARTE
Quando servo al mio re sono contento.

Scena VIII
Climene, Elvira, e Armindo, che le precede, e detti.
ARMINDO
Colla real tua figlia
Climene or qua ne vien.
FERNANDO
Ah principesse,
Venite pure. Aggiunga il vostro aspetto
Gioja al comun diletto.
CLIMENE
Oh Dio! qual parte
Ha un'infelice nel real consiglio?
FERNANDO
Siedi: or tutto saprai: serena il ciglio.
Fernando va in trono, e seco Elvira, che siede al suo fianco, e Climene a' piedi del trono, e tutti i senatori parimente siedono.
O dell'ispano impero
Valorosi sostegni,
Con cui le gravi cure ognor divido;
Nel vostro amor confido
Un consiglio trovar, che mi assicuri
Da ogni taccia molesta ai dì futuri.
Al talamo felice
Della real mia figlia
Io prescelsi Rodrigo. E' ver, che a lui
Dovendo noi la sicurezza, e il trono;
Forse piccolo ancor rassembra il dono,
Ma se pure i monarchi
Dell'opre lor son debitori al mondo,
A voi, che siete onor del regno ibero,
Lascio a voi giudicar del mio pensiero.
DUARTE
Signor, ciascuno applaude
A sì giusto imeneo.
FERNANDO
Se ognun l'approva,
Altro dunque non resta:
Venga Rodrigo ormai.
ELVIRA
(Che gioja è questa!)
CLIMENE
(Io fremo.)
DUARTE
(Io godo.)
ARMINDO
(Oh sventurato amico!)
CLIMENE
(Ecco Rodrigo. Oh Dio! gelar mi sento.)

Scena IX
Rodrigo, e detti.
RODRIGO
Al tuo cenno sovrano
Vengo, o mio re.
FERNANDO
La tua virtude illustre,
Che superò tra noi
I più famosi eroi,
Al mio sangue ti unisce, e mi consiglia
In premio del valor darti la figlia.
Sorgi, Elvira, e la destra
Porgi a Rodrigo.
ELVIRA *si alza da sedere*
(Oh mio contento!)
CLIMENE
(Oh affanno!)
FERNANDO
Prence perché t'arresti?
RODRIGO
E' sì grande l'onore,
Che rispetto, e stupore
Arrestano il mio piè… Mano sì degna
E' serbata a monarchi.
FERNANDO
Non più, che i tuoi riguardi
Eccedon la modestia. A te non lice
Opporti al mio volere.
ELVIRA
(Ah che vacilla
La mia speranza!)
FERNANDO
O prence
Punto non indugiar. Vieni: che fai?
Ubbidisci al tuo re.
RODRIGO *risoluto*
Non sarà mai.
FERNANDO
Come! che dici?
RODRIGO
Il simular non giova,
Perdonami, signore,
il real nodo,
Scusa, a me non conviene:
Aspiro solo a posseder Climene.
ELVIRA
(Come soffro un rifiuto!)
CLIMENE
(Come udir tanta fede, e serbar l'ire?)
ARMINDO
(Oh amante sconsigliato!)
DUARTE
(Oh folle ardire!)
FERNANDO
Al giovanil talento, al tuo gran merto
Il rifiuto io condono,

Ma ad altri di Climene
Destinata è la mano.
CLIMENE
E chi di me dispose?
FERNANDO
Il tuo sovrano.
E' Duarte il tuo sposo.
DUARTE
(Oh me felice!)
Si alza per andare verso Climene.
RODRIGO
Ferma: che troppo ardisci. A me tu devi
Prima toglier la vita,
Se ottener vuoi Climene.
Snuda la spada.
CLIMENE
E' ver: ti è noto,
Duarte, il voler mio.
DUARTE
Prezzo di quella man dunque son'io?
FERNANDO *si alza dal trono, e tutti s'alzano*
Olà: così si rende
Vile per voi la maestà suprema?
Senza orror, senza tema,
Si calpesta, e deride
Con temerario orgoglio
Il monarca, il senato, il regno, il soglio?
Scende dal trono.
E ben: non più. Si sciolga
L'adunata assemblea.
Ad Armindo.
Mio fido, ascolta:
Dovrai nelle sue stanze
Climene custodir:
Accennando a Rodrigo.
Ma quell'altero
Serba a maggior castigo
Nel carcer più funesto.
ARMINDO
(Che vicenda fatal!)
ELVIRA
(Che torto è questo!)
DUARTE
(Cadde al fine il rival.)
FERNANDO *alle guardie che si avanzano.*
Che più si tarda?
Si disarmi l'altero.
RODRIGO
Ardir cotanto
Non abbia alcun.
FERNANDO
Minacci ancor?
RODRIGO
L'acciaro
Voglio deporre al piede
Dell'irato mio ben: del suo potere
Conquista io vò che sia…
CLIMENE
(Resisti anima mia.)
RODRIGO *si inginocchia, e depone la spada a' piedi*
di Climene.
Prendi, t'appaga:
Sarai contenta alfine,
Mi volesti infelice: eccomi, o cara,
Oppresso, delinquente
In odio del mio re; ma pur giammai
L'amor non mi potrai toglier dal petto.
Sarà sempre il mio affetto
Di costanza, e di fè trionfo altero..
Sì: ti amerò costante
Ad onta del destin barbaro e rio.
Placati almeno… ah principessa, addio.
Se placate alfin vi miro,
Care luci del mio bene,
Le più gravi acerbe pene
Vò contento ad incontrar.
Men terror mi dà la morte,
Che lo sdegno, che vi accende:
E per voi le mie vicende
Sol mi fanno paventar.
Parte con Armindo e guardie.

Scena X
Fernando, Elvira, Climene, e Duarte.
ELVIRA
Padre, schernita io sono:
Mi devi vendicar.
CLIMENE
Signor, tu devi
Punir me sola.
DUARTE
Del delitto altrui,
Se giusto sei, non dei punirla.
CLIMENE
Io sono
La cagion del suo fallo. Un genio antico
Anche i più saggi inganna.
ELVIRA
Il suo ardir lo condanna.
CLIMENE
Lo scusa un cieco amore.
DUARTE
Troppo grande è l'errore.
CLIMENE
Ma più grande è il suo vanto.
FERNANDO *a Cimene*
Pensa, ingrata, a te stessa, e taci intanto.
A Elvira
Di rammentar mi spiace
Che mi difese il regno,

Ma provocò l'audace
Troppo il mio regio sdegno.
A Climene
E tu con lui paventa
Superba, il mio rigor.

Scena XI
Climene, Elvira, e Duarte.
ELVIRA
Climene, ov'è il tuo sdegno?
DUARTE
Ove andò l'odio tuo?
ELVIRA
Quella non sei,
Che brami il prence estinto?
DUARTE
E non sei quella,
Che mi offristi la mano?
CLIMENE
Tacete, oh Dio! Mi tormentate invano.
ELVIRA
Vieni, Duarte: in questo giorno istesso
La vendetta io farò giusta, e severa
Di chi tenta oscurar la gloria ibera.
Elvira e Duarte partono, insieme.

Scena XII
Climene sola.
CLIMENE
Sconsigliata, che feci! Il regno tutto
A danno di Rodrigo oggi irritai:
La vendetta cercai del padre ucciso,
Ed or mi trovo nel medesmo istante
Orfana figlia, e sventurata amante.
Ah si vada: si plachi
L'irritato monarca. Ah si risparmi
Una vita sì cara… E tu del padre
Potresti, ingrata figlia,
La vendetta obbliar?… Ahi dura legge!
Ahi tiranno dover di onor, di fama!
Una morte cercar, che non si brama!
Oh Dio! mai sempre ondeggia
Confuso, e incerto il core
Ora in preda all sdegno, ora all'amore.
Son qual nave in mezzo all'onde
Senza guida, e senza vele:
In balia del mar crudele
Il mio core errando va.
Tra l'amor, che lo confonde:
Tra lo sdegno, che l'investe:
Tra le immagini funeste,
Che bramare, oh Dio! non sa.
Fine dell'atto secondo.

ATTO III
Scena I
Appartamento in cui è ristretta Climene.
Elvira, e Armindo.
ARMINDO
Tanta fortezza, Elvira,
E' impropria del tuo cor: si sa pur troppo
Che il re…
ELVIRA
T'inganni, Armindo.
Non son qual tu mi credi
Dispietata così.
Sappi, che ad arte
Io richiesi a Fernando
L'arbitrio sopra i rei: non seppe il padre
Negar di consolarmi: ora si trovi
Per Rodrigo uno scampo, e tu dovrai
Adoprarti per lui.
ARMINDO
Che far poss'io?
ELVIRA
Vanne a Climene, e dille,
Che torni pure in libertà: ma poi
Almen grata mi sia: da lei sol chieggo
Che meco al carcer venga, e il prigioniere
Persuada ad amarmi,
A chiedermi pietà: di' che l'induca
A dar giusto compenso
All'amor mio sprezzato,
E al vilipeso trono,
Sicuro del mio affetto, e del perdono.
ARMINDO
Quanto m'imponi, Elvira,
Io vado ad eseguir. Gli eterni dei

Scena II
Elvira, e poi Duarte.
ELVIRA
L'ultima prova è questa
Dell'amante mio core.
Se poi sarò al cimento
Di condannarlo: allor saprà quest'alma
Sacrificar con atto generoso
I proprj affetti per l'altrui riposo.
Allora io già pensai,
Con qual arte si debba
Finger la morte di Rodrigo.
DUARTE
Elvira,
Giacché il tuo genitore a te concesse
Tutto l'arbitrio intero
Sul destino de' rei, deh ti rammenta
Di me, del desir mio. Fa' che Climene
Si pieghi alfine alle mie nozze.
ELVIRA
(A lui
Si asconda il mio pensier.) Io non fo poco
Se penso ai torti miei: giacché mi trovo

Nel doloroso impegno
D'abbandonare il cor tutto allo sdegno.
Parte.

Scena III
Duarte solo.
DUARTE
Chi crederebbe mai, che per Climene
Io domandi pietà? Non ho più pace:
Non conosco me stesso: in me non trovo
Più l'usato valore,
E quasi a delirar m'induce amore.
Tutti d'amor si lagnano
D'amor mi lagno anch'io;
Ma tutti poi ritornano
Folli, al primier desio,
E in un bel volto amabile
Piace l'inganno ancor.
La servitù più barbara
Amando si sostiene,
Sdegni, disprezzi e pene
Soffre costante il cor.
Parte.

Scena IV
Atrio delle carceri, con porta in mezzo.
Elvira, Climene, e Armindo.
ARMINDO
Principessa, il tuo cenno
Io già pronto eseguii: tosto disposi
Climene ad appagarti:
Qua la condussi. Or partirò.
Arminio parte
ELVIRA
Sì, parti.
CLIMENE
(Ohimè: destino ingrato!)
Dunque io deggio?…
ELVIRA
Sì, sì quanto in mio nome
Fedel ti espose Armindo
Or tu devi eseguir.
CLIMENE
(Numi consiglio!)
Dall'interna prigione ora dischiuso
Qui Rodrigo vedrai.
CLIMENE *guarda d'intorno*
(Che fiera immago!
Che assalto tormentoso!)
ELVIRA
Or tu ben sai
Di salvarlo la via: forse si perde
Per tua cagione:
ogn'altro scampo è vano,
O che scelga la morte, o la mia mano.
Alle guardie che stanno avanti la porta.
Olà, qua si conduca
Il prigionier. Quivi in disparte ascosa
Il tutto ascolterò.
Elvira si ritira, e si apre una porta per dove esce
Rodrigo incatenato.
CLIMENE
(Sorte penosa!)

Scena V
Rodrigo, Climene, ed Elvira in disparte.
RODRIGO
Qui Climene! che miro!
Sei tu, dolce mio ben, sogno, o deliro?
Qual amor, qual pietà?…
CLIMENE
Taci. Io non vengo
Mossa d'amor, né da pietà; ma solo
Vengo per cenno altrui
Ad offrirti uno scampo.
RODRIGO
E non bramasti
Tu il mio sangue finor?
CLIMENE
Sì, lo bramai:
Ma non ti volli estinto
Sotto una scure infame, in lacci avvolto
Miserabile oggetto al popol folto.
Tal morte ti sovrasta, e di evitarla
V'è soltanto una strada.
RODRIGO
E qual sarebbe?
CLIMENE
Placar Elvira, a cui dal re fu dato
L'arbitrio del tuo fato;
E pentito, ed umile al regio piede
Giurarle amore, e fede,
Tutta riporre la tua speme in lei.
(A qual officio mi serbaste, oh dei!)
RODRIGO
Che dici? e credi forse
Che lo stesso io non sia, ch'ebbi il coraggio
Di non temer lo sdegno
Del mio re, del senato: e che potei
Rifiutar l'alte nozze, e gir costante
Al mio periglio appresso?
Ah t'inganni, Climene: io son lo stesso.
Tu non conosci appieno
Il mio cor, la mia fe'.
CLIMENE
Ma che ti giova
Una fe', che mi spiace? ancor non sei
Dell'odio mio ben persuaso?
RODRIGO
Assai
Per mia pena il comprendo.

CLIMENE
E ben più saggio
Segui, chi t'ama, e chi a regnar t'invita:
Ed a nuovi trofei serba la vita.
Elvira…
RODRIGO
Eh basta alfine:
Io non cerco il suo amore,
Non pavento il suo sdegno.
M'intendesti, o Climene?

Scena VI
Elvira, ch'esce sdegnata, e detti.
ELVIRA
Intesi, indegno.
CLIMENE
(Son morta.)
ELVIRA
Ora vedrai
Tu che mi sprezzi, e che il mio amor non curi,
Ciò che far possa. Olà custodi…
CLIMENE
Ah lascia
Che un sol momento ancora…
ELVIRA
Io più non voglio
Quell'audace soffrir.
Accenna a Rodrigo le guardie, ch'escono armate.
Questi che miri
Sono dell'ira mia ministri.
Alle guardie
E voi
Pronti a un nuovo mio cenno,
Quanto vi imposi eseguirete. Or ora,
Empio, vedrai ch'Elvira
E' grande nell'amor, grande nell'ira.
CLIMENE
Sospendi per pietà… son io…
ELVIRA
Tu sei
Rea del medesmo fallo: il so, ma voglio
In lui solo punir d'ambi l'orgoglio.
Non sei l´oggetto
Tu del mio sdegno:
Son disprezzata
Da quell'indegno:
Sol quel superbo
Deve tremar.
Parte.

Scena VII
Climene, Rodrigo, e guardie.
RODRIGO
Mio ben.
CLIMENE
Prence infelice,
Non chiamarmi tuo ben.
RODRIGO
Perché?
CLIMENE
Nol soffre
Il mio dover.
RODRIGO
Che tirannia!
CLIMENE
Che pena!
RODRIGO
Ohimè, qual più m'avanza
Conforto a' mali miei? quanto mi costa
Quel tuo fiero rigor!
CLIMENE
L'istesso affanno
Costa a me ancor, ma con dar morte al padre
Tu m'insegnasti, oh Dio
Che un spietato dover seguissi anch'io.
Col tuo valor funesto
Salvasti la tua gloria: io col mio sdegno
Salvar deggio la mia. Non posso amarti
Senza delitto, e senza
Inumana apparir.
RODRIGO
Dunque è decisa
La mia sorte crudel! tu m'odj ancora?
CLIMENE
Ah non t'odio…
RODRIGO
Ma intanto
Mi nieghi un segno di pietà, di amore.
CLIMENE
(Oh Dio! questo è martir!)
RODRIGO
(Questo è rigore!)
Per soddisfarti appieno, al mio rivale
Offersi inerme il petto. Ah tu potevi
Allor con la mia morte
Por fine a quell'impegno
Che di contrari affetti arde tra noi.
Da te, da' labri tuoi
Erami data la sentenza, e il colpo,
Che dall'altrui furor mi aspetto intanto.
CLIMENE
(Ah non posso fermar sul ciglio il pianto!)
RODRIGO
Ma che miro! o m'inganno?… In tal momento,
Se le lagrime vostre
Qualche segno d'amor fossero mai,
A voi tutto io perdono, o amati rai.
Ah sì, bell'idol mio,
Questa dolce pietà pur mi consola,

E allegerisce il peso
De' ceppi miei, della mia sorte. Al fine
Lieto morrò, se dopo estinto almeno
Lasci lo sdegno, e mi prometti amore.
CLIMENE
(Oh Dio! questo è martir!)
RODRIGO
(Questo è rigore!)
Fra l'ombre meste, o cara,
Un tuo sospiro almeno
Mi venga a consolar.
CLIMENE
Vuol la mia sorte amara,
Che ancor di Lete in seno
Io non ti deggia amar.
RODRIGO
Crudel! t'ascolto e vivo?
CLIMENE
Lasciami. Oh Dio! che affanno!
A DUE
Ah che destin tiranno
Ah che infelice amor!
A DUE
Due sventurati amanti
Scherno degli astri rei,
Sarete paghi, o dei,
Di fulminare ognor?
Partono per diverse strade.

Scena VIII
Giardino di verdure architettato a grigliass nella
reggia. Tavolino con ricapito da scrivere.
Fernando, e Armindo
FERNANDO
Taci, Armindo, non più: del delinquente
Elvira disporrà.
ARMINDO
Perdona: e a lei
Della vindice Astrea lasci la spada?
FERNANDO
E ben? non può far meno
Un padre, un re per l'oltraggiata prole:
L'offesa sua mi duole
Piucché la propria.
ARMINDO
Ah ch'io prevedo, oh dei!
La tragedia funesta.
Signor, cangia consiglio: il colpo arresta.
Parte

Scena IX
Fernando siede appoggiato al tavolino pensoso alquanto.
FERNANDO
E' vero, è ver: potrebbe
L'offesa principessa
Ecceder nello sdegno: a lei si tolga
Il supremo potere: il regio cenno
Scrivasi pur…
Incomincia a scrivere, e poi si arresta
ma la giustizia, il soglio
Chi più rispetterà? Ah sì, mi accusi
Il mondo di pietà. Dolce perdono
Si accordi al prigionier: la sua virtude
Ogni gran fallo a compensare arriva.
Torni Rodrigo in libertade, e viva.
Bel piacer d'un'alma grande
E' donare altrui la vita.
La pietà di Giove imita
Chi si avvezza a perdonar.
Se dovesse il gran tonante
Esser sempre a noi severo,
Si vedrebbe in ogn'istante
Su i mortali fulminar.
Parte.

Scena X
Armindo, e poi Climene
ARMINDO
La mia pietosa cura
Per l'amico che val?
CLIMENE
Armindo, in vano
Io cerco il re, tu lo vedesti?
ARMINDO
Oh dio!
Pur troppo il vidi: lo pregai; ma…
CLIMENE
Parla:
Vi è speme?
ARMINDO
Ah no!
CLIMENE
Dunque Rodrigo, o ciel!
Deve morir?
ARMINDO
E' ignoto
Il destino di lui. Minaccia Elvira,
Ma non palesa il suo disegno.
CLIMENE
Or ora
L'empia alla mia presenza
Diede il barbaro cenno.
ARMINDO
Ohimè! Che dici?…
Forse chi sa… si accorra: a viva forza
Si penetri la torre:
Si tenti ogni difesa…
Parte.

Scena XI
Climene, e poi Fernando
CLIMENE
Armindo, aspetta:
Teco verrò… ma più nol veggo: oh affanno!
Agitata, onde andando per la scena vede venire
Fernando.
Oh smania!… or che farò? Numi consiglio.
Ma viene il re. Deh, mio sovrano invitto,
Salva Rodrigo: il cenno
Deh vola a rivocare: io te ne priego
Per quel giusto tuo cor, per questa destra
De' malvaggi terror: per questo pianto…
FERNANDO
Sorgi, Climene. E' vana,
E' tarda la pietà, ch'ora dimostri
A pro dell'infelice,
Che tu amasti finor. Io mi spogliai
Della reale autorità. La figlia…
CLIMENE
Lo so: la figlia irata
Non pensa che a se stessa, e obblia frattanto
La pietade, il dover.
Deh vanne, accorri,
Che se tardi, o mio re, vedrai tra poco
A danno de' tuoi regni,
Nel proprio sangue assorto
Rodrigo rimaner.

Scena XII
Duarte, e detti.
DUARTE
Rodrigo è morto.
CLIMENE
Oimè!…
FERNANDO
Che ascolto!… Ah non fia ver.
DUARTE
Io stesso
Entro al carcere il vidi al suol disteso
Oggetto di terror. Giacea ravvolto
Fra l'ammanto sanguigno in fiera guisa
Ma la testa divisa
Dal tronco busto, invano
Da noi si ricercò.
CLIMENE
(Resisto ancora!
E lo scempio funesto
Odo senza morir!)
FERNANDO
Oh qual m'assale
Pentimento, e dolor! Dunque può tanto
Un trasporto crudel di rabbia, d'ira?
Chi fu?… Come!… perché?…
DUARTE
Chiedilo a Elvira.

Scena XIII
Elvira, e detti.
FERNANDO
Ed è ver, che abusasti a questo segno
Del sovrano poter, che incauto troppo
Ti diede un padre amante?… or che rispondi?…
Per tua giusta difesa, or che dirai?
ELVIRA
Signor di quel che oprai
Non mi posso pentir.
CLIMENE
(A poco a poco
Perdo sensi e vigor!)…
FERNANDO
Spietata figlia!
Troppo facile io fui, tu troppo audace.
Ah non spero goder più gioia e pace.
Scena XIV
Armindo con una guardia, che reca in un bacile il manto, la spada, ed il cimiero di Rodrigo, e detti.
ARMINDO
Ecco i miseri avanzi
Del duce invitto. Ecco, o signor, deh mira:
Mira, oh Dio! quella spada a te sì cara,
E che fida vegliò per tua difesa.
CLIMENE
Oh Dio! Nascondi, Armindo
Quelle spoglie al mio sguardo… io manco… io moro.
Sviene.
FERNANDO
Sostenetela, oh dei, che al grave affanno
La misera già cede.
DUARTE
(Anch'io comincio
A sentir moti di pietà.)
ELVIRA
(Ciascuno
Or mi crede tiranna,
Ma fra poco vedrà quanto s'inganna)
CLIMENE
Oimè… perché non moro!…
Dove son… chi m'aita
Le ingrate a respirar aure di vita?
E' tempo, è tempo alfine
Di svelare il mio cor… Rodrigo… oh Dio!…
Se qui intorno t'aggirin ombra adorata,
Ascolta le mie voci:
Voci dolenti estreme
Di chi senza sperar palpita e geme.

Ah pria, che il duol m'uccida
Additatemi voi quel busto esangue,
Quella spoglia infelice… Ah mi lasciate
Questo misero vanto,
Ch'io versi sul mio ben l'ultimo pianto.
Bell'alma, se ancora
Qui mesta ti aggiri,
Col pianto ricevi
Gli estremi sospiri
Di un povero core,
Di un core fedel.
ELVIRA
Quivi appresso, o Climene
Stassi Rodrigo. Io voglio
Che tu possa mirarlo.
CLIMENE
Altro non chieggo
Pria di morire in sì crudele istante.
ELVIRA
Eccomi pronta. Olà… Mira il tuo amante.

Scena ultima [XV]
Al cenno di Elvira comparisce Rodrigo senza manto, e senza cimiero e spada, la quale gli viene presentata da un paggio, e detti.
FERNANDO
Qual maraviglia!
ARMINDO
Qual incanto!
CLIMENE
Oh stelle!
DUARTE
Che veggo mai!
CLIMENE
Sei tu, Rodrigo?… oh Dio!…
RODRIGO
Mia vita, ed è pur vero
Che placata tu sei?
CLIMENE
Tu vivi ancora?
FERNANDO
Figlia!
ELVIRA
Ti rendo, o padre,
Quel Rodrigo, che solo
Amar potei, né conseguir giammai.
Ora vedi, se degg'io
Pentimento sentir di quel che oprai.
FERNANDO
Ma perché tu volesti
Deluderci così?
ELVIRA
Sol vi delusi,
Acciò tutta per me fosse la gloria
Di sottrar dal suo fato il grande, il vero
Sostegno dell'impero.
DUARTE
E colui, che là chiuso
Tronco, e svenato io vidi
Che di Rodrigo avea le note spoglie?…
ARMINDO
Il vidi anch'io…
ELVIRA
Fu d'altre colpe reo
Per decreto del padre
Entro il carcere istesso
Destinato a morire; io poscia il feci
Vestir come vedeste.
FERNANDO
Oh lieto inganno!
RODRIGO
Oh frode, che a me reca
Tanto gioir! Che dici, o cara?
CLIMENE
Alfine
La mia vendetta obblio,
Or che vivo tu sei.
FERNANDO
Dunque gioite,
Se pietosa la figlia, a cui l'arbitrio
Diedi di vostra sorte
Or liberi vi rende. Annodi Amore
Coppia così gentil.
RODRIGO
Oh mio tesoro
Ecco la destra.
CLIMENE
Ecco il mio cor.
DUARTE
(Conviene
Adattarsi al destin.)
ARMINDO
Deh vedi, o prence,
Che il ciel premiò la tua virtù.
RODRIGO
Si deve
Tutto al bel cor d'Elvira.
DUARTE
(Conviene
Adattarsi al destin.)
ARMINDO
Deh vedi, o prence,
Che il ciel premiò la tua virtù.
RODRIGO
Si deve
Tutto al bel cor d'Elvira.
DUARTE
(Conviene
Adattarsi al destin.)
ARMINDO
Deh vedi, o prence,

Che il ciel premiò la tua virtù.
RODRIGO
Si deve
Tutto al bel cor d'Elvira.
CLIMENE
La grand'opra di lei ciascuno ammira.
FERNANDO
Rodrigo, la tua sorte
Cangiò d'aspetto: è ben ragion, che ancora
Tu cangi il nome, e sia
Quello, che a te fu dato
Da' debellati re. Col nome altero
Di Cidde or ti conosca il regno ibero.
CORO
Le più liete, e ree vicende
Si adunaro in un sol giorno.
Giusto ciel, chi mai comprende
L'opre arcane del destin!
Alternando gioje, e pene,
La virtù sol ci sostiene
Della vita nel cammin.
Fine del dramma.

10

IL GRAN CID
Gioacchino Pizzi
Turín, Mairesse, 1768

ATTO PRIMO
Logge interne della parte più rimota del palazzo reale, con veduta di campagne.
Scena I
Rodrigo, ed Armindo.
ARMINDO
Principe generoso
Dell'Iberia splendor, dove t'aggiri,
Dove t'innoltri mai? Dal genitore
Nel dividerti, intendi
Che de' Mori il furor l'ultimo fato
Alla patria minaccia, e degli amici
Nel tuo soggiorno il radunato stuolo
Alla difesa accendi. A vestir l'arme
La stimolata gioventù feroce
Già corre, e già sicura
Ha la vittoria, e di seguirti giura.
Tu del nemico audace
L'impeto intanto non incontri, e a questa
Reggia ti aggiri, ove ogni laccio è teso
Alla rovina tua. Che fai, che pensi?
Ah già sorge l'Aurora: all'altrui sdegno
Non esporti così.
RODRIGO
Mi espongo solo
All'arbitrio di lei, che m'innamora.
ARMINDO
Che dici! e ignori ancora
Lo sdegno di Climene? Ella ha promesso
A chi ti svena l'amor suo.
RODRIGO
Mi è noto.
ARMINDO
Sai, che il prence Duarte
Arde per lei di amor: che altero, e franco
Giurò di vendicarla.
RODRIGO
Il so.
ARMINDO
Che irata
Odia fin la memoria
De' suoi passati affetti.
RODRIGO
E' ver.
ARMINDO
Che del tuo sangue
Climene ha sol desìo.
RODRIGO
E pur questa Climene è l'idol mio.
Io crudele, io spietato
Le uccisi il genitor.
ARMINDO
Deh non pentirti
D'una illustre vendetta. Egli fu il primo
Che nel mirarsi escluso
Dall'onor di educare il regio infante
Pien di rabbia e velen del tuo gran padre
Divenne assalitor.
»Spiacque al superbo
»Vederlo eletto al sommo grado, e senza
»La grave etade rispettare in lui,
»Trasse ingiusto vantaggio
»Dall'ingiurie degli anni…
RODRIGO
Ah non parlarmi
Dell'insulto fatal: deh taci, Armindo,
Non tormentarmi più. Da questa reggia
Andrò lungi, se vuoi.
Vedrai che in breve
Saprò rendermi grato
Alla patria, ed al re;
ma che Climene
Io non deggia seguir, ch'ella non sia
Cura de' miei pensieri,
Troppo da me pretendi, e in van lo speri.
La bella mia nemica
Sempre amerò fedele.
Né che mi fia crudele,
Posso lagnarmi ancor.
Io per dover tiranno
Sono il crudel, l'ingrato:
Da me le fu svenato
Il caro genitor.

Scena II
Armindo, ed Elvira.
ARMINDO, *ad Elvira, che viene impaurita, e*
frettolosa
Principessa, che miro! i tuoi riposi
Chi mai venne a turbar? Tu in questo loco?
ELVIRA
Armindo, ah tu non sai
L'imminente periglio,
Che ne sovrasta? ohimè! cresce il sospetto
Dell'assalto nemico.
ARMINDO, *smanioso guardando intorno*

E d'onde? e come…
In qual parte?…
ELVIRA
Nol so: so, che smarrito
Abbandonò le piume
Il re mio genitor: che di te in cerca
Scorre la reggia. Osserva:
Eccolo appunto con turbato ciglio.

Scena III
Fernando con seguito, e detti.
FERNANDO, *ad Armindo*
Assistenza: consiglio.
Siam perduti, o mio fido.
ARMINDO
Ah mio sovrano
Si pensi ad evitar l'ira funesta.
FERNANDO
Figlia, Armindo, non resta
Tempo a pensar. Chiede un periglio estremo
Risoluto valor, pronta difesa.
Sembra tutta discesa
L'Africa contumace a nostro danno.
Già i barbari ne vanno
Le vaste ad inondar piagge vicine
Di terror, di lamenti, e di rovine.
ELVIRA
Miseri noi!
ARMINDO
Coraggio. I Mori infidi
Ti conoscono ormai: già sono avvezzi
Ad esser vinti.
FERNANDO
E' ver; ma in tal cimento
Manca il loro terror: manca Rodrigo.
ELVIRA
(Ahi dolce nome!)
ARMINDO
Il valoroso, il grande
Esule vive, e non si trova ancora
Chi parli a suo favor.
FERNANDO
Non più. Duarte,
Prence del regio sangue,
Guiderà le mie squadre: a lui non manca
Quell'ardir, che al bisogno ora conviene.
ELVIRA
Ecco giunge Climene,
Per cui il prence Rodrigo è a noi lontano.
ARMINDO
Ella con genio strano
L'odia a un tempo, e l'adora:
Lo brama in vita, e lo vuol morto ognora.

Scena IV
Climene, e detti.
CLIMENE
Ah signore, ed è ver, che l'inimico
Sorprender tenti la cittade, e tutto
Porre a fuoco, e rovina? Io tra il silenzio,
E fra l'ombre vegliava all'urna accanto
Del mio gran padre crudelmente ucciso
Quando al funesto avviso
Si raddoppiaro i palpiti del core,
E nuovo duol si aggiunse al mio dolore.
Solo questa mancava
Alle sventure mie.
FERNANDO
Certo è il periglio:
Ora temi a ragion.
Ad Elvira e Climene
Voi principesse
Nel più sicuro loco
Andrete della reggia: alla mia scorta
Dovrà Armindo vegliare.
ARMINDO
In ogni impresa
Al tuo fianco mi avrai scudo, e difesa.

Scena V
Duarte con bandiere spiegate, e seguito d'armati, e
detti.
DUARTE
Mio re, queste che miri
Schiere animose invitte,
Bastano meco a raffrenar l'orgoglio
Del Mauro assalitor. Già il braccio mio
A mieter palme si avvezzò: più volte,
Al balenar di questo
Brando guerrier, tremaro
Le provincie ribelli. Ed or se ardite
Seguiran le tue squadre
La mia scorta, il mio esempio,
Dell'inimico stuol certo è lo scempio.
ARMINDO
(Oh quanto egli si fida! oh quanto è altero!)
ELVIRA
(Io poco mi lusingo.)
CLIMENE
(Io nulla spero.)
FERNANDO
Quel generoso ardire,
Prence, è degno di te. Vanne al cimento.
Mi affido al tuo valor. Eccoti aperta
Una strada di gloria ampia immortale,
Se avrai coraggio al gran bisogno eguale.
Reggimi il serto in fronte
Con valorosa mano:
Difendi il tuo Sovrano
Dal barbaro furor.
Faccia la destra invitta

Prove di glorie estreme;
Ma la prudenza insieme
Regoli il tuo valor.
Parte con Armindo e seguito.

Scena VI
Elvira, Climene, e Duarte
ELVIRA
Dunque non indugiar, che ogni momento
Può decider di noi, del nostro fato.
CLIMENE
Deh ci difendi, e poi
Rammenta, che giurasti
Di Rodrigo col sangue
La grand'ombra placar del padre mio,
Che invendicata freme
Del nero Lete in sulle sponde estreme.
DUARTE
Vado a pugnar sicuro.
Gloria, ed amor mi affretta
Poi della tua vendetta
Lascia la cura a me.
Tremi chi tanto offese
Una beltà sì rara:
Saprò svenarti, o cara,
L'empio nemico al piè.
Parte col seguito.

Scena VII
Climene, ed Elvira.
CLIMENE
Va' pur, che poi ti resta
Più dura impresa ad eseguir. Vedrai,
Che tanto lieve impegno
Non è il vincer Rodrigo.
»Il mio gran padre
»Primo trofeo del suo valor, ne sia
»Testimonio infelice.
ELVIRA
Io non comprendo,
Principessa, il tuo sdegno. Ognuno irriti
Contro vita sì cara: accendi ognuno
All'ira, alla vendetta, ed al furore;
Ma forse al labro non consente il core.
So, che invan ti fingi irata
Contro lui, che t'innamora:
Che lo sdegno è figlio ancora
Dell'amor, che accende il sen.
E se uniti amore, e sdegno
Van pugnando in mezzo all'alma,
O riporta Amor la palma,
O non resta oppresso almen.
Parte.

Scena VIII
Climene sola.
CLIMENE
Pur troppo è ver: nell'uccisor del padre
Trovo ancora l'amante. Odio Rodrigo
E son di lui gelosa. Oh qual sospetto
Mi scende in sen, quando pietosa Elvira
S'interessa per lui. Fra sdegno, e amore,
Che a vicenda nel seno arder mi sento
Anche la gelosia mi dà tormento.
Ah non basta ogn'altro affanno
A trafigger l'alma mia,
Che ora vien la gelosia
Il mio petto a lacerar.
E se un duol così tiranno
Non mi lascia almen per poco,
Tra il veleno, il gelo e il foco
Mi vedranno delirar.
Parte.

Scena IX
Aspetto esteriore delle mure di Siviglia con porta e ponte alzato vicino al piano, altra porta in prospetto anche con
ponte alzato, che poi si cala e si unisce all'antico ponte di fabrica in parte diruto ed atterrato, sotto del quale passa il fiume Gualdaquiver, che bagna colle sua acque le mura sudette. Da un lato rovinosi edificj intrigati da piante selvagge. Rodrigo con spada nuda alla mano, seguito da suoi amici armati.
RODRIGO
Coraggio, amici, il gran momento è questo
In cui la patria chiede
Prove di amor, di fede,
Di un estremo valor. Le sue speranze
In voi raduna in questo giorno. Ah vegga
L'Africa contumace
Fuggitiva, e distrutta
Pugnar col braccio vostro Iberia tutta.
Qui celati tra questi
Rovinosi edifizj il Mauro audace
Da noi si attenda, e inaspettato cada
Su lo stuolo nemico
Dell'armi nostre il fulmine funesto.
Coraggio, amici, il gran momento è questo.
Rodrigo si cela nelle rovine assieme co' suoi amici. Si vede in lontano calare il ponte di una delle porte della città, d'onde ne viene Duarte alla testa de' suoi soldati, che al suono di bellicosi istromenti passano ordinatamente il gran ponte, e vengono nel piano, ove si schierano in forma di battaglia.
DUARTE
Guerrieri invitti, a richiamare in voi
L'usato ardir, vi basti

Rammentar, che già serva
Dell'armi vostre è la vittoria. Il Moro
Già feroce si appressa. Ah nel suo sangue,
E ne' vostri sudori
Rifioriscan, miei fidi, i vostri allori.
I Saraceni baldanzosi, e disordinatamente vengono ad attaccare i seguaci di Duarte. Siegue fiera zuffa, ma questi dopo qualche contrasto incominciano a cedere, mal reggendo all'impeto, ed alla ferocia de' Saraceni, che sorpresi alle spalle da Rodrigo e da' suoi amici si avviliscono, e si danno precipitosi alla fuga, cosicché sul ponte, ed in diverse parti della scena si veggono attacchi di arme svantaggiosi per i sudetti Saraceni, e tra il tumulto, e la confusione Rodrigo tutto affannoso ritorna fuori.
RODRIGO
Ah secondate voi
De' miei fidi il valor, numi clementi,
E dell'Ibero il nome
Così chiaro si renda,
Che l'età nuova a rispettarlo apprenda.
E va nuovamente a rincalzare i nemici, che restano
dell'intutto dispersi, e vinti.

Scena X
Sedato il tumulto si cala il ponte da un'altra porta della città, dalla quale vengono Fernando e Armindo con seguito, e poi Climene, ed Elvira.
FERNANDO
Non più Armindo, la gioja
Troppo m'inonda il sen. Ma d'onde venne?
Chi fu? Come si noma
L'incognito guerrier?
ARMINDO
Io non so dirti
D'onde venne: chi fu. So che dobbiamo
Ad un sol braccio illustre
La nostra libertà. (Si celi ancora
L'invitto amico, onde maggior si renda,
Quanto meno aspettato, il suo trionfo).
FERNANDO
Vola: non indugiar. Deh fa ch'io sappia
A chi tanto degg'io.
Parte Armindo.
Figlia, Climene,
che sopragiungono
Godete alfin. L'assalitore audace
E' abbattuto, e respinto:
Deponete la tema: il Moro è vinto.
ELVIRA
Oh gaudio inaspettato!
CLIMENE
Oh lieto giorno!

Scena XI
Duarte con seguito, e detti.
DUARTE
Signor…
FERNANDO
Ah tu potrai
Toglierci da ogni dubbio.
DUARTE
Involto io sono
Nella dubbiezza istessa. E' ignota ancora
La mano, che a me tolse
L'onor della vittoria.
FERNANDO
Ma non vedesti?
DUARTE
Io vidi…

Scena XII
Armindo, e detti.
ARMINDO
Il tutto è noto.
Rodrigo è il difensore,
E' la gloria d'Iberia, è il vincitore.
FERNANDO
Rodrigo! Oh eterni numi!
CLIMENE
(L'uccisore del padre!)
DUARTE
(Il mio fiero rival!)
ELVIRA
(La mia speranza!)
FERNANDO
Ma perché non si avanza?
Che tarda ancor?
ARMINDO
Non osa
Presentarsi al tuo piede. Esule, teme
Di offender le tue leggi.
FERNANDO
Eh fa, ch'ei venga
Io l'assolvo: io lo bramo.
Parte Armindo.
E qual compenso
Trovar potrò, che basti
Tanto senno a premiar, tanto valore?
Io sento, che il mio core
Mentre riflette al suo dover, si crede
Incapace a premiar sì bella fede.
Armindo ritorna
ARMINDO
O sire, il vincitor già si avvicina.
FERNANDO
Son dal piacer confuso.

ELVIRA
(Io quasi manco dalla gioja estrema.)
DUARTE
(M'arde il petto d'invidia.)
CLIMENE
(Il cor mi trema.)

Scena XIII
Rodrigo seguito da' suoi amici, che traggono due re mori incatenati, ed altri Saraceni prigionieri, e detti.
RODRIGO
Monarca invitto, ecco que' re superbi,
Che ambizione, e vil desìo di prede
Mosse dall'africane aduste arene
Ne' tuoi regni a cercar stragi, e catene;
E se il ciel mi concesse
Di poterne domar l'ardito orgoglio,
Servi a te li presento a piè del soglio.
FERNANDO
Anima generosa!
ARMINDO
Invitto core!
CLIMENE
(Invan pretendi di sedurmi, Amore.)
FERNANDO
Ma teco alla grand'opra
Chi pronto accorse?
RODRIGO
Appena il tuo periglio
Io seppi antiveder, ch'armi, e guerrieri
Sollecito adunai; ricorsi all'arte,
E guidandoli occulti
Tra sassi rovinosi
Opportuni all'insidie, ivi l'ascosi.
FERNANDO
Oh virtude!
ARMINDO
Oh consiglio!
FERNANDO
Dunque giacché mi rendi
L'amica pace, e rassicuri a un tratto
Sulla mia fronte il vacillante serto,
Fia doppio il vanto, il guiderdone, e il merto.
CLIMENE
Signor, tu sai qual sia
Il suo delitto…
FERNANDO
In sì festoso giorno
Abbian tregua gli sdegni.
A Rodrigo.
A te permesso
Sia qui restare, e intanto
I due regi, che teco
Prigionieri guidasti, a te consegno.
RODRIGO
Troppo signor…
FERNANDO
La tua virtù sublime
Così onorar pretendo,
Se parte de' suoi acquisti ad essa io rendo.

Scena XIV
Climene, Rodrigo, e Duarte.
RODRIGO, *a Duarte, che resta pensoso*
Che più tardi? Che pensi? Il tempo, il loco
Ti è propizio, o Duarte. Appaga alfine
Il crudo genio di Climene. A lei
So, che hai promessa la mia morte. Il brando
Stringi dunque animoso all'alta impresa,
Ch'ora in me troverai debil difesa.
DUARTE
Vivi pur, ch'io non sono
Alla patria, ed al re così nemico,
Che voglia in dì sì lieto
Compier l'opra funesta.
Assai teco a pugnar tempo mi resta.
Parte.

Scena XV
Rodrigo, e Climene
RODRIGO
Così lento, o Climene, il tuo guerriero
Si accinge a vendicarti? Altro dovevi
Sceglier ministro del tuo sdegno…
CLIMENE
Ah ingrato,
E ancor m'insulti? e ancora
Deridi il mio dolor? Credi, o superbo,
Ch'io non possa trovar vindice mano
Che solleciti il colpo?
Che possa stare a fronte
Del tuo valor? Crudele,
T'inganni: sì t'inganni, alma infedele.
RODRIGO
Ah mio ben, mio tesoro,
Deh ti placa, ed ascolta
Di un'infelice amor gli ultimi accenti.
CLIMENE
Che amor? Voglio il tuo sangue.
RODRIGO
Anima mia,
Ascolta per pietà le mie difese.
CLIMENE
Va', che assai mi è palese,
Ciò che vuoi dirmi, infido,
Più non deggio ascoltarti.
Io m'involo da te, se tu non parti.
RODRIGO
Dunque dal tuo bel core
Sperar qualche pietà non potrò mai?

Dunque sempre vorrai
Odiarmi, oh Dio! né dell'amor primiero
Più ti rammenti?
CLIMENE
Ah scellerato; e forse
Ancor serbi nel sen qualche speranza?
Ancor nudri baldanza
Di risvegliare in me la fiamma antica?
Non sperarlo crudel, son tua nemica.
Parte.

Scena XVI
Rodrigo solo
RODRIGO
Infelice Rodrigo, e che ti giova
Aver tra l'armi superati, e vinti
I nemici del regno,
Se l'ostinato sdegno
Della nemica tua vincer non sai?
Misero, che farai?… sdegno sì strano,
Oh numi, a tollerar m'accingo in vano.
L'ira d'avverso fato,
Ma dell'oggetto amato
Saprei soffrir costante
L´ira d´avverso fato,
Ma dell´oggetoo amato
L'ira soffrir non so.
Se quel vezzoso ciglio
Si volge a me severo,
Perdo il valor primiero:
Più pace in sen non ho.
Fine dell'Atto Primo.

ATTO SECONDO
Scena I
Cortile interno, che corrisponde alle stanze d i Climene.
Rodrigo, e Duarte, indi Climene da parte.
RODRIGO
Duarte, eccoti il punto
Di palesarti alfine
Degno guerrier di lei, che il cor ti accende.
La differita pugna
Compisci ormai.
CLIMENE
(Che veggo!
I due principi insieme?)
DUARTE *in atto di cavar la spada*
Son pronto.
CLIMENE
(Ahi giusto ciel!)
RODRIGO
Ferma: non sai
Con chi devi pugnar. Sai, chi son'io?
DUARTE
So, che non so temerti.
RODRIGO
Il fasto insano
Del tuo superbo core
Saprei punir, ma della mia nemica
Un ministro fatale in te rispetto,
Ed offro inerme al crudo acciaro il petto.
CLIMENE
(Numi, che sento!)
DUARTE
Eh che non han più luogo
Queste fole di amor. All'armi…
Cava la spada.
CLIMENE
(Oh stelle!)
RODRIGO
Senti, Duarte: allora
Che svenato mi avrai, reca all'ingrata,
Di sangue ancor fumante.
Reca il vendice ferro, acciò che in esso
Appaghi alfin le voglie sue spietate.
DUARTE
Non più indugi, Rodrigo…
In atto di ferire, e Climene si avanza e l o trattiene.
CLIMENE
Ah no: fermate.
Io tutto intesi già. Vedi, o Duarte,
Ch'ei già dassi per vinto.
DUARTE
E perché vieni
A togliermi il trionfo?
RODRIGO
E perché accorri
A non farmi morir?
DUARTE
Siegua la pugna:
Ciascun tenti il suo fato.
In atto di ferire.
RODRIGO *non facendo difesa*
Ecco il petto.
CLIMENE *trattiene Duarte*
Ti arresta.
DUARTE
Oh cielo ingrato!
CLIMENE
Deh si rispetti adesso
La mia presenza.
DUARTE
E chi t'intende mai?
Pria m'impegni a seguir la tua vendetta:
Pria mi sproni al cimento;
E poi cangi ad ognor voglia, e talento.
Del tuo cor gl'incerti moti
Mi confondono il pensiero,
Mi volesti tuo guerriero,
Or mi privi di valor.

Ma non sempre ad arrestarmi
Sarà pronta la tua mano,
E vorrai rapirmi invano
Dell'impresa il giusto onor.
Parte.

Scena II
Climene, Rodrigo, e poi Armindo
CLIMENE
E sei tanto ineguale
Or nella tua virtù, che per mio danno
Solo ti mostri invitto?
RODRIGO
Anzi per tua cagione
Solo debole io son, né far difesa
Alcuno mi vedrà contro colui,
Che combatte per te.
Corro di nuovo
Duarte a rintracciar…
In atto di partire.
CLIMENE
No, no ti arresta:
Ascolta per pietà.
RODRIGO
Che vuoi? Che brami?
Lasciami…
CLIMENE
Ah senti! almeno
Difenditi per me. Vanne, combatti;
Combatti per Climene.
RODRIGO
Io combatter per te!
CLIMENE
Si, mio Rodrigo:
Togli, togli in tal guisa
La mia destra a Duarte. Io temo, e abborro
Un nodo tale. Ahi mi arrossisco… oh Dio!
Vuoi ch'io dica di più? vinci, Rodrigo,
E ad esser vincitore
Ti guidi la pietà, ma non l'amore.
RODRIGO
Or chi fia che resista
Al mio brando, al mio cuor?
ARMINDO *sopraggiunge*
Prence, ti brama
Nel senato il monarca.
RODRIGO
Un breve istante sol…
ARMINDO
Perdona: il cenno
Indugio non ammette.
RODRIGO
Ad ubbidire
M'insegna il mio dover. Vedrai, Climene,
In tua difesa il lampo
Del ferro mio come baleni in campo.
Parte con Armindo.

Scena III
Climene sola
CLIMENE
Numi, che feci mai!
Dove trascorse il labbro? In tal cimento
Mi scordai la vendetta, e il genitore!
Oh rimorso!… oh rossore!… Il dover mio
Ad affrettar m'impone
Di Rodrigo la morte, ed io pietosa
Il colpo arresto, e con desire insano
Del mio vendicator odio la mano.
Se il barbaro amante
Rimiro in periglio,
Confusa, tremante,
Sull'alma, sul ciglio
Un gelo, un orrore
Mi sento cader.
Ah torni il mio core
All'ira, allo sdegno.
Ah mora l'indegno;
Trionfi il dover.
Parte.

Scena IV
Gabinetti reali.
Fernando, ed Armindo.
FERNANDO
Forse, Armindo, saprai, che al regio sangue
La virtù di Rodrigo unire io voglio,
E che del trono per maggior sostegno
Sposa Elvira sarà di eroe sì degno.
ARMINDO
(Ecco un nuovo cimento
Di Rodrigo all'amore.)
FERNANDO
Or non ti sembra
Giusto, e grato il pensier?
ARMINDO
Tutto, o monarca,
Ciò che fai, ciò che pensi,
Tutto è raro, e sublime:
E la grandezza del tuo core esprime.
FERNANDO
Quivi tra poco Elvira
Per mio cenno verrà. Lasciami solo
A render noto alla diletta figlia
Quel che gloria, e dovere or mi consiglia.
ARMINDO
Come nel sol si vede
Il fonte di ogni lume,
In te così risiede
Ogni real costume
Ogni perfetto onor.
De' popoli devoti

La cura ognor sarai:
Sarai de' nostri voti
Il caro oggetto ognor.
Parte

Scena V
Fernando, e poi Elvira.
ELVIRA
Eccomi a' cenni tuoi.
FERNANDO
Figlia mi ascolta.
Conosci il pregio, e il vanto
Di quel cor valoroso,
Che onore, e vita, e libertà ci rese?
ELVIRA
Chi nol comprende?
FERNANDO
Io penso
Dunque premiarlo. E se a Rodrigo manca
Il retaggio di un regno, al suo valore
Facile è l'acquistarlo. Intanto io voglio
Dargli colla tua mano un dritto al soglio.
ELVIRA
(Oh improviso piacer!)
FERNANDO
Che dici?
ELVIRA
Ah padre,
Il nodo accetto, e il tuo voler mi è grato.
FERNANDO
Resta sol, che al senato
Tutto io palesi.
ELVIRA
Ma Climene?
FERNANDO
A lei
Sarà sposo Duarte. Eh ch'io non deggio
Ingrato comparire a chi fedele
Il regno mi difese.
Io saprò terminar tante contese.
Se da quel cor fedele
Conosco il viver mio:
Solo quel cor poss'io
Premiare col tuo cor.
Non vanta, è vero, un soglio,
Ma di sue glorie pieno
Sa meritarlo almeno:
Può conquistarlo ancor.
Parte.

Scena VI
Elvira sola.
ELVIRA
Ah non sperai, che tanto
Arridesse fortuna al genio mio,
E che la speme, che sovente inganna
Con arti lusinghiere,
Producesse per me tanto piacere.
Non è ver, degli amanti
La speranza ognora inganni.
Essi vanno tra gli affani,
La lor pace a racquistar.
D'Imeneo la bella face
E' mercede della speme,
E a due cori uniti insieme,
Più non resta, che bramar.
Parte.

Scena VII
Gran sala. Trono del re da una parte con sedia da un lato per Elvira, ed altra sedia a piè del trono per Climene. Sedili intorno per li grandi del regno.
Fernando seguito da' senatori, e guardie, Duarte, ed Armindo.
DUARTE
Alla tua scelta applaude,
Signo, lieto il Senato, e mille intanto
Da questa copia eletta
Degni della tua cura i frutti aspetta.
FERNANDO
Ma Climene, ed Elvira
Non veggio ancor.
ARMINDO
Climene
Sdegna d'intervenir nel gran consiglio.
FERNANDO
Seppe il mio cenno?
ARMINDO
A lei
Il tuo cenno recai.
FERNANDO
Torna: e in mio nome
Dille, che mal conosce
La clemenza real. Dille, che amico
a lei t'invia Fernando:
Se non basta il pregar, ch'io la comando.
Armindo parte
Al tuo zelo, o Duarte,
Grato esser deggio ancor, talche ne avrai
La promessa mercede in tal momento.
DUARTE
Quando servo al mio re sono contento.

Scena VIII
Climene, Elvira, e Armindo, che le precede, e detti.
ARMINDO
Colla real tua figlia
Climene or qua ne vien.
FERNANDO
Ah principesse,

Venite pure. Aggiunga il vostro aspetto
Gioja al comun diletto.
CLIMENE
Oh Dio! qual parte
Ha un'infelice nel real consiglio?
FERNANDO
Siedi: or tutto saprai: serena il ciglio.
Fernando va in trono, e seco Elvira, che siede al suo fianco, e Climene a' piedi del trono, e tutti i grandi parimente siedono.
O dell'ispano impero
Valorosi sostegni,
Con cui le gravi mie cure sublimi
Dividere a me lice:
Al talamo felice
Della real mia figlia
Io prescelsi Rodrigo. E' ver, che a lui
Dovendo noi la sicurezza, e il trono;
Forse piccolo ancor rassembra il dono,
Ma siccome i monarchi
Fanno dell´opre lor meta la gloria
A voi, che siete onor del regno ibero,
Lascio a voi giudicar del mio pensiero.
Ma a´vostri voti oggi sperar mi giova;
Cosí scelta anche il Senato approva.
DUARTE
Signor, ciascuno applaude
A sì giusto imeneo.
FERNANDO
Se ognun v´assente,
Altro dunque non resta:
Venga Rodrigo ormai.
ELVIRA
(Che gioja è questa!)
CLIMENE
(Io fremo.)
DUARTE
(Io godo.)
ARMINDO
(Oh sventurato amico!)
CLIMENE
(Ecco Rodrigo. Oh Dio! gelar mi sento.)

Scena IX
Rodrigo, e detti.
RODRIGO
Al tuo cenno sovrano
Vengo, o mio re.
FERNANDO
La tua virtude illustre,
Che superò tra noi
I più famosi eroi,
Al mio sangue ti unisce, e mi consiglia
In premio del valor darti la figlia.
Sorgi, Elvira, e la destra
Porgi a Rodrigo.
ELVIRA *si alza da sedere*
(Oh mio contento!)
CLIMENE
(Oh affanno!)
FERNANDO
Prence perché t'arresti?
RODRIGO
E' sì grande l'onore,
Che rispetto, e stupore
Arrestano il mio piè… Mano sì degna
E' serbata a monarchi.
FERNANDO
Non più, che i tuoi riguardi
Eccedon la modestia. A te non lice
Opporti al mio volere.
ELVIRA
(Ah che vacilla
La mia speranza!)
FERNANDO
O prence
Punto non indugiar. Vieni: che fai?
Ubbidisci al tuo re.
RODRIGO *risoluto*
Non sarà mai.
FERNANDO
Come! che dici?
RODRIGO
Il simular non giova,
Perdonami, signore,
il real nodo,
Scusa, a me non conviene:
Aspiro solo a posseder Climene.
ELVIRA
(Come soffro un rifiuto!)
CLIMENE
(Come udir tanta fede, e serbar l'ire?)
ARMINDO
(Oh amante sconsigliato!)
DUARTE
(Oh folle ardire!)
FERNANDO
Al giovanil talento, al tuo gran merto
Il rifiuto io condono,
Ma ad altri di Climene
Destinata è la mano.
CLIMENE
E chi di me dispose?
FERNANDO
Il tuo sovrano.
E' Duarte il tuo sposo.
DUARTE
(Oh me felice!)
Si alza per andare verso Climene.
RODRIGO
Ferma: che troppo ardisci. A me tu devi
Prima toglier la vita,

Se ottener vuoi Climene.
Snuda la spada.
CLIMENE
E' ver: ti è noto,
Duarte, il voler mio.
DUARTE
Prezzo di quella man dunque son'io?
FERNANDO *si alza dal trono, e tutti s'alzano*
Olà: dunque si oltraggia
Così da voi la maestà suprema?
Senza orror, senza tema
Della presenza mia,
Tu vieni ad insultarmi
Con tal rifiuto, e con dar mano all´armi?
Scende dal trono.
E ben: non più. Si sciolga
L'adunata assemblea.
Ad Armindo.
Mio fido, ascolta:
Dovrai nelle sue stanze
Climene custodir:
Accennando a Rodrigo.
Ma quell'altero
Serba a maggior castigo
Nel carcer più funesto.
ARMINDO
(Che vicenda fatal!)
ELVIRA
(Che torto è questo!)
DUARTE
(Cadde al fine il rival.)
FERNANDO *alle guardie che si avanzano.*
Che più si tarda?
Si disarmi l'altero.
RODRIGO
Ardir cotanto
Non abbia alcun.
FERNANDO
Minacci ancor?
RODRIGO
L'acciaro
Voglio deporre al piede
Dell'irato mio ben: del suo potere
Conquista io vò che sia…
CLIMENE
(Resisti anima mia.)
RODRIGO *si inginocchia, e depone la spada a' piedi di Climene.*
Prendi, t'appaga:
Sarai contenta alfine,
Mi volesti infelice: eccomi, o cara,
Oppresso, delinquente
In odio del mio re; ma pur giammai
L'amor non mi potrai toglier dal petto.
Sarà sempre il mio affetto
Di costanza, e di fè trionfo altero..
Sì: ti amerò costante
Ad onta del destin barbaro e rio.
Placati almeno… ah principessa, addio.
Se placate alfin vi miro,
Care luci del mio bene,
Le più gravi acerbe pene
Vò contento ad incontrar.
Men terror mi dà la morte,
Che lo sdegno, che vi accende:
E per voi le mie vicende
Sol mi fanno paventar.
Parte con Armindo e guardie.

Scena X
Fernando, Elvira, Climene, e Duarte.
ELVIRA
Padre, schernita io sono:
Mi devi vendicar.
CLIMENE
Signor, tu devi
Punir me sola.
DUARTE
Del delitto altrui,
Se giusto sei, non dei punirla.
CLIMENE
Io sono
La cagion del suo fallo. Un genio antico
Anche i più saggi inganna.
ELVIRA
Il suo ardir lo condanna.
CLIMENE
Lo scusa un cieco amore.
DUARTE
Troppo grande è l'errore.
CLIMENE
Ma più grande è il suo vanto.
FERNANDO *a Cimene*
Pensa, ingrata, a te stessa, e taci intanto.
Parte

Scena XI
Climene, Elvira, e Duarte.
ELVIRA
Climene, ov'è il tuo sdegno?
DUARTE
Ove andò l'odio tuo?
ELVIRA
Quella non sei,
Che brami il prence estinto?
DUARTE
E non sei quella,
Che mi offristi la mano?
CLIMENE
Tacete, oh Dio! Mi tormentate invano.

ELVIRA
Vieni, Duarte: in questo giorno istesso
La vendetta io farò giusta, e severa
Di chi tenta oscurar la gloria ibera.
Elvira e Duarte partono, insieme.

Scena XII
Climene sola.
CLIMENE
Sconsigliata, che feci! Il regno tutto
A danno di Rodrigo oggi irritai:
La vendetta cercai del padre ucciso,
Ed or mi trovo nel medesmo istante
Orfana figlia, e sventurata amante.
Ah si vada: si plachi
L'irritato monarca. Ah si risparmi
Una vita sì cara… E tu del padre
Potresti, ingrata figlia,
La vendetta obbliar?… Ahi dura legge!
Ahi tiranno dover di onor, di fama!
Una morte cercar, che non si brama!
Oh Dio! mai sempre ondeggia
Confuso, e incerto il core
Ora in preda all sdegno, ora all'amore.
Son qual nave in mezzo all'onde
Senza guida, e senza vele:
In balia del mar crudele
Il mio core errando va.
Tra l'amor, che lo confonde:
Tra lo sdegno, che l'investe:
Tra le immagini funeste,
Che bramare, oh Dio! non sa.
Fine dell'atto secondo.

ATTO III
Scena I
Appartamento in cui è ristretta Climene.
Elvira, e Armindo.
ARMINDO
Tanta fortezza, Elvira,
E' impropria del tuo cor: si sa pur troppo
Che il re…
ELVIRA
T'inganni, Armindo.
Non son qual tu mi credi
Dispietata così.
Sappi, che ad arte
Io richiesi a Fernando
L'arbitrio sopra i rei: non seppe il padre
Negar di consolarmi: ora si trovi
Per Rodrigo uno scampo, e tu dovrai
Adoprarti per lui.
ARMINDO
Che far poss'io?
ELVIRA
Vanne a Climene, e dille,
Che torni pure in libertà: ma poi
Almen grata mi sia: da lei sol chieggo
Che meco al carcer venga, e il prigioniere
Persuada ad amarmi,
A chiedermi pietà: di' che l'induca
A dar giusto compenso
All'amor mio sprezzato,
E al vilipeso trono,
Sicuro del mio affetto, e del perdono.
ARMINDO
Quanto m'imponi, Elvira,
Io vado ad eseguir. Gli eterni dei

Scena II
Elvira, e poi Duarte.
ELVIRA
L'ultima prova è questa
Dell'amante mio core.
Se poi sarò al cimento
Di condannarlo: allor saprà quest'alma
Sacrificar con atto generoso
I proprj affetti per l'altrui riposo.
Allora io già pensai,
Con qual arte si debba
Finger la morte di Rodrigo.
DUARTE
Elvira,
Giacché il tuo genitore a te concesse
Tutto l'arbitrio intero
Sul destino de' rei, deh ti rammenta
Di me, del desir mio. Fa' che Climene
Si pieghi alfine alle mie nozze.
ELVIRA
(A lui
Si asconda il mio pensier.) Io non fo poco
Se penso ai torti miei: giacché mi trovo
Nel doloroso impegno
D'abbandonare il cor tutto allo sdegno.
Parte.

Scena III
Duarte solo.
DUARTE
Chi crederebbe mai, che per Climene
Io domandi pietà? Non ho più pace:
Non conosco me stesso: in me non trovo
Più l'usato valore,
E quasi a delirar m'induce amore.
Tutti d'amor si lagnano
D'amor mi lagno anch'io;
Ma tutti poi ritornano
Folli, al primier desio,
E in un bel volto amabile
Piace l'inganno ancor.
La servitù più barbara
Amando si sostiene,

Sdegni, disprezzi e pene
Soffre costante il cor.
Parte.

Scena IV
Cortile delle carceri.
Elvira, Climene, e Armindo.
ARMINDO
Principessa, il tuo cenno
Io già pronto eseguii: tosto disposi
Climene ad appagarti:
Qua la condussi. Or partirò.
Arminio parte
ELVIRA
Sì, parti.
CLIMENE
(Ohimè: destino ingrato!)
Dunque io deggio?…
ELVIRA
Sì, sì quanto in mio nome
Fedel ti espose Armindo
Or tu devi eseguir.
CLIMENE
(Numi consiglio!)
Dall'interna prigione ora dischiuso
Qui Rodrigo vedrai.
CLIMENE *guarda d'intorno*
(Che fiera immago!
Che assalto tormentoso!)
ELVIRA
Or tu ben sai
Di salvarlo la via: forse si perde
Per tua cagione:
ogn'altro scampo è vano,
O che scelga la morte, o la mia mano.
Alle guardie che stanno avanti la porta.
Olà, qua si conduca
Il prigionier. Quivi in disparte ascosa
Il tutto ascolterò.
Elvira si ritira, e si apre una porta per dove esce
Rodrigo incatenato.
CLIMENE
(Sorte penosa!)

Scena V
Rodrigo, Climene, ed Elvira in disparte.
RODRIGO
Qui Climene! che miro!
Sei tu, dolce mio ben, sogno, o deliro?
Qual amor, qual pietà?…
CLIMENE
Taci. Io non vengo
Mossa d'amor, né da pietà; ma solo
Vengo per cenno altrui
Ad offrirti uno scampo.
RODRIGO
E non bramasti
Tu il mio sangue finor?
CLIMENE
Sì, lo bramai:
Ma non ti volli estinto
Sotto una scure infame, in lacci avvolto
Miserabile oggetto al popol folto.
Tal morte ti sovrasta, e di evitarla
V'è soltanto una strada.
RODRIGO
E qual sarebbe?
CLIMENE
Placar Elvira, a cui dal re fu dato
L'arbitrio del tuo fato;
E pentito, ed umile al regio piede
Giurarle amore, e fede,
Tutta riporre la tua speme in lei.
(A qual officio mi serbaste, oh dei!)
RODRIGO
Che dici? e credi forse
Che sì debole io fa, ch´io mi riduca
Per timor della vita
L´altrui sdegno a temer? Ch´or io non sappia
Rinnovar il rifiuto, e gir costante
Al mio periglio appresso?
Ah t'inganni, Climene: io son lo stesso.
Tu non conosci appieno
Il mio cor, la mia fe'.
CLIMENE
Ma che ti giova
Una fe', che mi spiace? ancor non sei
Dell'odio mio ben persuaso?
RODRIGO
Assai
Per mia pena il comprendo.
CLIMENE
E ben più saggio
Segui, chi t'ama, e chi a regnar t'invita:
Ed a nuovi trofei serba la vita.
Elvira…
RODRIGO
Eh basta alfine:
Io non cerco il suo amore,
Non pavento il suo sdegno.
M'intendesti, o Climene?

Scena VI
Elvira, ch'esce sdegnata, e detti.
ELVIRA
Intesi, indegno.
CLIMENE
(Son morta.)
ELVIRA
Ora vedrai

Tu che mi sprezzi, e che il mio amor non curi,
Ciò che far possa. Olà custodi…
CLIMENE
Ah lascia
Che un sol momento ancora…
ELVIRA
Io più non voglio
Quell'audace soffrir.
Accenna a Rodrigo le guardie, ch'escono armate.
Questi che miri
Sono dell'ira mia ministri.
Alle guardie
E voi
Pronti a un nuovo mio cenno,
Quanto vi imposi eseguirete. Or ora,
Empio, vedrai ch'Elvira
E' grande nell'amor, grande nell'ira.
CLIMENE
Sospendi per pietà… son io…
ELVIRA
Tu sei
Rea del medesmo fallo: il so, ma voglio
In lui solo punir d'ambi l'orgoglio.
Non sei l´oggetto
Tu del mio sdegno:
Son disprezzata
Da quell'indegno:
Sol quel superbo
Deve tremar.
Parte.

Scena VII
Climene, Rodrigo, e guardie.
RODRIGO
Mio ben.
CLIMENE
Prence infelice,
Non chiamarmi tuo ben.
RODRIGO
Perché?
CLIMENE
Nol soffre
Il mio dover.
RODRIGO
Che tirannia!
CLIMENE
Che pena!
RODRIGO
Ohimè, qual più m'avanza
Conforto a' mali miei? quanto mi costa
Quel tuo fiero rigor!
CLIMENE
L'istesso affanno
Costa a me ancor, ma con dar morte al padre
Tu m'insegnasti, oh Dio
Che un spietato dover seguissi anch'io.
Col tuo valor funesto
Salvasti la tua gloria: io col mio sdegno
Salvar deggio la mia. Non posso amarti
Senza delitto, e senza
Inumana apparir.
RODRIGO
Dunque è decisa
La mia sorte crudel! tu m'odj ancora?
CLIMENE
Ah non t'odio…
RODRIGO
Ma intanto
Mi nieghi un segno di pietà, di amore.
CLIMENE
(Oh Dio! questo è martir!)
RODRIGO
(Questo è rigore!)
Per soddisfarti appieno, al mio rivale
Offersi inerme il petto. Ah tu potevi
Allor con la mia morte
Por fine a quell'impegno
Che di contrari affetti arde tra noi.
Da te, da' labri tuoi
Erami data la sentenza, e il colpo,
Che dall'altrui furor mi aspetto intanto.
CLIMENE
(Ah non posso fermar sul ciglio il pianto!)
RODRIGO
Ma che miro! o m'inganno?… In tal momento,
Se le lagrime vostre
Qualche segno d'amor fossero mai,
A voi tutto io perdono, o amati rai.
Ah sì, bell'idol mio,
Questa dolce pietà pur mi consola,
E allegerisce il peso
De' ceppi miei, della mia sorte. Al fine
Lieto morrò, se dopo estinto almeno
Lasci lo sdegno, e mi prometti amore.
CLIMENE
(Oh Dio! questo è martir!)
RODRIGO
(Questo è rigore!)
Fra l'ombre meste, o cara,
Un tuo sospiro almeno
Mi venga a consolar.
CLIMENE
Vuol la mia sorte amara,
Che ancor di Lete in seno
Io non ti deggia amar.
RODRIGO
Crudel! t'ascolto e vivo?
CLIMENE
Lasciami. Oh Dio! che affanno!

A DUE
Ah che destin tiranno
Ah che infelice amor!
A DUE
Due sventurati amanti
Scherno degli astri rei,
Sarete paghi, o dei,
Di fulminare ognor?
Partono per diverse strade.

Scena VIII
Giardino di verdure architettato a grigliass nella
reggia. Tavolino con ricapito da scrivere.
Fernando, e Armindo
FERNANDO
Taci, Armindo, non più: del delinquente
Elvira disporrà.
ARMINDO
Perdona: e a lei
Della vindice Astrea lasci la spada?
FERNANDO
E ben? non può far meno
Un padre, un re per l'oltraggiata prole:
L'offesa sua mi duole
Piucché la propria.
ARMINDO
Ah ch'io prevedo, oh dei!
La tragedia funesta.
Signor, cangia consiglio: il colpo arresta.
Parte

Scena IX
Fernando siede appoggiato al tavolino pensoso alquanto.
FERNANDO
E' vero, è ver: potrebbe
L'offesa principessa
Ecceder nello sdegno: a lei si tolga
Il supremo potere: il regio cenno
Scrivasi pur…
Incomincia a scrivere, e poi si arresta
ma la giustizia, il soglio
Chi più rispetterà? Ah sì, mi accusi
Il mondo di pietà. Dolce perdono
Si accordi al prigionier: la sua virtude
Ogni gran fallo a compensare arriva.
Torni Rodrigo in libertade, e viva.
Scrive, piega el folgio, e si alza risoluto da sedere.
Bel piacer d'un'alma grande
E' donare altrui la vita.
La pietà di Giove imita
Chi si avvezza a perdonar.
Se dovesse il gran tonante
Esser sempre a noi severo,
Si vedrebbe in ogn'istante
Su i mortali fulminar.
Parte.

Scena X
Armindo, e poi Climene
ARMINDO
La mia pietosa cura
Per l'amico che val?
CLIMENE
Armindo, in vano
Io cerco il re, tu lo vedesti?
ARMINDO
Oh dio!
Pur troppo il vidi: lo pregai; ma…
CLIMENE
Parla:
Vi è speme?
ARMINDO
Ah no!
CLIMENE
Dunque Rodrigo, o ciel!
Deve morir?
ARMINDO
E' ignoto
Il destino di lui. Minaccia Elvira,
Ma non palesa il suo disegno.
CLIMENE
Or ora
L'empia alla mia presenza
Diede il barbaro cenno.
ARMINDO
Ohimè! Che dici?…
Forse chi sa… si accorra: a viva forza
Si penetri la torre:
Si tenti ogni difesa…
Parte.

Scena XI
Climene, e poi Fernando
CLIMENE
Armindo, aspetta:
Teco verrò… ma più nol veggo: oh affanno!
Agitata, onde andando per la scena vede venire
Fernando.
Oh smania!… or che farò? Numi consiglio.
Ma viene il re. Deh, mio sovrano invitto,
Salva Rodrigo: il cenno
Deh vola a rivocare: io te ne priego
Per quel giusto tuo cor, per questa destra
De' malvaggi terror: per questo pianto…
FERNANDO
Sorgi, Climene. E' vana,
E' tarda la pietà, ch'ora dimostri
A pro dell'infelice,

Che tu amasti finor. Io mi spogliai
Della reale autorità. La figlia…
CLIMENE
Lo so: la figlia irata
Non pensa che a se stessa, e obblia frattanto
La pietade, il dover.
Deh vanne, accorri,
Che se tardi, o mio re, vedrai tra poco
A danno de' tuoi regni,
Nel proprio sangue assorto
Rodrigo rimaner.

Scena XII
Duarte, e detti.
DUARTE
Rodrigo è morto.
CLIMENE
Oimè!…
FERNANDO
Che ascolto!… Ah non fia ver.
DUARTE
Io stesso
Entro al carcere il vidi al suol disteso
Oggetto di terror. Giacea ravvolto
Fra l'ammanto sanguigno in fiera guisa
Ma la testa divisa
Dal tronco busto, invano
Da noi si ricercò.
CLIMENE
(Resisto ancora!
E lo scempio funesto
Odo senza morir!)
FERNANDO
Oh qual m'assale
Pentimento, e dolor! Dunque può tanto
Un trasporto crudel di rabbia, d'ira?
Chi fu?… Come!… perché?…
DUARTE
Chiedilo a Elvira.

Scena XIII
Elvira, e detti.
FERNANDO
Ed è ver, che abusasti a questo segno
Sagrificar colui, che fu´l sostegno
Di noi tutti, e del Regno? or che rispondi?…
Per tua giusta difesa, or che dirai?
ELVIRA
Signor di quel che oprai
Non mi posso pentir.
CLIMENE
(A poco a poco
Perdo sensi e vigor!)…
FERNANDO
Spietata figlia!
Troppo facile io fui, tu troppo audace.
Ah non spero goder più gioia e pace.

Scena XIV
Armindo con una guardia, che reca in un bacile il manto, la spada, ed il cimiero di Rodrigo, e detti.
ARMINDO
Ecco i miseri avanzi
Del duce invitto. Ecco, o signor, deh mira:
Mira, oh Dio! quella spada a te sì cara,
E che fida vegliò per tua difesa.
CLIMENE
Oh Dio! Nascondi, Armindo
Quelle spoglie al mio sguardo… io manco… io moro.
Sviene.
FERNANDO
Sostenetela, oh dei, che al grave affanno
La misera già cede.
DUARTE
(Anch'io comincio
A sentir moti di pietà.)
ELVIRA
(Ciascuno
Or mi crede tiranna,
Ma fra poco vedrà quanto s'inganna)
Quivi appresso, o Climene,
Stassi Rodrigo. Io voglio,
Che tu possa mirarlo.
CLIMENE
Altro non chieggo
Pria di morire in sì crudele istante.
ELVIRA
Eccomi pronta. Olà… Mira il tuo amante.

Scena ultima [XV]
Al cenno di Elvira comparisce Rodrigo senza cappello, e senza cimiero e spada, la quale gli viene presentata da una comparsa, e detti.
FERNANDO
Qual maraviglia!
ARMINDO
Qual incanto!
CLIMENE
Oh stelle!
DUARTE
Che veggo mai!
CLIMENE
Sei tu, Rodrigo?… oh Dio!…
RODRIGO
Mia vita, ed è pur vero
Che placata tu sei?
CLIMENE
Tu vivi ancora?

FERNANDO
Figlia!
ELVIRA
Ti rendo, o padre,
Quel Rodrigo, che solo
Amar potei, né conseguir giammai.
Ora vedi, se degg'io
Pentimento sentir di quel che oprai.
FERNANDO
Ma perché tu volesti
Deluderci così?
ELVIRA
Sol vi delusi,
Acciò tutta per me fosse la gloria
Di sottrar dal suo fato il grande, il vero
Sostegno dell'impero.
DUARTE
E colui, che là chiuso
Tronco, e svenato io vidi
Che di Rodrigo avea le note spoglie?…
ARMINDO
Il vidi anch'io…
ELVIRA
Fu d'altre colpe reo
Per decreto del padre
Entro il carcere istesso
Destinato a morire; io poscia il feci
Vestir come vedeste.
FERNANDO
Oh lieto inganno!
RODRIGO
Oh frode, che a me reca
Tanto gioir! Che dici, o cara?
CLIMENE
Alfine
La mia vendetta obblio,
Or che vivo tu sei.
FERNANDO
Dunque gioite,
Se pietosa la figlia, a cui l'arbitrio
Diedi di vostra sorte
Or liberi vi rende. Annodi Amore
Coppia così gentil.
RODRIGO
Oh mio tesoro
Ecco la destra.
CLIMENE
Ecco il mio cor.
DUARTE
(Conviene
Adattarsi al destin.)
ARMINDO
Deh vedi, o prence,
Che il ciel premiò la tua virtù.
RODRIGO
Si deve
Tutto al bel cor d'Elvira.
DUARTE
(Conviene
Adattarsi al destin.)
ARMINDO
Deh vedi, o prence,
Che il ciel premiò la tua virtù.
RODRIGO
Si deve
Tutto al bel cor d'Elvira.
DUARTE
(Conviene
Adattarsi al destin.)
ARMINDO
Deh vedi, o prence,
Che il ciel premiò la tua virtù.
RODRIGO
Si deve
Tutto al bel cor d'Elvira.
CLIMENE
La grand'opra di lei ciascuno ammira.
FERNANDO
Rodrigo, la tua sorte
Cangiò d'aspetto: è ben ragion, che ancora
Tu cangi il nome, e sia
Quello, che a te fu dato
Da' debellati re. Col nome altero
Di Cidde or ti conosca il regno ibero.
CORO
Le più liete, e ree vicende
Si adunaro in un sol giorno.
Giusto ciel, chi mai comprende
L'opre arcane del destin!
Alternando gioje, e pene,
La virtù sol ci sostiene
Della vita nel cammin.
Fine del dramma.

11

IL CIDDE
Gioacchino Pizzi
Roma, Lorenzo Corradi, 1769

Atto Primo
SCENA I
Armindo, ed Elvira.
ARMINDO, *ad Elvira, che viene impaurita, e frettolosa.*
Principessa, che miro! i tuoi riposi
Chi mai venne a turbar? Tu in questo loco!
ELVIRA
Armindo, ah tu non sai
L'imminente periglio,
Che ne sovrasta? ohimè! cresce il sospetto
Dell'assalto inimico.
ARMINDO, *smanioso guardando intorno*
E d'onde? e come…
In qual parte?…
ELVIRA
Nol so: so, che smarrito
Abbandonò le piume
Il re mio genitor che di te in cerca
Scorre la reggia. Osserva:
Eccolo appunto con turbato ciglio.

SCENA II
Fernando con seguito, e detti.
FERNANDO, *ad Armindo*
Assistenza: consiglio.
Siam perduti, o mio fido.
ARMINDO
Ah mio sovrano
Si pensi ad evitar l'ira funesta.
FERNANDO
Figlia, Armindo, non resta
Tempo a pensar. Chiede un periglio estremo
Risoluto valor, pronta difesa.
Sembra tutta discesa
L'Africa contumace a nostro danno.
Già i barbari ne vanno
Le vaste ad inondar piagge vicine
Di terror, di lamenti, e di rovine.
ELVIRA
Miseri noi!
ARMINDO
Coraggio. I Mori infidi
Ti conoscono ormai: già sono avvezzi
Ad esser vinti.
FERNANDO
E' ver; ma in tal cimento
Manca il loro terror, manca Rodrigo.
ELVIRA
(Ahi dolce nome!)
ARMINDO
Il valoroso, il grande
Esule vive, e non si trova ancora
Chi parli a suo favor.
FERNANDO
Tu sai, che offesa
Climene a lui contende
Il perdono real.
ARMINDO
Climene a torto
Lo perseguita, e l'odia.
FERNANDO
E pur da lui
Le fu il padre svenato!
ARMINDO
Ah ch'ei dovea
Sostenere col brando
La paterna ragion.
FERNANDO
Non più. Duarte
Prence del regio sangue
Guiderà le mie squadre: a lui non manca
Quell'ardir, che al bisogno ora conviene.
ELVIRA
Ecco giunge Climene,
Per cui il prence Rodrigo è a noi lontano.
ARMINDO
Ella con genio strano
L'odia a un tempo, e l'adora:
Lo brama in vita, e lo vuol morto ognora.

SCENA III
Climene, e detti.
CLIMENE
Ah signor, ed è ver, che l'inimico
Sorprender tenti la cittade, e tutto
Spiri strage, ed orror? Io tra il silenzio,
E fra l'ombre vegliava all'urna accanto
Del mio gran padre crudelmente ucciso
Quando al funesto avviso
Si raddoppiaro i palpiti del core,
E nuovo duol si aggiunge al mio dolore.
Solo questa mancava
Alle sventure mie.
FERNANDO
Certo è il periglio:

Ora temi a ragion.
Ad Elvira e Climene
Voi principesse
Nel più sicuro loco
Andrete della reggia: alla mia scorta
Dovrà Armindo vegliare.
ARMINDO
In ogni impresa
Al tuo fianco mi avrai scudo, e difesa.

SCENA IV
Duarte con bandiere spiegate, e seguito d'armati, e
detti.
DUARTE
Mio re, queste che miri
Schiere animose invitte,
Bastano meco a raffrenar l'orgoglio
Del Mauro assalitor. Già il braccio mio
A mieter palme si avvezzò: più volte,
Al balenar di questo
Brando guerrier, tremaro
Le provincie ribelli. Ed or se ardite
Seguiran le tue squadre
La mia scorta, il mio esempio,
Dell'inimico stuol certo è lo scempio.
ARMINDO
(Oh quanto egli si fida! oh quanto è altero!)
ELVIRA
(Io poco mi lusingo.)
CLIMENE
(Io nulla spero.)
FERNANDO
Quel generoso ardire,
Prence, è degno di te. Vanne al cimento.
Mi affido al tuo valor. Eccoti aperta
Una strada di gloria ampia immortale,
Se avrai coraggio al gran bisogno eguale.
Reggimi il serto in fronte
Con valerosa mano;
Difendi il tuo Sovrano
Dal barbaro furor.
Faccia il serto invita
Prove di glorie estreme
Ma la prudenza insieme
Regoli il tuo valor.

SCENA V
Elvira, Climene, e Duarte
ELVIRA
Dunque non indugiar, che ogni momento
Può decider di noi, del nostro fato.
CLIMENE
Deh ci difendi, e poi
Rammenta, che giurasti
Di Rodrigo col sangue
La grand'ombra placar del padre mio,
Che invendicata freme
Del nero Lete in sulle sponde estreme.
DUARTE
Vado a pugnar sicuro.
Gloria, ed amor mi affretta
Poi della tua vendetta
Lascia la cura a me.
Tremi chi tanto offese
Una beltà sì rara:
Saprò svenarti, o cara,
L'empio nemico al piè.
Parte col seguito.

SCENA VI
Climene, ed Elvira.
CLIMENE
Va' pur, che poi ti resta
Più dura impresa ad eseguir. Vedrai,
Che tanto lieve impegno
Non è il vincer Rodrigo.
»Il mio gran padre
»Primo trofeo del suo valor, ne sia
»Testimonio infelice.
ELVIRA
Io non comprendo,
Principessa, il tuo sdegno. Ognuno irriti
Contro vita sì cara: accendi ognuno
All'ira, alla vendetta, ed al furore;
Ma forse al labro non consente il core.
So, che invan ti fingi irata
Contro lui, che t'innamora:
Che lo sdegno è figlio ancora
Dell'amor, che accende il sen.
E se uniti amore, e sdegno
Van pugnando in mezzo all'alma,
O riporta Amor la palma,
O non resta oppresso almen.
Parte.

SCENA VII
Climene sola.
CLIMENE
Purtroppo è ver: nell'uccisor del padre
Trovo ancora l'amante. Odio Rodrigo
E son di lui gelosa. Oh qual sospetto
Mi scende in sen, quando pietosa Elvira
S'interessa per lui. Fra sdegno, e amore,
Che a vicenda nel seno arder mi sento
Anche la gelosia mi dà tormento.
Ah non basta ogni altro affanno
A trafigger l'alma mia,
Che ora vien la gelosia
Il mio petto a lacerar.
E se un duol così tiranno
Non mi lascia almen per poco,

Tra il veleno, il gelo, il foco
Mi vedranno delirar.
Parte.

SCENA VIII
Rodrigo, ed Armindo.
ARMINDO
Principe generoso
Dell'Iberia splendor, dove t'aggiri,
Dove t'inoltri mai? Serba i tuoi giorni
Alla gloria, ai trionfi.
In questa reggia
Ove ogni laccio è teso
Alla rovina tua, che fai, che pensi?
I miei liberi sensi
Deh gradisci, o Signor. Non deve il forte
Gir per un folle amore in braccio a morte.
Ah già sorge l'Aurora; all'altrui sdegno
Non esporti così.
RODRIGO
M'espongo solo
All'arbitrio di lei, che m'innamora.
ARMINDO
Che dici! e ignori ancora
Lo sdegno di Climene? Ella ha promesso
A chi ti svena l'amor suo.
RODRIGO
Mi è noto.
ARMINDO
Sai, che il prence Duarte
Arde per lei di amor: che altero, e franco
Giurò di vendicarla.
RODRIGO
Il so.
ARMINDO
Che irata
Odia fin la memoria
De' suoi passati affetti?
RODRIGO
E' ver.
ARMINDO
Che del tuo sangue
Climene ha sol desìo?
RODRIGO
E pur questa Climene è l'idol mio.
Io crudele, io spietato
Le uccisi il genitor.
ARMINDO
Deh non pentirti
D'una illustre vendetta. Egli fu il primo
Che nel mirarsi escluso
Dall'onor di educare il regio infante
Pien di rabbia e velen del tuo gran padre
Divenne assalitor.
»Spiacque al superbo
»Vederlo eletto al sommo grado, e senza
»La grave etade rispettare in lui,
»Trasse ingiusto vantaggio
»Dall'ingiurie degli anni…
RODRIGO
Ah non parlarmi
Dell'insulto fatal: deh taci, Armindo,
Non tormentarmi più. Da questa reggia
Andrò lungi, se vuoi.
ARMINDO
Co' tuoi seguaci
Vanne l'impeto altèro
De' Mori a raffrenar. Di prove illustri
Non di teneri affetti
Or è tempo, o signor. Sai qual rovina
Alla patria sovrasta. A vestir l'arme
La stimolata gioventù feroce
Già corre, già sicura
Ha la vittoria, e di seguirti giura.
RODRIGO
Non più: vedrai che in breve
Saprò rendermi grato
Alla patria, ed al re. L'eletta schiera
Alla comun difesa
Men volo ad animar; ma che Climene
Io non deggia seguir, ch'ella non sia
Cura de' miei pensieri,
Troppo da me pretendi, e in van lo speri.
La bella mia nemica
Sempre amerò fedele.
Forse così crudele
Con me non serba il cor.
Io per dover tiranno
Sono il crudel, l'ingrato:
Da me le fu svenato
Il caro genitor.
Parte.
SCENA IX
Armindo
ARMINDO
Infelice Rodrigo!
Il tuo amor, la tua fede
Meritar ben dovria miglior mercede;
Fuggi fuggi da questa
Reggia per te funesta, e vanne intanto
La patria a liberar: in campo aperto
Ti destina la gloria
Quel premio, quell'onore
Che non può darti, in vil riposo, Amore.
»Altra mercè non dona
»L'ingiusto Amor tiranno,
»Che un disperato affanno,
»Un barbaro dolor,
»Ma la virtude è quella
»Che splende ognor più bella,
»Che fa l'eroe felice
»Per l'alte vie d'onor.

SCENA X

Aspetto esteriore delle mure di Siviglia con porta e ponte alzato, che poi si cala e si unisce all'antico ponte di fabrica in parte diruto ed atterrato, sotto del quale passa il fiume Gualdaquiver, che bagna colle sua acque le mura sudette. Da un lato rovinosi edificj intrigati da piante selvagge. Rodrigo con spada nuda alla mano, seguito da suoi amici armati.

RODRIGO

Coraggio, amici, il gran momento è questo
In cui la patria chiede
Prove eccelse da noi d'amor, di fede.
Qui celati tra questi
Rovinosi edifizj il Mauro audace
Da noi si attenda, e inaspettato cada
Su lo stuolo nemico
Dell'armi nostre il fulmine funesto.
Coraggio, amici, il gran momento è questo.

Rodrigo si cela nelle rovine assieme co' suoi amici.

Si vede in lontano calare il ponte,
d'onde ne viene Duarte alla testa de' suoi soldati,
che al suono di bellicosi istromenti passano ordinatamente il gran ponte, e vengono nel piano,
ove si schierano in forma di battaglia.

DUARTE

Guerrieri invitti, a richiamare in voi
L'usato ardir, vi basti
Rammentar, che già serva
Dell'armi vostre è la vittoria. Il Moro
Già feroce si appressa. Ah nel suo sangue,
E ne' vostri sudori
Rifioriscan, miei fidi, i vostri allori.

I Mori baldanzosi, e disordinatamente vengono ad attaccare i seguaci di Duarte. Siegue fiera zuffa, ma questi dopo qualche contrasto incominciano a cedere, mal reggendo all'impeto, ed alla ferocia de' Mori, che sorpresi alle spalle da Rodrigo e d a' suoi amici si avviliscono, e si danno precipitosi alla fuga, cosicché in diverse parti della scena si veggono attacchi di armi svantaggiosi per i suddetti Mori, e tra il tumulto, e la confusione Rodrigo tutto affannoso ritorna fuori.

RODRIGO

Ah secondate voi
De' miei fidi il valor, numi clementi,
E dell'Ibero il nome
Così chiaro si renda,
Che l'età nuova a rispettarlo apprenda.
E nuovamente va rincalzando i nemici, che restano
del tutto dispersi, e vinti
.

SCENA XI

Sedato il tumulto si cala il ponte per cui passano Fernando e Armindo con seguito, e poi Climene, ed Elvira.

FERNANDO

Non più Armindo, la gioja
Troppo m'inonda il sen. Ma d'onde venne?
Chi fu? Come si noma
L'incognito guerrier?

ARMINDO

Io non so dirti
D'onde venne: chi fu. So che dobbiamo
Ad un sol braccio illustre
La nostra libertà. (Si celi ancora
L'invitto amico, onde maggior si renda,
Quanto meno aspettato, il suo trionfo).

FERNANDO

Vola: non indugiar. Deh fa ch'io sappia
A chi tanto degg'io.

Parte Armindo.

Figlia, Climene,
che sopravviene
Godete al fin. L'assalitore audace
E' abbattuto, e respinto:
Deponete la tema: il Moro è vinto.

ELVIRA

Oh gaudio inaspettato!

CLIMENE

Oh lieto giorno!

SCENA XII

Duarte con seguito, e detti.

DUARTE

Signor…

FERNANDO

Ah tu potrai
Toglierci da ogni dubbio.

DUARTE

Involto io sono
Nella dubbiezza istessa. E' ignota ancora
La mano, che a me tolse
L'onor della vittoria.

FERNANDO

Ma non vedesti?

DUARTE

Io vidi…

SCENA XIII

Armindo, e detti.

ARMINDO

Il tutto è noto.
Rodrigo è il difensore,

E' la gloria d'Iberia, è il vincitore.
FERNANDO
Rodrigo! Oh eterni numi!
CLIMENE
(L'uccisore del padre!)
DUARTE
(Il mio fiero rival!)
ELVIRA
(La mia speranza!)
FERNANDO
Ma perché non si avanza?
Che tarda ancor?
ARMINDO
Non osa
Presentarsi al tuo piede. Esule, teme
Di offender le tue leggi.
FERNANDO
Eh fa, ch'ei venga
Io l'assolvo: io lo bramo.
Parte Armindo.
E qual compenso
Trovar potrò, che basti
Tanto senno a premiar, tanto valore?
Io sento, che il mio core
Mentre riflette al suo dover, si crede
Incapace a premiar sì bella fede.
Armindo ritorna
ARMINDO
O sire, il vincitor già si avvicina.
FERNANDO
Son dal piacer confuso.
ELVIRA
(Io quasi manco dalla gioja estrema.)
DUARTE
(M'arde il petto d'invidia.)
CLIMENE
(Il cor mi trema.)

SCENA XIV
Rodrigo seguito da suoi amici, che traggono due re mori incatenati, ed altri Mori prigionieri, e detti.
RODRIGO
Monarca invitto, ecco que' re superbi,
Che ambizione, e vil desìo di preda
Mosse dall'africane aduste arene
Ne' tuoi regni a cercar stragi, e catene;
E se il ciel mi concesse
Di poterne domar l'ardito orgoglio,
Servi a te li presento a piè del soglio.
FERNANDO
Anima generosa!
ARMINDO
Invitto core!
CLIMENE
(Invan pretendi di sedurmi, Amore.)
FERNANDO
Ma teco alla grand'opra
Chi pronto accorse?
RODRIGO
Appena il tuo periglio
Io seppi antiveder, ch'armi, e guerrieri
Sollecito adunai; ricorsi all'arte,
E guidandoli occulti
Tra sassi rovinosi
Opportuni all'insidie, ivi l'ascosi.
FERNANDO
Oh virtude!
ARMINDO
Oh consiglio!
FERNANDO
Dunque giacché mi rendi
L'amica pace, e rassicuri a un tratto
Sulla mia fronte il vacillante serto,
Fia doppio il vanto, il guiderdone, e il merto.
CLIMENE
Signor, tu sai qual sia
Il suo delitto…
FERNANDO
In sì festoso giorno
Abbian tregua gli sdegni.
A Rodrigo.
A te permesso
Sia qui restare, e intanto
I due regi, che teco
Prigionieri guidasti, a te consegno.
RODRIGO
Troppo signor…
FERNANDO
La tua virtù sublime
Così onorar pretendo,
Se parte de' suoi acquisti ad essa io rendo.
a Rodrigo
Deh ricevi, o prence amato,
Del più grato affetto i segni.
a Climene
E tu placa alfin gli sdegni:
Non è tempo di rigor.
Il pensier della vendetta
Lascia, o bella, in abbandono,
E concedi il tuo perdono
Della patria al difensor.
Parte con Elvira, Armindo e seguito.

SCENA XV
Climene, Rodrigo, e Duarte.
RODRIGO, *a Duarte, che resta pensoso*
Che più tardi? Che pensi? Il tempo, il loco
Ti è propizio, o Duarte. Appaga alfine
Il crudo genio di Climene. A lei
So, che hai promesso la mia morte. Il brando
Stringi dunque animoso all'alta impresa,

Ch'ora in me troverai debil difesa.
DUARTE
Vivi pur, ch'io non sono
Alla patria, ed al re così nemico,
Che voglia in dì sì lieto
Compier l'opra funesta.
Assai teco a pugnar tempo mi resta.
Parte.

SCENA XVI
Rodrigo, e Climene
RODRIGO
Così lento, o Climene, il tuo guerriero
Si accinge a vendicarti? Altro dovevi
Sceglier ministro del tuo sdegno.
CLIMENE
Ah ingrato,
E ancor m'insulti? e ancora
Deridi il mio dolor? Credi, o superbo,
Ch'io non possa trovar vindice mano
Che solleciti il colpo?
Che possa stare a fronte
Del tuo valor? Crudele,
T'inganni: sì t'inganni, alma infedele.
RODRIGO
Ah mio ben, mio tesoro,
Deh ti placa, ed ascolta
Di un'infelice amor gli ultimi accenti.
CLIMENE
Che amor? Voglio il tuo sangue.
RODRIGO
Anima mia,
Ascolta per pietà le mie difese.
CLIMENE
Va', che assai mi è palese,
Ciò che vuoi dirmi, infido,
Più non deggio ascoltarti.
Io m'involo da te, se tu non parti.
RODRIGO
Dunque dal tuo bel core
Sperar qualche pietà non potrò mai?
Dunque sempre vorrai
Odiarmi, oh Dio! né dell'amor primiero
Più ti rammenti?
CLIMENE
Ah scellerato; e forse
Ancor serbi nel sen qualche speranza?
Ancor nudri baldanza
Di risvegliare in me la fiamma antica?
Non sperarlo crudel, son tua nemica.
Taci, fuggi, o mostro indegno,
Tu svenasti il padre mio.
Ascoltar non ti poss'io
Senza affanno, e senza orror.
(E pur sento in tale istante,
Che potrei tornare amante;
Che l'idea del primo affetto
Non è svelta dal mio cor.)
Taci, fuggi, o mostro indegno;
Vanne lungi dal mio aspetto.
(Ah l'idea del primo affetto
Non è svelta dal mio cor.)
Parte.

SCENA XVII
Rodrigo
RODRIGO
Infelice Rodrigo, e che ti giova
Aver tra l'armi superati, e vinti
I nemici del regno,
Se l'ostinato sdegno
Della nemica tua vincer non sai?
Misero, che farai?… sdegno sì strano,
Oh numi, a tollerar m'accingo in vano.
Saprei soffrir costante
L'ira d'avverso fato,
Ma dell'oggetto amato
L'ira soffrir non so.
Se quel vezzoso ciglio
Si volge a me severo,
Perdo il valor primiero:
Più pace in sen non ho.
FINE DELL'ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO
SCENA I
Cortile interno, che corrisponde agli appartamenti
di Climene.
Rodrigo, e Duarte, indi Climene da parte.
RODRIGO
Duarte, eccoti al punto
Di palesarti alfine
Degno guerrier di lei, che il cor ti accende.
La differita pugna
Compisci ormai.
CLIMENE
(Che veggo!
I due principi insieme?)
DUARTE *in atto di cavare la spada*
Son pronto.
CLIMENE
(Ahi giusto ciel!)
RODRIGO
Ferma: non sai
Con chi devi pugnar. Sai, chi son'io?
DUARTE
So, che non so temerti.
RODRIGO
Il fasto insano
Del tuo superbo core
Saprei punir, ma della mia nemica

Un ministro fatale in te rispetto,
Ed offro inerme al crudo acciaro il petto.
CLIMENE
(Numi, che sento!)
DUARTE
Eh che non han più luogo
Queste fole di amor. All'armi…
Cava la spada.
CLIMENE
(Oh stelle!)
RODRIGO
Senti, Duarte: allora
Che svenato mi avrai, reca all'ingrata,
Di sangue ancor fumante
Reca il vendice ferro, acciò che in esso
Appaghi alfin le voglie sue spietate.
DUARTE
Non più indugi, Rodrigo…
In atto di ferire, e Climene si avanza e l o trattiene.
CLIMENE
Ah no: fermate.
Io tutto intesi già. Vedi, o Duarte,
Ch'ei già dassi per vinto.
DUARTE
E perché vieni
A togliermi il trionfo?
RODRIGO
E perché accorri
A non farmi morir?
DUARTE
Siegua la pugna:
Ciascun tenti il suo fato.
In atto di ferire.
RODRIGO *non facendo difesa*
Ecco il petto.
CLIMENE *trattiene Duarte*
Ti arresta.
DUARTE
Oh cielo ingrato!
CLIMENE
Deh si rispetti adesso
La mia presenza.
DUARTE
E chi t'intende mai?
Pria m'impegni a seguir la tua vendetta:
Pria mi sproni al cimento;
E poi cangi ad ognor voglia, e talento.
Del tuo cor gl'incerti moti
Mi confondono il pensiero,
Mi volesti tuo guerriero,
Or mi privi di valor.
Ma non sempre ad arrestarmi
Sarà pronta la tua mano,
E vorrai rapirmi invano
Della impresa il giusto onor.
Parte.

SCENA II
Climene, Rodrigo, e poi Armindo
CLIMENE
E sei tanto ineguale
Or nella tua virtù, che per mio danno
Solo ti mostri invitto?
RODRIGO
Anzi per tua cagione
Solo debole io son, né far difesa
Alcuno mi vedrà contro colui,
Che combatte per te.
CLIMENE
Folle è il desire.
Tu colla vita insieme
La fama perderai.
RODRIGO
Le tante imprese
Forse non son bastanti
A farmi noto ad ogni età futura?
CLIMENE
Ma un atto vile ogni altra impresa oscura.
RODRIGO
T'inganni in questa pugna
Morir saprò senza macchiar la gloria.
Anzi dolce memoria
Di me agli amanti lascierò. Diranno
Rodrigo cader volle,
Perché il suo ben tiranno
Il di lui sangue ricercava: ed egli
Con magnanimo core il petto offerse
Alle ferite, ed alla sorte irata:
Ahi tanto amò la sua Climene ingrata.
Addio: corro di nuovo
Duarte a rintracciar…
In atto di partire.
CLIMENE
No, no t'arresta:
Ascolta per pietà.
RODRIGO *come sopra.*
Che vuoi? Che brami?
Lasciami.
CLIMENE
Ah senti! almeno
Difenditi per me. Vanne, combatti;
Combatti per Climene.
RODRIGO
Io combatter per te!
CLIMENE
Si, mio Rodrigo:
Togli, togli in tal guisa
La mia destra a Duarte. Io temo, e abborro
Un nodo tale. Ahi mi arrossisco… oh Dio!
Vuoi ch'io dica di più? vinci, Rodrigo,
E ad esser vincitore

Ti guidi la pietà, ma non l'amore.
RODRIGO
Or chi fia che resista
Al mio brando, al mio cuor?
ARMINDO *sopraggiunge*
Prence, ti brama
Nel senato il monarca.
RODRIGO
Un breve istante sol…
ARMINDO
Perdona: il cenno
Indugio non ammette.
RODRIGO
Ad ubbidire
M'insegna il mio dover. L'Africa tutta
Tutti gli eroi d'Iberia
Vengano uniti pur. Giacché Climene
Mi vuol suo difensor; vuol che la tragga
Dal periglio, e dal duolo,
Ad abbatterli tutti io basto solo.
Ah se mi brami oh Dio!
Per tuo sostegno in vita:
Vedrai, bell'idol mio
Quel che farò per te.
Parte.

SCENA III
Climene
CLIMENE
Numi che feci mai?
Dove trascorse il labbro… In tal cimento
Mi scordai la vendetta, e il genitore.
Oh rimorso, oh rossore… Il dover mio
Ad affrettar m'impone
Di Rodrigo la morte, ed io pietosa
Il colpo arresto, e con desire insano
Del mio vendicator odio la mano.
Se il barbaro amante
Rimiro in periglio,
Confusa, tremante,
Sull'alma, sul ciglio
Un gelo, un orrore
Mi sento cader.
Ah torni il mio core
All'ira, allo sdegno.
Ah mora l'indegno;
Trionfi il dover.
Parte.

SCENA IV
Gabinetti reali.
Fernando, ed Armindo.
FERNANDO
Forse, Armindo, saprai, che al regio sangue
La virtù di Rodrigo unire io voglio,
E che del trono per maggior sostegno
Sposa Elvira sarà di eroe sì degno.
ARMINDO
(Ecco un nuovo cimento
Di Rodrigo all'amore.)
FERNANDO
Or non ti sembra
Giusto, e grato il pensier?
ARMINDO
Tutto, o monarca,
Ciò che fai, ciò che pensi,
Tutto è raro, e sublime:
E la grandezza del tuo core esprime.
FERNANDO
Quivi tra poco Elvira
Per mio cenno verrà. Lasciami solo
A render noto alla diletta figlia
Quel che gloria, e dovere or mi consiglia.
ARMINDO
Come nel sol si vede
Il fonte di ogni lume,
In te così risiede
Ogni real costume
Ogni perfetto onor.
De' popoli devoti
La cura ognor sarai:
Sarai de' nostri voti
Il caro oggetto ognor.

SCENA V
Fernando, e poi Elvira.
ELVIRA
Eccomi a' cenni tuoi.
FERNANDO
Figlia mi ascolta.
Conosci il pregio, e il vanto
Di quel cor valoroso,
Che onore, e vita, e libertà ci rese?
ELVIRA
Chi nol comprende?
FERNANDO
Io penso
Dunque premiarlo. E se a Rodrigo manca
Il retaggio di un regno, al suo valore
Facile è l'acquistarlo. Intanto io voglio
Dargli colla tua mano un dritto al soglio.
ELVIRA
(Oh improviso piacer)
FERNANDO
Che dici?
ELVIRA
Ah padre,
Il nodo accetto, e il tuo voler mi è grato.
FERNANDO
Resta sol, che al senato
Tutto io palesi.
ELVIRA

Ma Climene?
FERNANDO
A lei
Sarà sposo Duarte. Eh ch'io non deggio
Ingrato comparire a chi fedele
Il regno mi difese.
Io saprò terminar tante contese.
Parte.

SCENA VI
Elvira sola.
ELVIRA
Ah non sperai, che tanto
Arridesse fortuna al genio mio,
E che la speme, che sovente inganna
Con arti lusinghiere,
Producesse per me tanto piacere.
Non è ver, che sia fallace
La speranza degli amanti.
Vengon poi que' dolci istanti,
Che compensano il penar.
D'Imeneo la bella face
E' mercede della speme,
E a due cori uniti insieme,
Più non resta, che bramar.
Parte.

SCENA VII
Gran sala, ove si aduna il senato. Trono del re da una parte con sedia da un lato per la principessa reale, ed altra sedia a piè del trono per Climene. Sedili intorno per li senatori, e grandi del regno. Nel fondo della sala ara con fuoco acceso,preparato per li sponsali della suddetta real principessa. Fernando seguito da' senatori, e guardie, Duarte, ed Armindo.
DUARTE
Ecco, signor, che pronto
Il Senato sen viene al regio piede
Tratto d'amor, da ubbidienza, e fede.
FERNANDO
Ma Climene, ed Elvira
Non veggio ancor.
ARMINDO
Climene
Sdegna d'intervenir nel gran consiglio.
FERNANDO
Seppe il mio cenno?
ARMINDO
A lei
Il tuo cenno recai.
FERNANDO *a Armindo, che parte*
Torna: e in mio nome
Dille, che mal conosce
La clemenza real. Dille, che amico
a lei t'invia Fernando:
Se non basta il pregar, ch'io la comando.
Al tuo zelo, o Duarte,
Grato esser deggio ancor, talche ne avrai
La promessa mercede in tal momento.
DUARTE
Quando servo al mio re sono contento.
FERNANDO
Or io servo al tuo genio: avrai la mano
Sospirata da te: sia tua Climene.
DUARTE
Sì gran sorte non spero, e temo, o sire
L'opra dubbiosa, e dura.
FERNANDO
Quando promette un re, l'opra è sicura.

SCENA VIII
Climene, Elvira, e Armindo, che le precede, e detti.
ARMINDO
Colla real tua figlia
Climene or qua ne vien.
FERNANDO
Ah principesse,
Venite pure. Aggiunga il vostro aspetto
Gioja al comun diletto.
CLIMENE
Oh Dio! qual parte
Ha un'infelice nel real consiglio?
FERNANDO
Siedi: or tutto saprai: serena il ciglio.
Fernando va in trono, e seco Elvira, che siede al fianco, e Climene a' piedi del trono, e tutti i senatori parimenti siedono.
O dell'ispano impero
Valorosi sostegni,
Con cui le gravi cure ognor divido;
Nel vostro amor confido
Un consiglio trovar, che mi assicuri
Da ogni taccia molesta ai dì futuri.
Al talamo felice
Della real mia figlia
Io prescelsi Rodrigo. E' ver, che a lui
Dovendo noi la sicurezza, e il trono;
Forse piccolo ancor rassembra il dono,
Ma se pure i monarchi
Dell'opre lor son debitori al mondo,
A voi, che siete onor del regno ibero,
Lascio a voi giudicar del mio pensiero.
DUARTE
Signor, ciascuno applaude
A sì giusto imeneo.
FERNANDO
Se ognun l'approva,
Altro dunque non resta:
Venga Rodrigo ormai.

ELVIRA
(Che gioja è questa!)
CLIMENE
(Io fremo.)
DUARTE
(Io godo.)
ARMINDO
(Oh sventurato amico!
Prevedo il tuo cimento.)
CLIMENE
(Ecco Rodrigo. Oh Dio! gelar mi sento.)

SCENA IX
Rodrigo, e detti.
RODRIGO
Al tuo cenno sovrano
Vengo, o mio re.
FERNANDO
La tua virtude illustre,
Che superò tra noi
I più famosi eroi,
Al mio sangue ti unisce, e mi consiglia
In premio del valor darti la figlia.
Sorgi, Elvira, e la destra
Porgi a Rodrigo.
ELVIRA *si alza da sedere*
(Oh mio contento!)
CLIMENE
(Oh affanno!)
FERNANDO *a Rodrigo che si ritira*
Prence perché t'arresti?
RODRIGO
E' sì grande l'onore,
Che rispetto, e stupore
Arrestano il mio piè… Mano sì degna
E' serbata a monarchi.
FERNANDO
A te si deve:
E tu il primo sarai, che senza il trono
Per valor, per virtude a me congiunto
L'Iberia ammirerà.
RODRIGO
Grato abbastanza
Signor mi fosti: i beneficj tuoi
Eccedono ogni merto: or sì gran dono
Ti fa ingiusto al tuo sangue, ed io non voglio
Essere il primo ad oscurare il soglio.
FERNANDO
Non più, che i tuoi riguardi
Eccedon la modestia. A te non lice
Opporti al mio volere.
ELVIRA
(Ah che vacilla
La mia speranza!)
FERNANDO
O prence
Punto non indugiar. Vieni: che fai?
Ubbidisci al tuo re.
RODRIGO *risoluto*
Non sarà mai.
FERNANDO
Come! che dici?
RODRIGO
Il simular non giova,
Perdonami, o signor: ad altra face
Arde il mio cor, e se premiar mi vuoi
Lasciami in libertà de' proprj affetti.
L'amorose mie brame
Non aspirano a' regni: il real nodo
Scusa, a me non conviene:
Aspiro solo a posseder Climene.
ELVIRA
(Come soffro un rifiuto!)
CLIMENE
(Come udir tanta fede, e serbar l'ire?)
ARMINDO
(Oh amante sconsigliato!)
DUARTE
(Oh folle ardire!)
FERNANDO
Al giovanil talento, al tuo gran merto
Il rifiuto io condono,
Ma ad altri di Climene
Destinata è la mano.
CLIMENE
E chi di me dispose?
FERNANDO
Il tuo sovrano.
E' Duarte il tuo sposo.
DUARTE
(Oh me felice!)
Si alza per andare verso Climene.
RODRIGO
Ferma: che troppo ardisci. A me tu devi
Prima toglier la vita,
Se ottener vuoi Climene.
Snuda la spada.
CLIMENE
E' ver: ti è noto,
Duarte, il voler mio.
DUARTE
Prezzo di quella man dunque son'io?
FERNANDO *si alza dal trono, e tutti s'alzano*
Olà: così si rende
Vile per voi la maestà suprema?
Senza orror, senza tema,
Si calpesta, e deride
Con temerario orgoglio
Il monarca, il senato, il regno, il soglio?
Scende dal trono.
E ben: non più. Si sciolga

L’adunata assemblea.
Ad Armindo.
Mio fido, ascolta:
Dovrai nelle sue stanze
Climene custodir:
Accennando a Rodrigo.
Ma quell’altero
Serba a maggior castigo
Nel carcer più funesto.
ARMINDO
(Che vicenda fatal!)
ELVIRA
(Che torto è questo!)
DUARTE
(Cadde al fine il rival.)
FERNANDO *alle guardie che si avanzano.*
Che più si tarda?
Si disarmi l’altero.
RODRIGO
Ardir cotanto
Non abbia alcun.
FERNANDO
Minacci ancor?
RODRIGO
T’inganni.
Non pensar, che Rodrigo
Pieno di una vittoria,
Che la patria salvò, pretenda adesso
D’opporsi al tuo voler. Veggami pure
Iberia tutta in un medesmo giorno
Di palme onusto, e di catene cinto
Lieto e infelice, vincitore, e vinto.
CLIMENE
(Ah si perde per me!)
RODRIGO
Di già mi scordo
La guerriera fierezza, e quell’acciaro
Che il trono ti difese
Io stesso deporrò senza contese.
Ma vuò deporlo al piede
Dell’irato mio ben: del suo potere
Conquista io vò che sia…
CLIMENE
(Resisti anima mia.)
RODRIGO *depone la spada a piedi di Climene.*
Prendi, t’appaga:
Sarai contenta alfine,
Mi volesti infelice: eccomi, o cara,
Oppresso, delinquente
In odio del mio re. Deh volgi almeno
In sì misero stato
Uno sguardo pietoso a chi t’adora.
Il passo estremo allora
Con alma invitta, e forte
Andrò lieto a incontrar… Ma tu sdegnose
Volgi altrove le luci… ah forse un giorno
Rammentando il mio amor, l’affanno mio
Avrai di me pietà… lo spero… addio.
In atto di partire.
FERNANDO
Che baldanza!
ELVIRA
Che orgoglio!
CLIMENE
Io mi sento morir… oh dei… Rodrigo…
RODRIGO
Che vuoi dirmi mio bene?
CLIMENE
Oimè… prence… nol so… queste son pene.
Piange.
RODRIGO
Ma che miro! o m’inganno? In tal momento,
Se le lagrime vostre
Qualche segno d’amor fossero mai,
A voi tutto perdono, amati rai.
Ah sì, bell’idol mio,
Questa dolce pietà pur mi consola,
E allegerisce il peso
Di mia barbara sorte: or che il tuo core
Lascia l’antico sdegno,
In mezzo ai gravi affanni, in cui mi vedo,
Principessa adorata, altro non chiedo.
Se placate alfin vi miro,
Care luci del mio bene,
Le più gravi acerbe pene
Vò contento ad incontrar.
Men terror mi dà la morte,
Che lo sdegno, che vi accende:
E per voi le mie vicende
Sol mi fanno paventar.
Parte con Armindo e guardie.

SCENA X
Fernando, Elvira, Climene, e Duarte.
ELVIRA
Padre, schernita io sono:
Mi devi vendicar.
CLIMENE
Signor, tu devi
Punir me sola.
DUARTE
Del delitto altrui,
Se giusto sei, non dei punirla.
CLIMENE
Io sono
La cagion del suo fallo. Un genio antico
Anche i più saggi inganna.
ELVIRA
Il suo ardir lo condanna.
CLIMENE
Lo scusa un cieco amore.

DUARTE
Troppo grande è l'errore.
CLIMENE
Ma più grande è il suo vanto.
FERNANDO
Pensa, ingrata, a te stessa, e taci intanto.
A Elvira
Di rammentar mi spiace
Che mi difese il regno,
Ma provocò l'audace
Troppo il mio regio sdegno.
A Climene
E tu con lui paventa
Superba, il mio rigor.
Se del sovrano affetto
Voi disprezzate il dono,
Più non vedrete in trono
Per voi clemenza, e amor.
Parte con seguito.

SCENA XI
Climene, Elvira, e Duarte.
ELVIRA
Climene, ov'è il tuo sdegno?
DUARTE
Ove andò l'odio tuo?
ELVIRA
Quella non sei,
Che brami il prence estinto?
DUARTE
E non sei quella,
Che mi offristi la mano?
CLIMENE
Tacete, oh Dio! Mi tormentate invano.
ELVIRA
Vieni, Duarte: in questo giorno istesso
La vendetta io farò giusta, e severa
Di chi tenta oscurar la gloria ibera.
Elvira e Duarte partono, insieme.

SCENA XII
Climene sola.
CLIMENE
Sconsigliata, che feci! Il regno tutto
A danno di Rodrigo oggi irritai:
La vendetta cercai del padre ucciso,
Ed or mi trovo nel medesmo istante
Orfana figlia, e sventurata amante.
Ah si vada: si plachi
L'irritato monarca. Ah si risparmi
Una vita sì cara… E tu del padre
Potresti, ingrata figlia,
La vendetta obbliar?… Ahi dura legge!
Ahi tiranno dover di onor, di fama!
Una morte cercar, che non si brama!
Oh Dio! mai sempre ondeggia
Confuso, e incerto il core
Ora in preda all sdegno, ora all'amore.
Son qual nave in mezzo all'onde
Senza guida, e senza vele:
In balia del mar crudele
Il mio core errando va.
Tra l'amor, che lo confonde:
Tra lo sdegno, che l'investe:
Tra le immagini funeste,
Che bramare, oh Dio! non sa.
Parte.
FINE DELL'ATTO SECONDO.

ATTO III
SCENA I
Appartamento reale corrispondente alle stanze
ov'è ristretta Climene.
Fernando, e Armindo.
FERNANDO
Tenti invano placarmi, e preghi invano
A pro di quell'ingrato. Io deggio in lui
Del vilipeso trono
I torti vendicar.
ARMINDO
Dunque, o signore,
Esser deve all'Iberia
Spettacolo funesto
Il suo liberator? E il Moro infido
Godrà vedere estinto
L'eroe, che sol l'ha debellato, e vinto?
FERNANDO
Ed io dovrò soffrire,
Che impunito sen vada un tanto eccesso?
ARMINDO
Rodrigo da se stesso
E' abbastanza punito,
Ricusando l'onor, che tu gli offristi:
Pensa, che il suo valore ogni altro avanza.
FERNANDO
Ma ogni pregio oscurò la sua baldanza.
ARMINDO
Ah signore pietà!…

SCENA II
Elvira, e detti.
ELVIRA
Padre, vendetta.
L'oltraggiata son io: de' torti miei
Mi deggio vendicar. Deh tu permetti
Che di Rodrigo, e di Climene il fato
Penda dal cenno mio.
ARMINDO
Ah principessa… oh Dio…
ELVIRA
Sì, vuò che il mondo

Conosca, che io non sono
Degna di un tal rifiuto.
S'inginocchia
Ah padre amato
Per quel giusto tuo cor: per questa destra
De' malvagi terror: per questo pianto
Che lo sdegno mi chiama sulle ciglia
Il castigo de' rei lascia alla figlia.
FERNANDO
Sorgi Elvira, non più; nella tua mano
Della vindice Astrea lascio la spada:
Se i rei punir ti aggrada,
Và puniscili pur. Non può far meno
Un padre, un re per l'oltraggiata prole.
L'offesa tua mi duole
Più che la propria: ad appagarti appieno
La ragion mel consiglia:
Il delitto lo chiede;
Comprendo il tuo dolore;
E seguo i moti del paterno amore.
Lo sdegno t'accenda,
Compensa l'oltraggio:
Chi è suddito apprenda
Ad esser più saggio;
E tremi chi offese
La gloria d'un re.
Oscura un superbo
Del brando il valore,
Se privo è d'amore,
D'ossequio, e di fè.
Parte.

SCENA III
Elvira, e Armindo.
ARMINDO
Tanta fierezza, Elvira,
E' impropria del tuo cor.
ELVIRA
T'inganni, Armindo.
Non son qual tu mi credi
Dispietata così. M'ascolta: io debbo
Svelarti un mio pensier. Sappi, che ad arte
Richiesi al padre i rei: per essi ancora
Uno scampo si trova: ancor io sento
Qualche amor per Rodrigo: e tu dovrai
Addoprarti per lui.
ARMINDO
Che far poss'io?
ELVIRA
Vanne a Climene, e dille,
Che torni pure in libertà: ma poi
Almen grata mi sia: da lei sol chieggo
Che meco al carcer venga, e il prigioniero
Persuada ad amarmi,
A chiedermi pietà: di' che l'induca
A offrir giusto compenso
All'amor mio sprezzato,
E al vilipeso trono,
Sicuro del mio affetto, e del perdono.
ARMINDO
Ma perché da te stessa
A Rodrigo il tuo cor non fai palese?
ELVIRA
Climene ancor m'offese: onde in tal guisa
Vuo, ch'emendi l'error; vuò che sottragga
Rodrigo dall'acerbo ultimo fato.
Se il prence sventurato
Non corresse a salvar, empia saria.
Breve, ed occulta via
Dalle sua stanze, al carcere conduce.
Colà l'attenderò!
ARMINDO
Quanto m'imponi
Io vado ad eseguir. Gli eterni dei
Secondino pietosi i detti miei.
Parte.

Scena IV
Elvira, e poi Duarte.
ELVIRA
L'ultima prova è questa
Dell'amante mio cor: se sarò poi
Al cimento crudele
Di condannarlo: allor saprà quest'alma
Sagrificar con atto generoso
I proprj affetti per l'altrui riposo.
DUARTE
Principessa, è già noto
Che il re tuo genitor a te concesse
Tutto l'arbitrio intero
Sul destino de' rei: potresti adesso
Degnarti alle mie nozze
Piegar Climene.
ELVIRA
(A lui
Si asconda il mio pensier.) Io non fo poco
Se penso ai torti miei, or che mi trovo
Nel doloroso impegno
D'abbandonar il cor tutto allo sdegno.
Parte.

SCENA V
Duarte solo.
DUARTE
Chi crederebbe mai, che per Climene
Io domandi pietà? Non ho più pace:
Non conosco me stesso: in me non trovo
Più l'usato valor: non son qual pria
Invincibile, e forte
Sprezzatore de' rischj, e della morte.
Sconsigliato m'aggiro:
Smanio, fremo, deliro,

E dal dolore astretto
Mille sospiri ognor traggo dal petto.
Mille sospiri invio
Al caro ben tiranno:
Ma sempre il dolor mio
Solo ritorna a me.
Che i miei sospir non hanno
Di ritornar vigore,
Per non portare al core
Sì barbara mercè.
Parte.

SCENA VI
Atrio di orrida prigione, con cancelli, e porta, per
dove poi si vede venir Rodrigo.
Elvira, Climene, ed Armindo.
ARMINDO
Principessa il tuo cenno
Io già pronto eseguii: tosto disposi
Climene ad appagarti:
Qua la condussi. Or partirò.
Arminio parte
ELVIRA
Sì, parti.
CLIMENE
(Ohimè destino ingrato!)
Dunque io deggio…
ELVIRA
Sì, sì quanto in mio nome
Fedel ti espose Armindo
Or tu devi eseguir.
CLIMENE
(Numi consiglio!)
ELVIRA
Deh volgi intorno il ciglio,
E di pietà se puoi spoglia il tuo petto.
Ecco il fiero ricetto
Destinato a' malvagi.
Dall'interna prigione ora dischiuso
Qui dolente il vedrai.
CLIMENE *guardando intorno*
(Che fiera immago!
Che assalto tormentoso!)
ELVIRA
Or tu ben sai
Di salvarlo la via: forse si perde
Per tua cagion. Rammenta
Che ogni altro scampo è vano:
O che scelga la morte, o la mia mano.
Alle guardie che stanno tra cancelli.
Olà, qua si conduca
Il prigionier. Quivi in disparte ascosa
Il tutto ascolterò.
Elvira si ritira, si apre una porta per dove esce
Rodrigo con catene.
CLIMENE
(Sorte penosa!)

SCENA VII
Rodrigo, Climene, ed Elvira in disparte.
RODRIGO
Stelle, che miro! E come
In questo luogo di terror, di morte
Mi concede la sorte
Veder colei: che a un sol girar di ciglio
Fa lieve ogni periglio;
Ristora ogni martiro!
Sei tu, dolce mio ben, sogno, o deliro?
Qual amor; qual pietà?!…
CLIMENE
Taci. Io non vengo
Mossa d'amor, né da pietà: ma solo
Vengo per cenno altrui
Ad offrirti uno scampo.
RODRIGO
E non bramasti
Tu il mio sangue finor?
CLIMENE
Sì, lo bramai:
Ma non ti volli estinto
Sotto una scure infame, in lacci avvolto
Miserabile oggetto al popol folto.
Tal morte ti sovrasta, e di evitarla
V'è soltanto una strada.
RODRIGO
E qual sarebbe?
CLIMENE
Placar Elvira, a cui dal re fu dato
L'arbitrio del tuo fato;
E pentito, ed umile al regio piede
Giurarle amore, e fede,
Tutta riporre la tua speme in lei.
(A qual officio mi serbaste oh dei!)
RODRIGO
Che dici! e credi forse
Che lo stesso io non sia, ch'ebbi il coraggio
Di non temer lo sdegno
Del mio re, del senato: e che potei
Rifiutar l'alte nozze, e gir costante
Al mio periglio appresso?
Ah t'inganni Climene: io son lo stesso.
Tu non conosci appieno
Il mio cor, la mia fe'.
CLIMENE
Ma che ti giova
Una fe', che mi spiace? ancor non sei
Dell'odio mio ben persuaso?
RODRIGO
Assai
Per mia pena il comprendo.

CLIMENE
E ben più saggio
Siegui, chi t'ama, e chi a regnar t'invita:
Ed a nuovi trofei serba la vita.
Elvira…
RODRIGO
Eh basta alfine:
Io non cerco il suo amore,
Non pavento il suo sdegno.
M'intendesti, o Climene?

SCENA VIII
Elvira, ch'esce sdegnata, e detti.
ELVIRA
Intesi, indegno.
CLIMENE
(Son morta.)
ELVIRA
Ora vedrai
Tu che mi sprezzi, e che il mio amor non curi,
Ciocché far possa.
RODRIGO
Elvira
M'è noto il tuo poter, ma un'alma grande
Vil timor non conosce. Eccomi pronto
A pagar col mio sangue
L'offesa del rifiuto…
CLIMENE *ad Elvira*
Ah lascia almeno,
Che un sol momento ancora…
ELVIRA
Io più non voglio
Quell'audace soffrir.
Questi che miri
Sono dell'ira mia ministri.
Alle guardie
E voi
Pronti a un nuovo mio cenno
Quanto vi imposi eseguirete. Indegno,
Ben t'avvedrai, s'Elvira
E' grande nell'amor, grande nell'ira.
CLIMENE
Sospendi per pietà… son io…
ELVIRA
Tu sei
Rea del medesmo fallo, il so, ma voglio
In lui solo punir d'ambi l'orgoglio.
Non sei l'oggetto
Tu del mio sdegno:
Son disprezzata
Da quell'indegno:
Sol quel superbo
Deve tremar.
(Ma dal mio labbro
Diverso è il core.
Sento che onore
Vuol trionfar.)
Parte.

SCENA IX
Climene, Rodrigo, e guardie.
RODRIGO
Mio ben.
CLIMENE
Prence infelice,
Non chiamarmi tuo ben.
RODRIGO
Perché?
CLIMENE
Nol soffre
Il mio dover.
RODRIGO
Che tirannia!
CLIMENE
(Che pena!)
RODRIGO
Ohimè, qual più m'avanza
Conforto a' mali miei? quanto mi costa
Quel tuo fiero rigor!
CLIMENE
L'istesso affanno
Costa a me ancor, ma con dar morte al padre
Tu m'insegnasti, oh Dio
Che un spietato dover seguissi anch'io.
Col tuo valor funesto
Salvasti la tua gloria: io col mio sdegno
Salvar deggio la mia. Non posso amarti
Senza delitto, e senza
Inumana apparir.
RODRIGO
Dunque è decisa
La mia sorte crudel! tu m'odj ancora?
CLIMENE
Ah non t'odio…
RODRIGO
Ma intanto
Mi nieghi un segno di pietà, di amore.
CLIMENE
(Oh Dio! questo è martir!)
RODRIGO
(Questo è rigore!) Ma che miro! o m'inganno? In tal momento,
Se le lagrime vostre
Qualche segno d'amor fossero mai,
A voi tutto perdono, amati rai.
Ah sì, bell'idol mio,
Questa dolce pietà pur mi consola,
E allegerisce il peso
Di mia barbara sorte
Parto: Addio: Fra l'ombre meste
Mi consoli, o cara, almeno

La pietà del tuo bel cor.
CLIMENE
Taci… Ohimè… (che idee funeste!
Che tumulti io provo in seno…)
Non sperar, ch'io senta amor.
RODRIGO
Ah crudel! t'ascolto e vivo!
CLIMENE
Che martir! che grave affanno!
A DUE
Ma che vuoi destin tiranno
Dal mio cor, dalla mia fé!
A DUE
Tutte, o dei, le pene amare
Adunaste sol per me.
Partono per diverse strade.

SCENA X
Sala magnifica della reggia.
Elvira, indi Fernando con seguito, e Climene.
ELVIRA
Or or dovrà Climene
Insieme coll'amante
Degl'insulti arrossir. Finor pensai
Ad appagar l'amore: ormai si pensi
La gloria a soddisfar. Già già disposi
Con qual arte si debba
Finger la morte di Rodrigo: e allora
Che ognun per lui sarà sommerso in pianto,
Salvo si vegga dell'Iberia a vanto.
Queste son le vendette
Proprie d'un regio cor… Ma la rivale
Veggo col padre mio: non è ancor tempo
Che ad essa io mi discopra:
Ben mi vedrà, quando compita è l'opra.
Parte.
FERNANDO
Non più Climene. E' vana
E' tarda la pietà, che ora dimostri
A pro del deliquente, a pro di lui,
Che tu odiasti finor. Io mi spogliai
Della reale autorità. La figlia…
CLIMENE
Lo so: la figlia irata
Non pensa che a se stessa, e obblia frattanto
La pietade, il dover, l'utile, il giusto.
Ah pria, che si decida
L'ultimo fato d'un eroe sì degno
Da un cenno feminil, deh vanne, accorri,
Che se tardi, o mio re, vedrai fra poco
A danno de' tuoi regni
Nel proprio sangue assorto
Rodrigo rimaner.

SCENA XI
Duarte, e detti.
DUARTE
Rodrigo è morto.
CLIMENE
Oimè!…
FERNANDO
Che ascolto!… Ah non fia ver.
DUARTE
Io stesso
Entro al carcere il vidi al suol disteso
Oggetto di terror. Giacea ravvolto
Fra l'ammanto sanguigno in fiera guisa
Ma la testa divisa
Dal tronco busto, invano
Da noi si ricercò.
CLIMENE
(Resisto ancora!
E lo scempio funesto
Odo senza morir!?)
FERNANDO
Oh qual m'assale
Pentimento, e dolor! Dunque può tanto
Un trasporto crudel di rabbia, d'ira?
Chi fu?… Come!… perché?…
DUARTE
Chiedilo a Elvira.

SCENA XII
Elvira, e detti.
FERNANDO
Ed è ver, che abusasti a questo segno
Del sovrano poter, che incauto troppo
Ti diede un padre amante?… or che ri spondi?…
Per tua giusta difesa, or che dirai?
ELVIRA
Signor di quel che oprai
Non mi posso pentir.
CLIMENE
(A poco a poco
Perdo sensi e vigor.)
FERNANDO
Spietata figlia!
Troppo facile io fui, tu troppo audace.
Ah che dispero di trovar più pace.

SCENA XIII
Armindo con una guardia, che reca in un bacile il manto, la spada, ed il cimiero di Rodrigo, e detti.
ARMINDO
Ecco i miseri avanzi
Del duce invitto. Ecco, o signor, deh mira:
Mira, oh Dio! quella spada a te sì cara,
E che fida vegliò per tua difesa,

Senza il braccio temuto inutil resa.
Elvira or sarai paga, e tu Climene
Se ancor sazia non sei, deh vanne lieta
La vendetta a compir. Vanne calpesta
Quel sangue alfin, che dal trafitto amante
Scorre a rivi sul suolo ancor fumante.
CLIMENE
(Ahi rimproveri fieri
Che mi gelano il cor…) Nascondi, Armindo
Quelle spoglie al mio sguardo… io manco… io moro.
Sviene.
FERNANDO
Sostenetela, oh dei, che al grave affanno
La misera già cede.
DUARTE
(Anch'io comincio
A sentir moti di pietà.)
ELVIRA
(Ciascuno
Or mi crede tiranna,
Ma fra poco vedrà quanto s'inganna)
CLIMENE
Oimè… perché non moro!…
Dove son… chi mi aita?
E' tempo, è tempo alfine
Di svelare il mio cor… Rodrigo… oh Dio!…
Se qui intorno t'aggiri ombra adorata
Ascolta le mie voci,
Voci dolenti estreme
Di chi senza sperar palpita e geme.
Ah pria, che il duol m'uccida
Additatemi voi quel busto esangue,
Quell'onorata testa… Ah mi lasciate
Questo misero vanto,
Ch'io versi sul mio ben l'ultimo pianto.
Chi mi addita la spoglia infelice
Dell'amante, che giace svenato;
Chi di voi mi consola, mi dice
L'adorato — mio bene dov'è.
Pria, ch'io senta di morte l'orrore
Concedete uno sfogo al mio core…
Voi tacete… ah crudeli! perché?…
ELVIRA
Quivi appresso, o Climene
Stassi Rodrigo. Io voglio
Che tu possa mirarlo.
CLIMENE
Altro non chieggo
Pria di morir in sì crudele istante.
ELVIRA
Eccomi pronta; olà… Mira il tuo amante.

SCENA ULTIMA [XIV]
Al cenno di Elvira si vede comparir dal fondo della sala Rodrigo senza manto, cimiero, e spada, la quale gli viene presentata da un paggio, e detti.
FERNANDO
Qual maraviglia!
ARMINDO
Qual incanto!
CLIMENE
Oh stelle!
DUARTE
Che veggo mai!
CLIMENE
Sei tu, Rodrigo!… oh Dio!…
RODRIGO
Mia vita, ed è pur vero
Che placata tu sei?
CLIMENE
Tu vivi ancora?
FERNANDO
Figlia!
ELVIRA
Ti rendo, o padre,
Quel Rodrigo, che solo
Amar potei, né conseguir giammai.
Ora vedi, se deggio
Pentimento sentir di quel ch'oprai.
FERNANDO
Ma perché tu volesti
Deluderci così?
ELVIRA
Sol vi delusi,
Acciò tutta per me fosse la gloria
Di sottrar dal suo fato il grande, il vero
Sostegno dell'impero.
DUARTE
E colui, che là chiuso
Tronco, e svenato io vidi
Che di Rodrigo avea le note spoglie?…
ARMINDO
Il vidi anch'io…
ELVIRA
Fu d'altre colpe reo
Per decreto del padre
Entro il carcere istesso
Condannato a morire; io poscia il feci
Vestir come vedeste.
FERNANDO
Oh lieto inganno!
RODRIGO
Oh frode, che a me reca
Tanto gioir! Che dici, o cara?
CLIMENE
Alfine
La mia vendetta obblio,

Or che vivo tu sei.
FERNANDO
Dunque gioite,
Se pietosa la figlia, a cui l'arbitrio
Diedi di vostra sorte
Or liberi vi rende. Annodi Amore
Coppia così gentil.
RODRIGO
Oh mio tesoro
Ecco la destra.
CLIMENE
Ecco il mio cor.
DUARTE
(Conviene
Adattarsi al destin.)
ARMINDO
Deh vedi, o prence,
Che il ciel premiò la tua virtù.
RODRIGO
Si deve
Tutto al bel cor d'Elvira.
CLIMENE
La grand'opra di lei ciascuno ammira.
FERNANDO
Rodrigo, la tua sorte
Cangiò d'aspetto: è ben ragion, che ancora
Tu cangi il nome, e sia
Quello, che a te fu dato
Da' debellati re. Col nome altero
Di Cidde or ti conosca il regno ibero.
CORO
Le più liete, e ree vicende
Si adunaro in un sol giorno.
Giusto ciel, chi mai comprende
L'opre arcane del destin!
Alternando gioje, e pene,
La virtù sol ci sostiene
Della vita nel cammin.
FINE DEL DRAMMA.

12

IL CIDDE
Gioacchino Pizzi
Turín, Stamperia Reale, 1773

Atto Primo
SCENA I
Armindo, ed Elvira.
ARMINDO, *ad Elvira, che viene impaurita, e frettolosa.*
Principessa, che miro! i tuoi riposi
Chi mai venne a turbar? Tu in questo loco!
ELVIRA
Armindo, ah tu non sai
L'imminente periglio,
Che ne sovrasta? ohimè! cresce il sospetto
Dell'assalto inimico.
ARMINDO, *smanioso guardando intorno*
E d'onde? e come…
In qual parte?…
ELVIRA
Nol so: so, che smarrito
Abbandonò le piume
Il re mio genitor che di te in cerca
Scorre la reggia. Osserva:
Eccolo appunto con turbato ciglio.

SCENA II
Fernando con seguito, e detti.
FERNANDO, *ad Armindo*
Assistenza: consiglio.
Siam perduti, o mio fido.
ARMINDO
Ah mio sovrano
Si pensi ad evitar l'ira funesta.
FERNANDO
Figlia, Armindo, non resta
Tempo a pensar. Chiede un periglio estremo
Risoluto valor, pronta difesa.
Sembra tutta discesa
L'Africa contumace a nostro danno.
Già i barbari ne vanno
Le vaste ad inondar piagge vicine
Di terror, di lamenti, e di rovine.
ELVIRA
Miseri noi!
ARMINDO
Coraggio. I Mori infidi
Ti conoscono ormai: già sono avvezzi
Ad esser vinti.
FERNANDO
E' ver; ma in tal cimento
Manca il loro terror, manca Rodrigo.
ELVIRA
(Ahi dolce nome!)
ARMINDO
Il valoroso, il grande
Esule vive, e non si trova ancora
Chi parli a suo favor.
FERNANDO
Tu sai, che offesa
Climene a lui contende
Il perdono real.
ARMINDO
Climene a torto
Lo perseguita, e l'odia.
FERNANDO
E pur da lui
Le fu il padre svenato!
ARMINDO
Ah ch'ei dovea
Sostenere col brando
La paterna ragion.
FERNANDO
Non più. Duarte
Prence del regio sangue
Guiderà le mie squadre: a lui non manca
Quell'ardir, che al bisogno ora conviene.
ELVIRA
Ecco giunge Climene,
Per cui il prence Rodrigo è a noi lontano.
ARMINDO
Ella con genio strano
L'odia a un tempo, e l'adora:
Lo brama in vita, e lo vuol morto ognora.

SCENA III
Climene, e detti.
CLIMENE
Ah signor, ed è ver, che l'inimico
Sorprender tenti la cittade, e tutto
Spiri strage, ed orror? Io tra il silenzio,
E fra l'ombre vegliava all'urna accanto
Del mio gran padre crudelmente ucciso
Quando al funesto avviso
Si raddoppiaro i palpiti del core,
E nuovo duol si aggiunge al mio dolore.
Solo questa mancava
Alle sventure mie.
FERNANDO
Certo è il periglio:

Ora temi a ragion.
Ad Elvira e Climene
Voi principesse
Nel più sicuro loco
Andrete della reggia: alla mia scorta
Dovrà Armindo vegliare.
ARMINDO
In ogni impresa
Al tuo fianco mi avrai scudo, e difesa.

SCENA IV
Duarte con bandiere spiegate, e seguito d'armati, e
detti.
DUARTE
Mio re, queste che miri
Schiere animose invitte,
Bastano meco a raffrenar l'orgoglio
Del Mauro assalitor. Già il braccio mio
A mieter palme si avvezzò: più volte,
Al balenar di questo
Brando guerrier, tremaro
Le provincie ribelli. Ed or se ardite
Seguiran le tue squadre
La mia scorta, il mio esempio,
Dell'inimico stuol certo è lo scempio.
ARMINDO
(Oh quanto egli si fida! oh quanto è altero!)
ELVIRA
(Io poco mi lusingo.)
CLIMENE
(Io nulla spero.)
FERNANDO
Quel generoso ardire,
Prence, è degno di te. Vanne al cimento.
Mi affido al tuo valor. Eccoti aperta
Una strada di gloria ampia immortale,
Se avrai coraggio al gran bisogno eguale.
Se d´onor, di gloria avvampi
Arma pur l´invita mano:
Và, difendi il tuo Sovrano
Con valore, e fedeltà.
No scordar, che d´un cimento
Nelle instabili vicende
Tutta alfin d´un Rè depende
La maggior felicità.
Parte con Armindo, e seguito.

SCENA V
Elvira, Climene, e Duarte
ELVIRA
Dunque non indugiar, che ogni momento
Può decider di noi, del nostro fato.
CLIMENE
Deh ci difendi, e poi
Rammenta, che giurasti
Di Rodrigo col sangue
La grand'ombra placar del padre mio,
Che invendicata freme
Del nero Lete in sulle sponde estreme.
DUARTE
Vado a pugnar sicuro.
Gloria, ed amor mi affretta
Poi della tua vendetta
Lascia la cura a me.
Tremi chi tanto offese
Una beltà sì rara:
Saprò svenarti, o cara,
L'empio nemico al piè.
Parte col seguito.

SCENA VI
Climene, ed Elvira.
CLIMENE
Va' pur, che poi ti resta
Più dura impresa ad eseguir. Vedrai,
Che tanto lieve impegno
Non è il vincer Rodrigo.
ELVIRA
Io non comprendo,
Principessa, il tuo sdegno. Ognuno irriti
Contro vita sì cara: accendi ognuno
All'ira, alla vendetta, ed al furore;
Ma forse al labro non consente il core.
So, che invan ti fingi irata
Contro lui, che t'innamora:
Che lo sdegno è figlio ancora
Dell'amor, che accende il sen.
E se uniti amore, e sdegno
Van pugnando in mezzo all'alma,
O riporta Amor la palma,
O non resta oppresso almen.
Parte.

SCENA VII
Climene sola.
CLIMENE
Purtroppo è ver: nell'uccisor del padre
Trovo ancora l'amante. Odio Rodrigo
E son di lui gelosa. Oh qual sospetto
Mi scende in sen, quando pietosa Elvira
S'interessa per lui. Fra sdegno, e amore,
Che a vicenda nel seno arder mi sento
Anche la gelosia mi dà tormento.
Ah non basta ogni altro affanno
A trafigger l'alma mia,
Che ora vien la gelosia
Il mio petto a lacerar.
E se un duol così tiranno
Non mi lascia almen per poco,
Tra il veleno, il gelo, il foco
Mi vedranno delirar. *Parte.*

SCENA VIII
Rodrigo, ed Armindo.
ARMINDO
Principe generoso
Dell'Iberia splendor, dove t'aggiri,
Dove t'inoltri mai? Serba i tuoi giorni
Alla gloria, ai trionfi.
In questa reggia
Ove ogni laccio è teso
Alla rovina tua, che fai, che pensi?
I miei liberi sensi
Deh gradisci, o Signor. Non deve il forte
Gir per un folle amore in braccio a morte.
Ah già sorge l'Aurora; all'altrui sdegno
Non esporti così.
RODRIGO
M'espongo solo
All'arbitrio di lei, che m'innamora.
ARMINDO
Che dici! e ignori ancora
Lo sdegno di Climene? Ella ha promesso
A chi ti svena l'amor suo.
RODRIGO
Mi è noto.
ARMINDO
Sai, che il prence Duarte
Arde per lei di amor: che altero, e franco
Giurò di vendicarla.
RODRIGO
Il so.
ARMINDO
Che irata
Odia fin la memoria
De' suoi passati affetti?
RODRIGO
E' ver.
ARMINDO
Che del tuo sangue
Climene ha sol desìo?
RODRIGO
E pur questa Climene è l'idol mio.
Io crudele, io spietato
Le uccisi il genitor.
ARMINDO
Deh non pentirti
D'una illustre vendetta. Egli fu il primo
Che nel mirarsi escluso
Dall'onor di educare il regio infante
Pien di rabbia e velen del tuo gran padre
Divenne assalitor.
»Spiacque al superbo
»Vederlo eletto al sommo grado, e senza
»La grave etade rispettare in lui,
»Trasse ingiusto vantaggio
»Dall'ingiurie degli anni…
RODRIGO
Ah non parlarmi
Dell'insulto fatal: deh taci, Armindo,
Non tormentarmi più. Da questa reggia
Andrò lungi, se vuoi.
ARMINDO
Co' tuoi seguaci
Vanne l'impeto altèro
De' Mori a raffrenar. Di prove illustri
Non di teneri affetti
Or è tempo, o signor. Sai qual rovina
Alla patria sovrasta. A vestir l'arme
La stimolata gioventù feroce
Già corre, già sicura
Ha la vittoria, e di seguirti giura.
RODRIGO
Non più: vedrai che in breve
Saprò rendermi grato
Alla patria, ed al re. L'eletta schiera
Alla comun difesa
Men volo ad animar; ma che Climene
Io non deggia seguir, ch'ella non sia
Cura de' miei pensieri,
Troppo da me pretendi, e in van lo speri.
La bella mia nemica
Sempre amerò fedele.
Forse così crudele
Con me non serba il cor.
Io per dover tiranno
Sono il crudel, l'ingrato:
Da me le fu svenato
Il caro genitor.
Parte.

SCENA IX
Armindo
ARMINDO
Infelice Rodrigo!
Il tuo amor, la tua fede
Meritar ben dovria miglior mercede;
Fuggi fuggi da questa
Reggia per te funesta, e vanne intanto
La patria a liberar: in campo aperto
Ti destina la gloria
Quel premio, quell'onore
Che non può darti, in vil riposo, Amore.
»Altra mercè non dona
»L'ingiusto Amor tiranno,
»Che un disperato affanno,
»Un barbaro dolor,
»Ma la virtude è quella
»Che splende ognor più bella,
»Che fa l'eroe felice
»Per l'alte vie d'onor.

SCENA X

Aspetto esteriore delle mure di Siviglia con porta e ponte alzato, che poi si cala e si unisce all'antico ponte di fabrica in parte diruto ed atterrato, sotto del quale passa il fiume Gualdaquiver, che bagna colle sua acque le mura sudette. Da un lato rovinosi edificj intrigati da piante selvagge. Rodrigo con spada nuda alla mano, seguito da suoi amici armati.

RODRIGO

Coraggio, amici, il gran momento è questo
In cui la patria chiede
Prove eccelse da noi d'amor, di fede.
Qui celati tra questi
Rovinosi edifizj il Mauro audace
Da noi si attenda, e inaspettato cada
Su lo stuolo nemico
Dell'armi nostre il fulmine funesto.
Coraggio, amici, il gran momento è questo.

Rodrigo si cela nelle rovine assieme co' suoi amici. Si vede in lontano calare il ponte,d'onde ne viene Duarte alla testa de' suoi soldati,che al suono di bellicosi istromenti passano ordinatamente il gran ponte, e vengono nel piano, ove si schierano in forma di battaglia.

DUARTE

Guerrieri invitti, a richiamare in voi
L'usato ardir, vi basti
Rammentar, che già serva
Dell'armi vostre è la vittoria. Il Moro
Già feroce si appressa. Ah nel suo sangue,
E ne' vostri sudori
Rifioriscan, miei fidi, i vostri allori.

I Mori baldanzosi, e disordinatamente vengono ad attaccare i seguaci di Duarte. Siegue fiera zuffa, ma questi dopo qualche contrasto incominciano a cedere, mal reggendo all'impeto, ed alla ferocia de' Mori, che sorpresi alle spalle da Rodrigo e da' suoi amici si avviliscono, e si danno precipitosi alla fuga, cosicché in diverse parti della scena si veggono attacchi di armi svantaggiosi per i suddetti Mori, e tra il tumulto, e la confusione Rodrigo tutto affannoso ritorna fuori.

RODRIGO

De' miei fidi il valor, numi clementi,
E dell'Ibero il nome
Così chiaro si renda,
Che l'età nuova a rispettarlo apprenda.

E nuovamente va rincalzando i nemici, che restano
del tutto dispersi, e vinti
.

SCENA XI

Sedato il tumulto si cala il ponte per cui passano Fernando e Armindo con seguito, e poi Climene, ed Elvira.

FERNANDO

Non più Armindo, la gioja
Troppo m'inonda il sen. Ma d'onde venne?
Chi fu? Come si noma
L'incognito guerrier?

ARMINDO

Io non so dirti
D'onde venne: chi fu. So che dobbiamo
Ad un sol braccio illustre
La nostra libertà. (Si celi ancora
L'invitto amico, onde maggior si renda,
Quanto meno aspettato, il suo trionfo).

FERNANDO

Vola: non indugiar. Deh fa ch'io sappia
A chi tanto degg'io.

Parte Armindo.

Figlia, Climene,
che sopravengono.
Godete al fin. L'assalitore audace
E' abbattuto, e respinto:
Deponete la tema: il Moro è vinto.

ELVIRA

Oh gaudio inaspettato!

CLIMENE

Oh lieto giorno!

SCENA XII

Duarte con seguito, e detti.

DUARTE

Signor…

FERNANDO

Ah tu potrai
Toglierci da ogni dubbio.

DUARTE

Involto io sono
Nella dubbiezza istessa. E' ignota ancora
La mano, che a me tolse
L'onor della vittoria.

FERNANDO

Ma non vedesti?

DUARTE

Io vidi…

SCENA XIII

Armindo, e detti.

ARMINDO

Il tutto è noto.
Rodrigo è il difensore,
E' la gloria d'Iberia, è il vincitore.

FERNANDO

Rodrigo! Oh eterni numi!

CLIMENE
(L'uccisore del padre!)
DUARTE
(Il mio fiero rival!)
ELVIRA
(La mia speranza!)
FERNANDO
Ma perché non si avanza?
Che tarda ancor?
ARMINDO
Non osa
Presentarsi al tuo piede. Esule, teme
Di offender le tue leggi.
FERNANDO
Eh fa, ch'ei venga
Io l'assolvo: io lo bramo.
Parte Armindo.
E qual compenso
Trovar potrò, che basti
Tanto senno a premiar, tanto valore?
Io sento, che il mio core
Mentre riflette al suo dover, si crede
Incapace a premiar sì bella fede.
Armindo ritorna
ARMINDO
O sire, il vincitor già si avvicina.
FERNANDO
Son dal piacer confuso.
ELVIRA
(Io quasi manco dalla gioja estrema.)
DUARTE
(M'arde il petto d'invidia.)
CLIMENE
(Il cor mi trema.)

SCENA XIV
Rodrigo seguito da suoi amici, che traggono due re mori incatenati, ed altri Mori prigionieri, e detti.
RODRIGO
Monarca invitto, ecco que' re superbi,
Che ambizione, e vil desìo di preda
Mosse dall'africane aduste arene
Ne' tuoi regni a cercar stragi, e catene;
E se il ciel mi concesse
Di poterne domar l'ardito orgoglio,
Servi a te li presento a piè del soglio.
FERNANDO
Anima generosa!
ARMINDO
Invitto core!
CLIMENE
(Invan pretendi di sedurmi, Amore.)
FERNANDO
Ma teco alla grand'opra
Chi pronto accorse?
RODRIGO
Appena il tuo periglio
Io seppi antiveder, ch'armi, e guerrieri
Sollecito adunai; ricorsi all'arte,
E guidandoli occulti
Tra sassi rovinosi
Opportuni all'insidie, ivi l'ascosi.
FERNANDO
Oh virtude!
ARMINDO
Oh consiglio!
FERNANDO
Dunque giacché mi rendi
L'amica pace, e rassicuri a un tratto
Sulla mia fronte il vacillante serto,
Fia doppio il vanto, il guiderdone, e il merto.
CLIMENE
Signor, tu sai qual sia
Il suo delitto…
FERNANDO
In sì festoso giorno
Abbian tregua gli sdegni.
A Rodrigo.
A te permesso
Sia qui restare, e intanto
I due regi, che teco
Prigionieri guidasti, a te consegno.
RODRIGO
Troppo signor…
FERNANDO
La tua virtù sublime
Così onorar pretendo,
Se parte de' suoi acquisti ad essa io rendo.
Parte con Elvira, Armindo e seguito.

SCENA XV
Climene, Rodrigo, e Duarte.
RODRIGO, *a Duarte, che resta pensoso*
Che più tardi? Che pensi? Il tempo, il loco
Ti è propizio, o Duarte. Appaga alfine
Il crudo genio di Climene. A lei
So, che hai promesso la mia morte. Il brando
Stringi dunque animoso all'alta impresa,
Ch'ora in me troverai debil difesa.
DUARTE
Vivi pur, ch'io non sono
Alla patria, ed al re così nemico,
Che voglia in dì sì lieto
Compier l'opra funesta.
Assai teco a pugnar tempo mi resta.
Parte.

SCENA XVI
Rodrigo, e Climene
RODRIGO
Così lento, o Climene, il tuo guerriero

Si accinge a vendicarti? Altro dovevi
Sceglier ministro del tuo sdegno.
CLIMENE
Ah ingrato,
E ancor m'insulti? e ancora
Deridi il mio dolor? Credi, o superbo,
Ch'io non possa trovar vindice mano
Che solleciti il colpo?
Che possa stare a fronte
Del tuo valor? Crudele,
T'inganni: sì t'inganni, alma infedele.
RODRIGO
Ah mio ben, mio tesoro,
Deh ti placa, ed ascolta
Di un'infelice amor gli ultimi accenti.
CLIMENE
Che amor? Voglio il tuo sangue.
RODRIGO
Anima mia,
Ascolta per pietà le mie difese.
CLIMENE
Va', che assai mi è palese,
Ciò che vuoi dirmi, infido,
Più non deggio ascoltarti.
Io m'involo da te, se tu non parti.
RODRIGO
Dunque dal tuo bel core
Sperar qualche pietà non potrò mai?
Dunque sempre vorrai
Odiarmi, oh Dio! né dell'amor primiero
Più ti rammenti?
CLIMENE
Ah scellerato; e forse
Ancor serbi nel sen qualche speranza?
Ancor nudri baldanza
Di risvegliare in me la fiamma antica?
Non sperarlo crudel, son tua nemica.
Taci, fuggi, o mostro indegno,
Tu svenasti il padre mio.
Ascoltar non ti poss'io
Senza affanno, e senza orror.
(E pur sento in tale istante,
Che potrei tornare amante;
Che l'idea del primo affetto
Non è svelta dal mio cor.)
Taci, fuggi, o mostro indegno;
Vanne lungi dal mio aspetto.
(Ah l'idea del primo affetto
Non è svelta dal mio cor.)
Parte.

SCENA XVII
Rodrigo
RODRIGO
Infelice Rodrigo, e che ti giova
Aver tra l'armi superati, e vinti
I nemici del regno,
Se l'ostinato sdegno
Della nemica tua vincer non sai?
Misero, che farai?… sdegno sì strano,
Oh numi, a tollerar m'accingo in vano.
Saprei soffrir costante
L'ira d'avverso fato,
Ma dell'oggetto amato
L'ira soffrir non so.
Se quel vezzoso ciglio
Si volge a me severo,
Perdo il valor primiero:
Più pace in sen non ho.
FINE DELL'ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO
SCENA I
Cortile interno, che corrisponde agli appartamenti di Climene.
Rodrigo, e Duarte, indi Climene da parte.
RODRIGO
Duarte, eccoti al punto
Di palesarti alfine
Degno guerrier di lei, che il cor ti accende.
La differita pugna
Compisci ormai.
CLIMENE
(Che veggo!
I due principi insieme?)
DUARTE *in atto di cavare la spada*
Son pronto.
CLIMENE
(Ahi giusto ciel!)
RODRIGO
Ferma: non sai
Con chi devi pugnar. Sai, chi son'io?
DUARTE
So, che non so temerti.
RODRIGO
Il fasto insano
Del tuo superbo core
Saprei punir, ma della mia nemica
Un ministro fatale in te rispetto,
Ed offro inerme al crudo acciaro il petto.
CLIMENE
(Numi, che sento!)
DUARTE
Eh che non han più luogo
Queste fole di amor. All'armi…
Cava la spada.
CLIMENE
(Oh stelle!)
RODRIGO
Senti, Duarte: allora
Che svenato mi avrai, reca all'ingrata,

Di sangue ancor fumante
Reca il vendice ferro, acciò che in esso
Appaghi alfin le voglie sue spietate.
DUARTE
Non più indugi, Rodrigo…
In atto di ferire, e Climene si avanza e l o trattiene.
CLIMENE
Ah no: fermate.
Io tutto intesi già. Vedi, o Duarte,
Ch'ei già dassi per vinto.
DUARTE
E perché vieni
A togliermi il trionfo?
RODRIGO
E perché accorri
A non farmi morir?
DUARTE
Siegua la pugna:
Ciascun tenti il suo fato.
In atto di ferire.
RODRIGO *non facendo difesa*
Ecco il petto.
CLIMENE *trattiene Duarte*
Ti arresta.
DUARTE
Oh cielo ingrato!
CLIMENE
Deh si rispetti adesso
La mia presenza.
DUARTE
E chi t'intende mai?
Pria m'impegni a seguir la tua vendetta:
Pria mi sproni al cimento;
E poi cangi ad ognor voglia, e talento.
Del tuo cor gl'incerti moti
Mi confondono il pensiero,
Mi volesti tuo guerriero,
Or mi privi di valor.
Ma non sempre ad arrestarmi
Sarà pronta la tua mano,
E vorrai rapirmi invano
Della impresa il giusto onor.
Parte.

SCENA II
Climene, Rodrigo, e poi Armindo
CLIMENE
E sei tanto ineguale
Or nella tua virtù, che per mio danno
Solo ti mostri invitto?
RODRIGO
Anzi per tua cagione
Solo debole io son, né far difesa
Alcuno mi vedrà contro colui,
Che combatte per te.
CLIMENE
Folle è il desire.
Tu colla vita insieme
La fama perderai.
RODRIGO
Le tante imprese
Forse non son bastanti
A farmi noto ad ogni età futura?
CLIMENE
Ma un atto vile ogni altra impresa oscura.
RODRIGO
T'inganni in questa pugna
Morir saprò senza macchiar la gloria.
Anzi dolce memoria
Di me agli amanti lascierò. Diranno
Rodrigo cader volle,
Perché il suo ben tiranno
Il di lui sangue ricercava: ed egli
Con magnanimo core il petto offerse
Alle ferite, ed alla sorte irata:
Ahi tanto amò la sua Climene ingrata.
Addio: corro di nuovo
Duarte a rintracciar…
In atto di partire.
CLIMENE
No, no t'arresta:
Ascolta per pietà.
RODRIGO *come sopra.*
Che vuoi? Che brami?
Lasciami.
CLIMENE
Ah senti! almeno
Difenditi per me. Vanne, combatti;
Combatti per Climene.
RODRIGO
Io combatter per te!
CLIMENE
Si, mio Rodrigo:
Togli, togli in tal guisa
La mia destra a Duarte. Io temo, e abborro
Un nodo tale. Ahi mi arrossisco… oh Dio!
Vuoi ch'io dica di più? vinci, Rodrigo,
E ad esser vincitore
Ti guidi la pietà, ma non l'amore.
RODRIGO
Or chi fia che resista
Al mio brando, al mio cuor?
ARMINDO *sopraggiunge*
Prence, ti brama
Nel senato il monarca.
RODRIGO
Un breve istante sol…
ARMINDO
Perdona: il cenno
Indugio non ammette.

RODRIGO
Ad ubbidire
M'insegna il mio dover. L'Africa tutta
Tutti gli eroi d'Iberia
Vengano uniti pur. Giacché Climene
Mi vuol suo difensor; vuol che la tragga
Dal periglio, e dal duolo,
Ad abbatterli tutti io basto solo.
Ah se mi brami oh Dio!
Per tuo sostegno in vita:
Vedrai, bell'idol mio
Quel che farò per te.
Parte.

SCENA III
Climene
CLIMENE
Numi che feci mai?
Dove trascorse il labbro… In tal cimento
Mi scordai la vendetta, e il genitore.
Oh rimorso, oh rossore… Il dover mio
Ad affrettar m'impone
Di Rodrigo la morte, ed io pietosa
Il colpo arresto, e con desire insano
Del mio vendicator odio la mano.
Se il barbaro amante
Rimiro in periglio,
Confusa, tremante,
Sull'alma, sul ciglio
Un gelo, un orrore
Mi sento cader.
Ah torni il mio core
All'ira, allo sdegno.
Ah mora l'indegno;
Trionfi il dover.
Parte.

SCENA IV
Gabinetti reali.
Fernando, ed Armindo.
FERNANDO
Forse, Armindo, saprai, che al regio sangue
La virtù di Rodrigo unire io voglio,
E che del trono per maggior sostegno
Sposa Elvira sarà di eroe sì degno.
ARMINDO
(Ecco un nuovo cimento
Di Rodrigo all'amore.)
FERNANDO
Or non ti sembra
Giusto, e grato il pensier?
ARMINDO
Tutto, o monarca,
Ciò che fai, ciò che pensi,
Tutto è raro, e sublime:
E la grandezza del tuo core esprime.

FERNANDO
Quivi tra poco Elvira
Per mio cenno verrà. Lasciami solo
A render noto alla diletta figlia
Quel che gloria, e dovere or mi consiglia.
Armindo parte.

SCENA V
Fernando, e poi Elvira.
ELVIRA
Eccomi a' cenni tuoi.
FERNANDO
Figlia mi ascolta.
Conosci il pregio, e il vanto
Di quel cor valoroso,
Che onore, e vita, e libertà ci rese?
ELVIRA
Chi nol comprende?
FERNANDO
Io penso
Dunque premiarlo. E se a Rodrigo manca
Il retaggio di un regno, al suo valore
Facile è l'acquistarlo. Intanto io voglio
Dargli colla tua mano un dritto al soglio.
ELVIRA
(Oh improviso piacer)
FERNANDO
Che dici?
ELVIRA
Ah padre,
Il nodo accetto, e il tuo voler mi è grato.
FERNANDO
Resta sol, che al senato
Tutto io palesi.
ELVIRA
Ma Climene?
FERNANDO
A lei
Sarà sposo Duarte. Eh ch'io non deggio
Ingrato comparire a chi fedele
Il regno mi difese.
Io saprò terminar tante contese.
Parte.

SCENA VI
Elvira sola.
ELVIRA
Ah non sperai, che tanto
Arridesse fortuna al genio mio,
E che la speme, che sovente inganna
Con arti lusinghiere,
Producesse per me tanto piacere.
Non è ver, che sia fallace
La speranza degli amanti.
Vengon poi que' dolci istanti,
Che compensano il penar.

D’Imeneo la bella face
E’ mercede della speme,
E a due cori uniti insieme,
Più non resta, che bramar.
Parte.

SCENA VII
Gran sala, ove si aduna il senato. Trono del re da una parte con sedia da un lato per la principessa reale, ed altra sedia a piè del trono per Climene. Sedili intorno per li senatori, e grandi del regno. Nel fondo della sala ara con fuoco acceso, preparato per li sponsali della suddetta real principessa.
Fernando seguito da’ senatori, e guardie, Duarte, ed Armindo.
DUARTE
Ecco, signor, che pronto
Il Senato sen viene al regio piede
Tratto d’amor, da ubbidienza, e fede.
FERNANDO
Ma Climene, ed Elvira
Non veggio ancor.
ARMINDO
Climene
Sdegna d’intervenir nel gran consiglio.
FERNANDO
Seppe il mio cenno?
ARMINDO
A lei
Il tuo cenno recai.
FERNANDO *a Armindo, che parte*
Torna: e in mio nome
Dille, che mal conosce
La clemenza real. Dille, che amico
a lei t’invia Fernando:
Se non basta il pregar, ch’io la comando.
A Armindo che parte.
Al tuo zelo, o Duarte,
Grato esser deggio ancor, talche ne avrai
La promessa mercede in tal momento.
DUARTE
Quando servo al mio re sono contento.
FERNANDO
Or io servo al tuo genio: avrai la mano
Sospirata da te: sia tua Climene.
DUARTE
Sì gran sorte non spero, e temo, o sire
L’opra dubbiosa, e dura.
FERNANDO
Quando promette un re, l’opra è sicura.

SCENA VIII
Climene, Elvira, e Armindo, che le precede, e detti.
ARMINDO
Colla real tua figlia
Climene or qua ne vien.
FERNANDO
Ah principesse,
Venite pure. Aggiunga il vostro aspetto
Gioja al comun diletto.
CLIMENE
Oh Dio! qual parte
Ha un’infelice nel real consiglio?
FERNANDO
Siedi: or tutto saprai: serena il ciglio.
Fernando va in trono, e seco Elvira, che siede al fianco, e Climene a’ piedi del trono, e tutti i senatori parimenti siedono.
O dell’ispano impero
Valorosi sostegni,
Con cui le gravi cure ognor divido;
Nel vostro amor confido
Un consiglio trovar, che mi assicuri
Da ogni taccia molesta ai dì futuri.
Al talamo felice
Della real mia figlia
Io prescelsi Rodrigo. E’ ver, che a lui
Dovendo noi la sicurezza, e il trono;
Forse piccolo ancor rassembra il dono,
Ma se pure i monarchi
Dell’opre lor son debitori al mondo,
A voi, che siete onor del regno ibero,
Lascio a voi giudicar del mio pensiero.
DUARTE
Signor, ciascuno applaude
A sì giusto imeneo.
FERNANDO
Se ognun l’approva,
Altro dunque non resta:
Venga Rodrigo ormai.
ELVIRA
(Che gioja è questa!)
CLIMENE
(Io fremo.)
DUARTE
(Io godo.)
ARMINDO
(Oh sventurato amico!
Prevedo il tuo cimento.)
CLIMENE
(Ecco Rodrigo. Oh Dio! gelar mi sento.)

SCENA IX
Rodrigo, e detti.
RODRIGO
Al tuo cenno sovrano
Vengo, o mio re.
FERNANDO
La tua virtude illustre,

Che superò tra noi
I più famosi eroi,
Al mio sangue ti unisce, e mi consiglia
In premio del valor darti la figlia.
Sorgi, Elvira, e la destra
Porgi a Rodrigo.
ELVIRA *si alza da sedere*
(Oh mio contento!)
CLIMENE
(Oh affanno!)
FERNANDO *a Rodrigo che si ritira*
Prence perché t'arresti?
RODRIGO
E' sì grande l'onore,
Che rispetto, e stupore
Arrestano il mio piè… Mano sì degna
E' serbata a monarchi.
FERNANDO
A te si deve:
E tu il primo sarai, che senza il trono
Per valor, per virtude a me congiunto
L'Iberia ammirerà.
RODRIGO
Grato abbastanza
Signor mi fosti: i beneficj tuoi
Eccedono ogni merto: or sì gran dono
Ti fa ingiusto al tuo sangue, ed io non voglio
Essere il primo ad oscurare il soglio.
FERNANDO
Non più, che i tuoi riguardi
Eccedon la modestia. A te non lice
Opporti al mio volere.
ELVIRA
(Ah che vacilla
La mia speranza!)
FERNANDO
O prence
Punto non indugiar. Vieni: che fai?
Ubbidisci al tuo re.
RODRIGO *risoluto*
Non sarà mai.
FERNANDO
Come! che dici?
RODRIGO
Il simular non giova,
Perdonami, o signor: ad altra face
Arde il mio cor, e se premiar mi vuoi
Lasciami in libertà de' proprj affetti.
L'amorose mie brame
Non aspirano a' regni: il real nodo
Scusa, a me non conviene:
Aspiro solo a posseder Climene.
ELVIRA
(Come soffro un rifiuto!)
CLIMENE
(Come udir tanta fede, e serbar l'ire?)
ARMINDO
(Oh amante sconsigliato!)
DUARTE
(Oh folle ardire!)
FERNANDO
Al giovanil talento, al tuo gran merto
Il rifiuto io condono,
Ma ad altri di Climene
Destinata è la mano.
CLIMENE
E chi di me dispose?
FERNANDO
Il tuo sovrano.
E' Duarte il tuo sposo.
DUARTE
(Oh me felice!)
Si alza per andare verso Climene.
RODRIGO
Ferma: che troppo ardisci. A me tu devi
Prima toglier la vita,
Se ottener vuoi Climene.
Snuda la spada.
CLIMENE
E' ver: ti è noto,
Duarte, il voler mio.
DUARTE
Prezzo di quella man dunque son'io?
FERNANDO *si alza dal trono, e tutti s'alzano*
Olà: così si rende
Vile per voi la maestà suprema?
Senza orror, senza tema,
Si calpesta, e deride
Con temerario orgoglio
Il monarca, il senato, il regno, il soglio?
Scende dal trono.
E ben: non più. Si sciolga
L'adunata assemblea.
Ad Armindo.
Mio fido, ascolta:
Dovrai nelle sue stanze
Climene custodir:
Accennando a Rodrigo.
Ma quell'altero
Serba a maggior castigo
Nel carcer più funesto.
ARMINDO
(Che vicenda fatal!)
ELVIRA
(Che torto è questo!)
DUARTE
(Cadde al fine il rival.)
FERNANDO *alle guardie che si avanzano.*
Che più si tarda?
Si disarmi l'altero.

RODRIGO
Ardir cotanto
Non abbia alcun.
FERNANDO
Minacci ancor?
RODRIGO
T'inganni.
Non pensar, che Rodrigo
Pieno di una vittoria,
Che la patria salvò, pretenda adesso
D'opporsi al tuo voler. Veggami pure
Iberia tutta in un medesmo giorno
Di palme onusto, e di catene cinto
Lieto e infelice, vincitore, e vinto.
CLIMENE
(Ah si perde per me!)
RODRIGO
Di già mi scordo
La guerriera fierezza, e quell'acciaro
Che il trono ti difese
Io stesso deporrò senza contese.
Ma vuò deporlo al piede
Dell'irato mio ben: del suo potere
Conquista io vò che sia…
CLIMENE
(Resisti anima mia.)
RODRIGO *depone la spada a piedi di Climene.*
Prendi, t'appaga:
Sarai contenta alfine,
Mi volesti infelice: eccomi, o cara,
Oppresso, delinquente
In odio del mio re. Deh volgi almeno
In sì misero stato
Uno sguardo pietoso a chi t'adora.
Il passo estremo allora
Con alma invitta, e forte
Andrò lieto a incontrar… Ma tu sdegnose
Volgi altrove le luci… ah forse un giorno
Rammentando il mio amor, l'affanno mio
Avrai di me pietà… lo spero… addio.
In atto di partire.
FERNANDO
Che baldanza!
ELVIRA
Che orgoglio!
CLIMENE
Io mi sento morir… oh dei… Rodrigo…
RODRIGO
Che vuoi dirmi mio bene?
CLIMENE
Oimè… prence… nol so… queste son pene.
Piange.
RODRIGO
Ma che miro! o m'inganno? In tal momento,
Se le lagrime vostre
Qualche segno d'amor fossero mai,
A voi tutto perdono, amati rai.
Ah sì, bell'idol mio,
Questa dolce pietà pur mi consola,
E allegerisce il peso
Di mia barbara sorte: or che il tuo core
Lascia l'antico sdegno,
In mezzo ai gravi affanni, in cui mi vedo,
Principessa adorata, altro non chiedo.
Se placate alfin vi miro,
Care luci del mio bene,
Le più gravi acerbe pene
Vò contento ad incontrar.
Men terror mi dà la morte,
Che lo sdegno, che vi accende:
E per voi le mie vicende
Sol mi fanno paventar.
Parte con Armindo e guardie.

SCENA X
Fernando, Elvira, Climene, e Duarte.
ELVIRA
Padre, schernita io sono:
Mi devi vendicar.
CLIMENE
Signor, tu devi
Punir me sola.
DUARTE
Del delitto altrui,
Se giusto sei, non dei punirla.
CLIMENE
Io sono
La cagion del suo fallo. Un genio antico
Anche i più saggi inganna.
ELVIRA
Il suo ardir lo condanna.
CLIMENE
Lo scusa un cieco amore.
DUARTE
Troppo grande è l'errore.
CLIMENE
Ma più grande è il suo vanto.
FERNANDO
Pensa, ingrata, a te stessa, e taci intanto.
A Elvira
Di rammentar mi spiace
Che mi difese il regno,
Ma provocò l'audace
Troppo il mio regio sdegno.
A Climene
E tu con lui paventa
Superba, il mio rigor.
Se del sovrano affetto
Voi disprezzate il dono,
Più non vedrete in trono
Per voi clemenza, e amor.

Parte con seguito.

SCENA XI
Climene, Elvira, e Duarte.
ELVIRA
Climene, ov'è il tuo sdegno?
DUARTE
Ove andò l'odio tuo?
ELVIRA
Quella non sei,
Che brami il prence estinto?
DUARTE
E non sei quella,
Che mi offristi la mano?
CLIMENE
Tacete, oh Dio! Mi tormentate invano.
ELVIRA
Vieni, Duarte: in questo giorno istesso
La vendetta io farò giusta, e severa
Di chi tenta oscurar la gloria ibera.
Elvira e Duarte partono, insieme.

SCENA XII
Climene sola.
CLIMENE
Sconsigliata, che feci! Il regno tutto
A danno di Rodrigo oggi irritai:
La vendetta cercai del padre ucciso,
Ed or mi trovo nel medesmo istante
Orfana figlia, e sventurata amante.
Ah si vada: si plachi
L'irritato monarca. Ah si risparmi
Una vita sì cara… E tu del padre
Potresti, ingrata figlia,
La vendetta obbliar?… Ahi dura legge!
Ahi tiranno dover di onor, di fama!
Una morte cercar, che non si brama!
Oh Dio! mai sempre ondeggia
Confuso, e incerto il core
Ora in preda all sdegno, ora all'amore.
Voi che sapete o Dei
Quanto m´accende amore,
Di tanti affani miei
Sentite almen pietà.
Nò, che del mio dolore,
I Dei pietà non hanno:
Ah che l´affano il core
Già palpitar mi fà.
Parte.
FINE DELL'ATTO SECONDO.

ATTO III
SCENA I
Appartamento reale corrispondente alle stanze ov'è ristretta Climene.
Fernando, e Armindo.
FERNANDO
Tenti invano placarmi, e preghi invano
A pro di quell'ingrato. Io deggio in lui
Del vilipeso trono
I torti vendicar.
ARMINDO
Dunque, o signore,
Esser deve all'Iberia
Spettacolo funesto
Il suo liberator? E il Moro infido
Godrà vedere estinto
L'eroe, che sol l'ha debellato, e vinto?
FERNANDO
Ed io dovrò soffrire,
Che impunito sen vada un tanto eccesso?
ARMINDO
Rodrigo da se stesso
E' abbastanza punito,
Ricusando l'onor, che tu gli offristi:
Pensa, che il suo valore ogni altro avanza.
FERNANDO
Ma ogni pregio oscurò la sua baldanza.
ARMINDO
Ah signore pietà!…

SCENA II
Elvira, e detti.
ELVIRA
Padre, vendetta.
L'oltraggiata son io: de' torti miei
Mi deggio vendicar. Deh tu permetti
Che di Rodrigo, e di Climene il fato
Penda dal cenno mio.
ARMINDO
Ah principessa… oh Dio…
ELVIRA
Sì, vuò che il mondo
Conosca, che io non sono
Degna di un tal rifiuto.
S'inginocchia
Ah padre amato
Per quel giusto tuo cor: per questa destra
De' malvagi terror: per questo pianto
Che lo sdegno mi chiama sulle ciglia
Il castigo de' rei lascia alla figlia.
FERNANDO
Sorgi Elvira, non più; nella tua mano
Della vindice Astrea lascio la spada:
Se i rei punir ti aggrada,
Và puniscili pur. Non può far meno
Un padre, un re per l'oltraggiata prole.
L'offesa tua mi duole
Più che la propria: ad appagarti appieno
La ragion mel consiglia:
Il delitto lo chiede;
Comprendo il tuo dolore;

E seguo i moti del paterno amore.
D´un tuo sifiuto altero
Tutto l´eccesso io vedo:
Sopra di lui d´impero
Ogni ragione io cedo:
Paventi un´alma ingrata
Indegna del tuo cor.
Provi quel cor superbo
Tanto furore, e sdegno,
Quanto potea l´indegno
Teco sperare amor.
Parte.

SCENA III
Elvira, e Armindo.
ARMINDO
Tanta fierezza, Elvira,
E' impropria del tuo cor.
ELVIRA
T'inganni, Armindo.
Non son qual tu mi credi
Dispietata così. M'ascolta: io debbo
Svelarti un mio pensier. Sappi, che ad arte
Richiesi al padre i rei: per essi ancora
Uno scampo si trova: ancor io sento
Qualche amor per Rodrigo: e tu dovrai
Addoprarti per lui.
ARMINDO
Che far poss'io?
ELVIRA
Vanne a Climene, e dille,
Che torni pure in libertà: ma poi
Almen grata mi sia: da lei sol chieggo
Che meco al carcer venga, e il prigioniero
Persuada ad amarmi,
A chiedermi pietà: di' che l'induca
A offrir giusto compenso
All'amor mio sprezzato,
E al vilipeso trono,
Sicuro del mio affetto, e del perdono.
ARMINDO
Ma perché da te stessa
A Rodrigo il tuo cor non fai palese?
ELVIRA
Climene ancor m'offese: onde in tal guisa
Vuo, ch'emendi l'error; vuò che sottragga
Rodrigo dall'acerbo ultimo fato.
Se il prence sventurato
Non corresse a salvar, empia saria.
Breve, ed occulta via
Dalle sua stanze, al carcere conduce.
Colà l'attenderò!
ARMINDO
Quanto m'imponi
Io vado ad eseguir. Gli eterni dei
Secondino pietosi i detti miei.
Parte.

Scena IV
Elvira, e poi Duarte.
ELVIRA
L'ultima prova è questa
Dell'amante mio cor: se sarò poi
Al cimento crudele
Di condannarlo: allor saprà quest'alma
Sagrificar con atto generoso
I proprj affetti per l'altrui riposo.
DUARTE
Principessa, è già noto
Che il re tuo genitor a te concesse
Tutto l'arbitrio intero
Sul destino de' rei: potresti adesso
Degnarti alle mie nozze
Piegar Climene.
ELVIRA
(A lui
Si asconda il mio pensier.) Io non fo poco
Se penso ai torti miei, or che mi trovo
Nel doloroso impegno
D'abbandonar il cor tutto allo sdegno.
Parte.

SCENA V
Duarte solo.
DUARTE
Chi crederebbe mai, che per Climene
Io domandi pietà? Non ho più pace:
Non conosco me stesso: in me non trovo
Più l'usato valor: non son qual pria
Invincibile, e forte
Sprezzatore de' rischj, e della morte.
Sconsigliato m'aggiro:
Smanio, fremo, deliro,
E dal dolore astretto
Mille sospiri ognor traggo dal petto.
Mille sospiri invio
Al caro ben tiranno:
Ma sempre il dolor mio
Solo ritorna a me.
Che i miei sospir non hanno
Di ritornar vigore,
Per non portare al core
Sì barbara mercè.
Parte.

SCENA VI
Atrio di orrida prigione, con cancelli, e porta, per
dove poi si vede venir Rodrigo.
Elvira, Climene, ed Armindo.
ARMINDO
Principessa il tuo cenno

Io già pronto eseguii: tosto disposi
Climene ad appagarti:
Qua la condussi. Or partirò.
Arminio parte
ELVIRA
Sì, parti.
CLIMENE
(Ohimè destino ingrato!)
Dunque io deggio…
ELVIRA
Sì, sì quanto in mio nome
Fedel ti espose Armindo
Or tu devi eseguir.
CLIMENE
(Numi consiglio!)
ELVIRA
Deh volgi intorno il ciglio,
E di pietà se puoi spoglia il tuo petto.
Ecco il fiero ricetto
Destinato a' malvagi; ove per tutto
Scorre l´affano, il lutto,
La mestizia, e il terror. Colá nel centro
Più recóndito, e oscuro
Di quegli alti macigni in sito angusto
Stassi Rodrigo di catene onusto:
Dall'interna prigione ora dischiuso
Qui dolente il vedrai.
CLIMENE *guardando intorno*
(Che fiera immago!
Che assalto tormentoso!)
ELVIRA
Or tu ben sai
Di salvarlo la via: forse si perde
Per tua cagion. Rammenta
Che ogni altro scampo è vano:
O che scelga la morte, o la mia mano.
Alle guardie che stanno tra cancelli.
Olà, qua si conduca
Il prigionier. Quivi in disparte ascosa
Il tutto ascolterò.
Elvira si ritira, si apre una porta per dove esce
Rodrigo con catene.
CLIMENE
(Sorte penosa!)

SCENA VII
Rodrigo, Climene, ed Elvira in disparte.
RODRIGO
Stelle, che miro! E come
In questo luogo di terror, di morte
Mi concede la sorte
Veder colei: che a un sol girar di ciglio
Fa lieve ogni periglio;
Ristora ogni martiro!
Sei tu, dolce mio ben, sogno, o deliro?
Qual amor; qual pietà?!…
CLIMENE
Taci. Io non vengo
Mossa d'amor, né da pietà: ma solo
Vengo per cenno altrui
Ad offrirti uno scampo.
RODRIGO
E non bramasti
Tu il mio sangue finor?
CLIMENE
Sì, lo bramai:
Ma non ti volli estinto
Sotto una scure infame, in lacci avvolto
Miserabile oggetto al popol folto.
Tal morte ti sovrasta, e di evitarla
V'è soltanto una strada.
RODRIGO
E qual sarebbe?
CLIMENE
Placar Elvira, a cui dal re fu dato
L'arbitrio del tuo fato;
E pentito, ed umile al regio piede
Giurarle amore, e fede,
Tutta riporre la tua speme in lei.
(A qual officio mi serbaste oh dei!)
RODRIGO
Che dici! e credi forse
Che lo stesso io non sia, ch'ebbi il coraggio
Di non temer lo sdegno
Del mio re, del senato: e che potei
Rifiutar l'alte nozze, e gir costante
Al mio periglio appresso?
Ah t'inganni Climene: io son lo stesso.
Tu non conosci appieno
Il mio cor, la mia fe'.
CLIMENE
Ma che ti giova
Una fe', che mi spiace? ancor non sei
Dell'odio mio ben persuaso?
RODRIGO
Assai
Per mia pena il comprendo.
CLIMENE
E ben più saggio
Siegui, chi t'ama, e chi a regnar t'invita:
Ed a nuovi trofei serba la vita.
Elvira…
RODRIGO
Eh basta alfine:
Io non cerco il suo amore,
Non pavento il suo sdegno.
M'intendesti, o Climene?

SCENA VIII
Elvira, ch'esce sdegnata, e detti.

ELVIRA
Intesi, indegno.
CLIMENE
(Son morta.)
ELVIRA
Ora vedrai
Tu che mi sprezzi, e che il mio amor non curi,
Ciocché far possa.
RODRIGO
Elvira
M'è noto il tuo poter, ma un'alma grande
Vil timor non conosce. Eccomi pronto
A pagar col mio sangue
L'offesa del rifiuto…
CLIMENE *ad Elvira*
Ah lascia almeno,
Che un sol momento ancora…
ELVIRA
Io più non voglio
Quell'audace soffrir.
Questi che miri
Sono dell'ira mia ministri.
Alle guardie
E voi
Pronti a un nuovo mio cenno
Quanto vi imposi eseguirete. Indegno,
Ben t'avvedrai, s'Elvira
E' grande nell'amor, grande nell'ira.
CLIMENE
Sospendi per pietà… son io…
ELVIRA
Tu sei
Rea del medesmo fallo, il so, ma voglio
In lui solo punir d'ambi l'orgoglio.
Non sei l'oggetto
Tu del mio sdegno:
Son disprezzata
Da quell'indegno:
Sol quel superbo
Deve tremar.
(Ma dal mio labbro
Diverso è il core.
Sento che onore
Vuol trionfar.)
Parte.

SCENA IX
Climene, Rodrigo, e guardie.
RODRIGO
Mio ben.
CLIMENE
Prence infelice,
Non chiamarmi tuo ben.
RODRIGO
Perché?
CLIMENE
Nol soffre
Il mio dover.
RODRIGO
Che tirannia!
CLIMENE
(Che pena!)
RODRIGO
Ohimè, qual più m'avanza
Conforto a' mali miei? quanto mi costa
Quel tuo fiero rigor!
CLIMENE
L'istesso affanno
Costa a me ancor, ma con dar morte al padre
Tu m'insegnasti, oh Dio
Che un spietato dover seguissi anch'io.
Col tuo valor funesto
Salvasti la tua gloria: io col mio sdegno
Salvar deggio la mia. Non posso amarti
Senza delitto, e senza
Inumana apparir.
RODRIGO
Dunque è decisa
La mia sorte crudel! tu m'odj ancora?
CLIMENE
Ah non t'odio…
RODRIGO
Ma intanto
Mi nieghi un segno di pietà, di amore.
CLIMENE
(Oh Dio! questo è martir!)
RODRIGO
(Questo è rigore!)
Parto: Addio: Fra l'ombre meste
Mi consoli, o cara, almeno
La pietà del tuo bel cor.
CLIMENE
Taci… Ohimè… (che idee funeste!
Che tumulti io provo in seno…)
Non sperar, ch'io senta amor.
RODRIGO
Ah crudel! t'ascolto e vivo!
CLIMENE
Che martir! che grave affanno!
A DUE
Ma che vuoi destin tiranno
Dal mio cor, dalla mia fé!
A DUE
Tutte, o dei, le pene amare
Adunaste sol per me.
Partono per diverse strade.

SCENA X
Sala magnifica della reggia.
Elvira, indi Fernando con seguito, e Climene.

ELVIRA
Or or dovrà Climene
Insieme coll'amante
Degl'insulti arrossir. Finor pensai
Ad appagar l'amore: ormai si pensi
La gloria a soddisfar. Già già disposi
Con qual arte si debba
Finger la morte di Rodrigo: e allora
Che ognun per lui sarà sommerso in pianto,
Salvo si vegga dell'Iberia a vanto.
Queste son le vendette
Proprie d'un regio cor… Ma la rivale
Veggo col padre mio: non è ancor tempo
Che ad essa io mi discopra:
Ben mi vedrà, quando compita è l'opra.
Parte.
FERNANDO
Non più Climene. E' vana
E' tarda la pietà, che ora dimostri
A pro del deliquente, a pro di lui,
Che tu odiasti finor. Io mi spogliai
Della reale autorità. La figlia…
CLIMENE
Lo so: la figlia irata
Non pensa che a se stessa, e obblia frattanto
La pietade, il dover, l'utile, il giusto.
Ah pria, che si decida
L'ultimo fato d'un eroe sì degno
Da un cenno feminil, deh vanne, accorri,
Che se tardi, o mio re, vedrai fra poco
A danno de' tuoi regni
Nel proprio sangue assorto
Rodrigo rimaner.

SCENA XI
Duarte, e detti.
DUARTE
Rodrigo è morto.
CLIMENE
Oimè!…
FERNANDO
Che ascolto!… Ah non fia ver.
DUARTE
Io stesso
Entro al carcere il vidi al suol disteso
Oggetto di terror. Giacea ravvolto
Fra l'ammanto sanguigno in fiera guisa
Ma la testa divisa
Dal tronco busto, invano
Da noi si ricercò.
CLIMENE
(Resisto ancora!
E lo scempio funesto
Odo senza morir!?)
FERNANDO
Oh qual m'assale
Pentimento, e dolor! Dunque può tanto
Un trasporto crudel di rabbia, d'ira?
Chi fu?… Come!… perché?…
DUARTE
Chiedilo a Elvira.

SCENA XII
Elvira, e detti.
FERNANDO
Ed è ver, che abusasti a questo segno
Del sovrano poter, che incauto troppo
Ti diede un padre amante?… or che ri spondi?…
Per tua giusta difesa, or che dirai?
ELVIRA
Signor di quel che oprai
Non mi posso pentir.
CLIMENE
(A poco a poco
Perdo sensi e vigor.)
FERNANDO
Spietata figlia!
Troppo facile io fui, tu troppo audace.
Ah che dispero di trovar più pace.

SCENA XIII
Armindo con una guardia, che reca in un bacile il manto, la spada, ed il cimiero di Rodrigo, e detti.
ARMINDO
Ecco i miseri avanzi
Del duce invitto. Ecco, o signor, deh mira:
Mira, oh Dio! quella spada a te sì cara,
E che fida vegliò per tua difesa,
Senza il braccio temuto inutil resa.
Elvira or sarai paga, e tu Climene
Se ancor sazia non sei, deh vanne lieta
La vendetta a compir. Vanne calpesta
Quel sangue alfin, che dal trafitto amante
Scorre a rivi sul suolo ancor fumante.
CLIMENE
(Ahi rimproveri fieri
Che mi gelano il cor…) Nascondi, Armindo
Quelle spoglie al mio sguardo… io manco… io moro.
Sviene.
FERNANDO
Sostenetela, oh dei, che al grave affanno
La misera già cede.
DUARTE
(Anch'io comincio
A sentir moti di pietà.)
ELVIRA
(Ciascuno
Or mi crede tiranna,
Ma fra poco vedrà quanto s'inganna)

CLIMENE
Oimè… perché non moro!…
Dove son… chi mi aita?
E' tempo, è tempo alfine
Di svelare il mio cor… Rodrigo… oh Dio!…
Se qui intorno t'aggiri ombra adorata
Ascolta le mie voci,
Voci dolenti estreme
Di chi senza sperar palpita e geme.
Ah pria, che il duol m'uccida
Additatemi voi quel busto esangue,
Quell'onorata testa… Ah mi lasciate
Questo misero vanto,
Ch'io versi sul mio ben l'ultimo pianto.
Chi mi addita la spoglia infelice
Dell'amante, che giace svenato;
Chi di voi mi consola, mi dice
L'adorato — mio bene dov'è.
Pria, ch'io senta di morte l'orrore
Concedete uno sfogo al mio core…
Voi tacete… ah crudeli! perché?…
ELVIRA
Quivi appresso, o Climene
Stassi Rodrigo. Io voglio
Che tu possa mirarlo.
CLIMENE
Altro non chieggo
Pria di morir in sì crudele istante.
ELVIRA
Eccomi pronta; olà… Mira il tuo amante.

SCENA ULTIMA [XIV]
Al cenno di Elvira si vede comparir dal fondo della sala Rodrigo senza manto, cimiero, e spada, la quale gli viene presentata da un paggio, e detti.
FERNANDO
Qual maraviglia!
ARMINDO
Qual incanto!
CLIMENE
Oh stelle!
DUARTE
Che veggo mai!
CLIMENE
Sei tu, Rodrigo!… oh Dio!…
RODRIGO
Mia vita, ed è pur vero
Che placata tu sei?
CLIMENE
Tu vivi ancora?
FERNANDO
Figlia!
ELVIRA
Ti rendo, o padre,
Quel Rodrigo, che solo
Amar potei, né conseguir giammai.
Ora vedi, se deggio
Pentimento sentir di quel ch'oprai.
FERNANDO
Ma perché tu volesti
Deluderci così?
ELVIRA
Sol vi delusi,
Acciò tutta per me fosse la gloria
Di sottrar dal suo fato il grande, il vero
Sostegno dell'impero.
DUARTE
E colui, che là chiuso
Tronco, e svenato io vidi
Che di Rodrigo avea le note spoglie?…
ARMINDO
Il vidi anch'io…
ELVIRA
Fu d'altre colpe reo
Per decreto del padre
Entro il carcere istesso
Condannato a morire; io poscia il feci
Vestir come vedeste.
FERNANDO
Oh lieto inganno!
RODRIGO
Oh frode, che a me reca
Tanto gioir! Che dici, o cara?
CLIMENE
Alfine
La mia vendetta obblio,
Or che vivo tu sei.
FERNANDO
Dunque gioite,
Se pietosa la figlia, a cui l'arbitrio
Diedi di vostra sorte
Or liberi vi rende. Annodi Amore
Coppia così gentil.
RODRIGO
Oh mio tesoro
Ecco la destra.
CLIMENE
Ecco il mio cor.
DUARTE
(Conviene
Adattarsi al destin.)
ARMINDO
Deh vedi, o prence,
Che il ciel premiò la tua virtù.
RODRIGO
Si deve
Tutto al bel cor d'Elvira.
CLIMENE
La grand'opra di lei ciascuno ammira.

FERNANDO
Rodrigo, la tua sorte
Cangiò d'aspetto: è ben ragion, che ancora
Tu cangi il nome, e sia
Quello, che a te fu dato
Da' debellati re. Col nome altero
Di Cidde or ti conosca il regno ibero.

CORO
Le più liete, e ree vicende
Si adunaro in un sol giorno.
Giusto ciel, chi mai comprende
L'opre arcane del destin!
Alternando gioje, e pene,
La virtù sol ci sostiene
Della vita nel cammin.
FINE DEL DRAMMA.

13

IL CID
Giovanni Gualberto Bottarelli
Londres, Griffin, 1773

Atto I
Scena I
Portico interno del palazzo reale Fernando, Duarte ed Armindo con guardie.
FERNANDO
Oggi, amici, vassalli, è il dì prescritto
Dell'assalto nemico. Il Moro audace
Già le campagne devastò vicine
Coll'orror delle stragi e le rapine.
DUARTE
Di che temi, signor? L'Africa intera
Ti conosce abbastanza. Avvezza è ormai
Ad esser vinta.
FERNANDO
E' ver; ma in tal cimento
Manca Rodrigo, il suo terror.
ARMINDO
Il grande
Esule vive, e non si trova un solo
Che parli a suo favor.
DUARTE
A me non manca
Né l'uso né il coraggio, e se le squadre
Seguiranno il mio esempio,
Degl'inimici tuoi certo è lo scempio.
FERNANDO
Quel generoso ardire,
Prence, è degno di te. Tu vanne, Armindo,
A radunar le schiere.
ARMINDO
Il tuo comando
Vo pronto ad eseguir. In ogn'impresa
Al tuo fianco m'avrai scudo e difesa.
Vedrai se la mia destra
Abbia per te valore,
Vedrai se ho fido il core,
Se grato a te sarò.
Parte.
FERNANDO
Vanne al cimento. In te tutta depongo
L'autorità reale.
DUARTE
Il braccio mio
Per te, mio re, non si stancò giammai,
E la mia fede e il mio valor tu sai.
Parte.
FERNANDO
Ecco, Duarte acquista
Una gloria immortale
Se ha la fortuna al gran bisogno eguale.
Dal suo valor dipende
De' regni miei la sorte,
E coraggioso e forte
Combatterà per me.
Parte colle guardie.

Scena II
Sotterraneo prossimo alla reggia col sepolcro dell'estinto conte di Gormas Cimene in abito lugubre, indi Rodrigo.
CIMENE
Tetri aspetti di morte,
Funeste solitudini d'orrore,
Il mio povero cuore
Voi d'affanno opprimete:
Ah, per pietà, perché non m'uccidete?
Ecco le triste pompe,
Guarda l'urna
ed ecco l'urna
Ove il cenere posa
Del trucidato genitor, oh Dio,
Da Rodrigo, che fu l'idolo mio!
S'accosta all'urna
Ecco dove, piangendo
Il resto dei suoi dì, Cimene aspetta
Da' mortali e da' dei giusta vendetta.
S'appoggia all'urna
RODRIGO
Eccola. Ahi vista! Immersa
E' nel pianto per me! Come in mirarla
Mi balza il cor! Deh numi,
Soccorretemi voi!
Vo' calmarla, o morire a' piedi suoi.
Adorata Cimene…
CIMENE
Oh ardir! Spietato!
Come! Vieni a insultar anche il mio pianto,
E l'ombra di mio padre
Che svenò la tua man?
RODRIGO
Male s'accorda
Col tuo dolce costume e il tuo sembiante
Odio tanto crudele! Amato bene,
Se mi vedessi il cor!
CIMENE
Lo vedo assai.
E tu osservalo in questo

Accenna l'urna
Ultimo del mio padre onor funesto.
A che venisti? Parti.
RODRIGO
A morir per la patria, ed a placarti.
Già de' Mori il furor l'ultimo fato
A Siviglia minaccia. Io fra gli amici
Radunato uno stuolo, alla difesa
Volontario ne accorro.
CIMENE
Il tuo dovere
Compisci dunque. Involati. Né mai
La rea temerità ti torni in mente
Di presentarti a me, che ti detesto.
L'ultimo, che ti do, comando è questo.
RODRIGO
Non mi lagno, mia vita. Io fui spietato.
T'uccisi il genitor. Pensar non oso
Che il padre tuo, nel ritrovarsi escluso
Dall'onor d'educare il regio infante,
Divenne assalitor. No, non mi scusi
Questo insulto fatale. Io, sì, mi pento
Dell'illustre vendetta. E benché sappia
Che tu della mia morte hai sol desio,
Il tuo fedel son io, tu l'idol mio.
Placa lo sdegno, o cara,
Credi al mio fido amore,
Scorda la pena amara,
Lascia di sospirar.
Se tu mi brami estinto,
Morrò; ma non potrai
Col tuo rigor giammai
Gli affetti miei cambiar.
Parte

Scena III
Cimene, indi Elvira
CIMENE
Ah, nel regno d'amore
Chi sfortunata è al par di me! Rodrigo
Mi sta nell'alma, e la sua morte bramo;
Degno è di tutto il mio furor, e l'amo.
Perdona, illustre genitor!
ELVIRA
Cimene,
Oh sventura! Oh periglio!
CIMENE
I pianti miei
A che vieni a turbar?
ELVIRA
Adesso pende
Contro di noi l'atroce pugna. I Mori
Scorron Siviglia.
CIMENE
E i difensori?
ELVIRA
Ah, sono
O morti o prigionieri!
CIMENE
E noi?
ELVIRA
Fra poco
Soffriremo in catene
Del Moro vincitor l'ultimo scorno.
CIMENE
Oh Rodrigo! Oh Siviglia! Oh infausto giorno!
ELVIRA
Tu compiangi Rodrigo? Accendi ognuno
Contro vita sì cara
A vendetta, a furore,
E adesso al labbro non consente il core?
Non intendi te stessa. Ah, non t'avvedi
Quanto il tuo core ognora
Lo brama in vita, lo vuol suo, lo adora!
Io t'intendo: è amor tiranno
Che vorrebbe a suo talento
Oscurar con nuovo inganno
La tua gloria e il tuo dolor.
Parte
CIMENE
Ah, purtroppo il conosco! Odio Rodrigo,
E adoro in lui l'amante. Elvira l'ama,
Gelosia mi trafigge. Il rischio a cui
Rodrigo è esposto con Siviglia e noi
Mi fa tremar. Oh Dio, fra tanti affanni
Si raddoppiano i palpiti del core
E nuovo duol si aggiunge al mio dolore.
So che un dolor tiranno
Si può spiegar talora,
Ma del mio cor l'affanno,
No, non si può spiegar.
Di così dure tempre
E' la mia pena, oh dei,
Che favellar vorrei,
Né posso, ahimè, parlar.
Parte

Scena IV
Portico esterno del Palazzo Reale, che scopre in lontananza le mura diroccate di Siviglia. Trono Fernando e Duarte con guardie, indi Armindo con trasporto di gioia. Dopo Rodrigo dal fondo della scena, accompagnato da' suoi amici, conduce al suono di allegra fanfara due re mori incatenati ed altri prigionieri. Guardie
FERNANDO
Grazie agli dei, fidi vassalli, il Moro
E'abbattuto e rispinto.

Dopo ondeggiante pugna al fin s'è vinto.
Ma chi fu? Donde venne? E qual si noma
L'incognito guerrier?
DUARTE
E' ignota ancora
La destra che a me tolse
L'onor della vittoria.
ARMINDO
Oh fausto avviso!
Rodrigo è il difensore!
E' la gloria di Spagna, è il vincitore!
FERNANDO
Rodrigo! Eterni numi!
DUARTE
(Il mio rivale!)
FERNANDO
Dov'è? Perché non viene?
ARMINDO
Esule teme
D'offender le tue leggi.
FERNANDO
Eh, ch'io l'assolvo.
Vanne, Armindo, a me venga.
ARMINDO
Oh lieto giorno!
Alla patria l'amico or fa ritorno.
Parte e torna con Rodrigo
FERNANDO
Qual compenso trovar? Sento che il core,
Or che rifletto al mio dover, si crede
Incapace a premiar sì bella fede.
Va in trono, e segue la marcia e coro.
CORO
Viva eterno in sen degli anni
Del gran Cid il nome e il giorno,
Sempre chiaro, sempre adorno
Dell'augusto suo splendor.
Alla Spagna liberata
Per trofeo della sua gloria
Resti cara la memoria
Del suo nome e del suo cor.
RODRIGO
Ecco, monarca invitto, ecco i guerrieri
Che han difeso il tuo trono. Ecco quei regi
Che sol desio di prede
Dall'africane arene
Mosse a cercar le stragi e le catene.
E se il cielo concesse a questi prodi
Di poterne domar l'insano orgoglio,
Io servi a te li guido a piè del soglio.
FERNANDO
Anima generosa! Or che tu reggi
Sulla mia fronte il vacillante serto,
Doppio il premio sarà, qual doppio è il merto.
DUARTE
(Ardo d'invidia!) Odi, Rodrigo. I Mori
Tu debellasti, è ver: a parte io sono
Del giubilo comun. Novella impresa
Or ti resta a compir, e sei felice;
Ma di spiegarla a te per or non lice.
Non so se tu m'intendi,
Ma se capir mi sai
Nel mio tacer vedrai
Quel che vorrei spiegar.
Parte

Scena V
Fernando, Rodrigo, indi Cimene.
RODRIGO
Quanto vuol dire intendo.
FERNANDO
Io ti comando
I cimenti a schivar.
CIMENE
Signore, io chiedo
Per un giusto desio
La promessa vendetta al padre mio.
FERNANDO
Così felice giorno
Al perdono sia sacro.
CIMENE
Io perdonargli?
Tu mel consigli? Ah, sire!
La Spagna che dirà? Dirà ch'io sono
Priva di umanità, che mi scordai
Le leggi di natura,
E che figlia non son.
FERNANDO
Figlia tu sei,
E degna figlia, se perdoni in lui
Un incontro fatal, se vedi e stimi
La sua virtù, se grata ti dimostri
Della tua libertà. Sgombra il dolore,
E poni in calma l'agitato core.
CIMENE
E qual calma godrò, pensando al padre
Che vidi io stessa, il sen trafitto, ahi duolo,
Giacer agonizzante e estinto al suolo?
Piange
RODRIGO
Mi lacera il rimorso. A te lo giuro,
Luce degli occhi miei...
CIMENE
Taci, spergiuro!
RODRIGO
Dunque sperar pietà non potrò mai?
Dunque sempre vorrai
Odiarmi, oh Dio, né degli affetti nostri
Qualche memoria almen...

CIMENE
Ah, mostro! E speri
Di risvegliare in me la fiamma antica?
Non sperarlo, crudel: son tua nemica.
FERNANDO
Odi il tuo re, Cimene. Intempestivo
E' questo tuo furor. Pietà mi fai,
Ma de' trasporti tuoi
Comincio ad arrossir. Co' tuoi lamenti
La gioia non turbar di questo giorno.
Deh, fa' in te stessa e alla ragion ritorno!
Rodrigo, trionfasti: e vita e pace
Riconosco da te. D'un re ch'è grato
Per or ricevi un lieve pegno almeno
Di quanto puoi sperar. Vieni al mio seno.
Deh ricevi, o prence amato,
Del più grato affetto i segni.
E tu placa alfin gli sdegni,
Non è tempo di rigor.
RODRIGO
Il pensier della vendetta
Lascia, o cara, in abbandono.
Generoso nel perdono
Ah, dimostra adesso il cor!
CIMENE
D'obliar l'atroce offesa
Osi ancor pregarmi, audace?
Ah, non speri da me pace
Chi m'uccise il genitor!
RODRIGO
Mi trafiggi, idolo mio,
Nel più tenero del cor!
CIMENE
Fra le selve vanne, oh Dio!
Dispietato traditor.
FERNANDO
Della patria, del mio trono,
Di te stessa è il difensor.
Ah, spezzare il cor mi sento!
Stelle ingrate! Oh, che tormento
D'ogni affanno assai maggior.
RODRIGO
Odi, o cara!
CIMENE
Ah, taci!
FERNANDO
Ascolta.
CIMENE
Or dal freno l'ira è sciolta.
RODRIGO
Oh, d'amor delusa speme!
FERNANDO
Ah, non vedi quanto ei geme?
RODRIGO
Deh, ti placa!
CIMENE
Io parto.
FERNANDO
Arresta.
Oh, che pena amara è questa!
No, lo sdegno della sorte,
No, le smanie della morte
Han più barbaro dolor!
Fine dell'atto primo.

Atto II
Scena I
Portico interno del Palazzo reale
Fernando, Duarte ed Armindo. Guardie
FERNANDO
Con piacere gradisco
Di Siviglia fedel gli auguri, i voti
Che forma a mio favor. Vedo con gioia
Quanto Rodrigo con modestia ascolta
L'applauso popolar.
ARMINDO
E' ver: la Spagna
I passati trionfi
Lieta così non celebrò giammai.
DUARTE
Ed io sempre ammirai che il tuo gran core
Trova premio ai servigi assai maggiore.
FERNANDO
Nella piazza reale, Armindo, invita
Il popolo ed i grandi. In lor presenza
Io del doppio imeneo fra brevi istanti
Voglio stringere i nodi.
ARMINDO
I cenni tuoi
Leggi mi son, e ti desio contento.
(Di Rodrigo l'amor ecco a cimento.)
Tu del popolo fedele
Dolce cura ognor sarai,
Tu le prove goderai
Di costante fedeltà.
Parte
FERNANDO
Innalzando Rodrigo
Alle nozze d'Elvira, e quando unisco
A te Cimene, io mi dimostro grato
Al mio liberator, asciugo il pianto
D'una morte infelice, arresto il corso
Agli odi, alle contese.
DUARTE
E il provvido tuo cor si fa palese.
Io ne adoro il pensier.
FERNANDO
Tal nodo sia
Prova dovuta alla giustizia mia.
So premiar chi seppe in campo

Debellar nemici armati,
Quale appunto degl'ingrati
So l'orgoglio disarmar.
Parte
DUARTE
Senza opra mia l'evento
Superò la mia speme. Oh del monarca
Improvviso favore!
Ah, mi secondi di Cimene il core!
Di quel cor se il dolce impero
Altro amor non mi contrasta,
Più non bramo, e tanto basta
Alla mia felicità.
Parte

Scena II
Piazza di Siviglia. Trono, al piè del quale due sedie laterali, ed intorno sedili per i grandi. S'apre la scena con lieta danza di giovani e di donzelle coronate di fiori: due principali portano due ghirlande, onde ornare il crine alle spose. Terminata la danza vengono Fernando, Elvira, Cimene, Rodrigo, Armindo, Duarte, i grandi e il popolo.
FERNANDO
Figlia, Cimene, amici, i miei riposi,
La nostra libertade, e vita, e pace
Da Rodrigo ricevo. A Duarte deggio
Il premio di sua fede. In varie guise
Pensai come potrei grato mostrarmi
Agli obblighi del regno, a' vostri, a' miei.
Ed ecco quanto m'ispiraro i dei.
Rodrigo al regio sangue
Nella mia figlia s'unirà. Cimene
Dia la destra a Duarte. Il dì presente
Fra lieti cori, fra le danze e i suoni,
Al piacer, all'amor tutto si doni.
La costernazione di Cimene e di Rodrigo, il giubilo di Elvira e Duarte esprimeranno le loro risposte.
CORO CON BALLO
Vieni, o fonte del diletto,
Colle amabili catene,
Vieni, o dolce e casto Imene,
L'alme nozze a celebrar.
PARTE DEL CORO
Cinte il crin di vaghi fiori,
Innocenza, Gioia e Pace
Vengan teco colla face
Nuovi ardori a risvegliar.
TUTTI
Vieni, o dolce e casto Imene,
L'alme nozze a celebrar.
CORO
Vieni e muovi il piè, la voce
Alla danza, al lieto canto,
E vedrai che noi frattanto
Ti sapremo secondar.
TUTTI
Vieni, o dolce e casto Imene,
L'alme nozze a celebrar.
CIMENE, *come svegliata da una profonda tristezza, s'alza*
Signor! Io di Duarte? Ah, d'una figlia
Non derider l'affanno!
FERNANDO
Assai donasti
Al pianto, alle querele.
CIMENE
In queste spoglie
Hai cor di consigliarmi ad esser moglie?
DUARTE
Se Rodrigo tu le offri
Nol sdegnerà così.
CIMENE
Contro quell'empio
Chiede il mio genitor pronta vendetta:
Sire, la promettesti, ed ei l'aspetta.
FERNANDO
Di Rodrigo il delitto i vinti Mori
Compensarono assai. Porgi, Rodrigo,
Ad Elvira la man.
RODRIGO
Destra sì degna
Merita un rege; io l'avvilisco.
FERNANDO
Eccede
Il rispetto. Ubbidisci.
RODRIGO
Ah, no! Perdona!
Mio re, scusami. Oh Dio!
FERNANDO
Sorgi. Che fai?
Tuo premio è la mia figlia.
RODRIGO
Ah, non fia mai!
FERNANDO
Come! Che pensi?
RODRIGO
(Amor m'assista.) Aspiro
Solo a placar Cimene.
Per lei vissi finor: ella è il mio bene.
ELVIRA
(Oh mio rossor! Oh gelosia!) Ma padre,
Per deridermi dunque in questo giorno
Siviglia radunasti?
DUARTE
Un tal rifiuto
L'onore offende al grado tuo dovuto.
FERNANDO
Rodrigo, io ti comando, e devi in pena

Di mia figlia schernita
Cimene rinunziar.
RODRIGO
Prima la vita.
DUARTE
Un nuovo crime è questa
Dispettosa risposta.
RODRIGO
(E' sciolto il freno.
Mi conviene finir.) Odi, Duarte.
Tu m'insulti, e Cimene ha già promesso
A chi mi svena l'amor suo. La spada
Impugna dunque.
FERNANDO
Olà! Qual insolente
Eccesso di furor! Ah, temerario!
Così calpesti con insano orgoglio
Il tuo re, la mia figlia, i grandi, il soglio?
DUARTE
Legittimo è il tuo sdegno. Al reo disprezzo
Unì la fellonia.
ELVIRA
Sì, quest'è troppo!
Parto; ché a tanti scherni
Io resister non so. Padre, l'offesa
Più d'ogni altro son io. Lascia l'arbitrio
A me dell'offensore.
(Non soffre più ritegno il mio furore.)
Parte
FERNANDO
Si disarmi l'audace, e in lacci avvinto
Nel carcere più tetro alla vendetta
Sia serbato d'Elvira.
Rodrigo è disarmato e incatenato
CIMENE
(Tanta fede ritrovo, e serbo l'ira?)
ARMINDO
(Amico sventurato!)
RODRIGO
Un sol sospiro
Se ottengon da Cimene,
Fortunate per me son le catene!
CIMENE
(Santi numi! La pena di morire
Tanto fiera non è! Quest'è martire!)
RODRIGO
Fernando, ad un ingrato e vita e trono
Dunque col mio valor io conservai?
E un tiranno formai? Benché sovrano,
Qual dritto hai sul mio core
Per torre a me la libertà in amore?
Ecco, o cara nemica, ecco Rodrigo,
In odio al re perché t'adoro; e forse
A morire vicino.
Tu puoi sola addolcire il mio destino.
Ti domando pietà. Placati e copri
Il mio delitto d'un eterno oblio;
E ricevi da me l'estremo addio.
Se pietà tu senti al core
Del tiranno affanno mio,
Il fatale eterno oblio
Ombra in pace io varcherò.
Parte in mezzo alcune guardie
CIMENE
Sire, rivoca il cenno. In me Rodrigo
Spera trovar amor. Disingannare
Io lo deggio, io lo voglio. Ah fa' che sia
Alla tomba condotto
Del mio gran genitor! L'ombra onorata
Forze mi renderà, donde i suoi falli
E la clemenza tua fra' suoi rimorsi
Riconosca egli stesso,
E pentito al tuo piè...
FERNANDO
Ti sia concesso.
Eseguite, o custodi. E se si ostina
A sprezzarmi clemente quell'altero,
A danno suo mi proverà severo.
CORO
Proverà del re lo sdegno
Quell'indegno ingrato core.
Tanto orgoglio il traditore,
Tanto fasto abbasserà.
Partono tutti fuori che Cimene
CIMENE
Sventurata! Che avvenne? Ah, qual periglio!
Come evitarlo? Oh dei! Chi fu l'oggetto
Del mio giusto furore,
Le lagrime domanda or dal mio core.
No, non chiedo dal ciel né da Fernando
Più la vendetta mia. Rodrigo merta
Soccorso, o almen lo tenterò... T'arresta.
Ah, Cimene! Ove vai? Chi ti consiglia?
Soccorso a un parricida! E tu sei figlia?
Ma che farò? La smania
Mi rapisce a me stessa, e qui frattanto
Irresoluta e in pianto
Inutil resto. Ah, no! Vanne… Ma dove?
Sfortunata Cimene! Ah, dove mai
Sì tremante e smarrita ove ne andrai?
Andar dovrei... Ma come,
Se moto il piè non ha?
Trovar vorrei... Ma dove?
Da chi sperar pietà?
Padre infelice!
Misero amante!
Sorte spietata!
Ah, che non ho consiglio!
Ah, che il fatal periglio
Già delirar mi fa.
Parte

Scena III

Sotterraneo prossimo alla reggia col sepolcro dell'estinto conte di Gormas

Elvira e Rodrigo. Guardie

ELVIRA
Grande, Rodrigo, io lo ripeto, grande
Obbligo a te confesso. Era l'offerta
Vergognosa per me. Col tuo rifiuto
M'onori, e non m'offendi,
E a' demeriti tuoi giustizia rendi.
RODRIGO
Aggiungi ancor che un core
Acceso d'altro amore
Pena sarebbe per Elvira.
ELVIRA
Il grado
Tu però ne oltraggiasti. Il tempo, il luogo
Furon l'ingiuria mia.
RODRIGO
L'eccesso rio
M'offro a ricompensar col sangue mio.
ELVIRA
Per appagar la gloria mia, sol devi
Rinunziare a Cimene.
RODRIGO
Ed io l'adoro.
E se questo è delitto,
Io son reo, lo confesso:
Nel punto di morir dirò lo stesso.
ELVIRA
Tal è del re la volontà. Dipende
La tua sorte da me.
RODRIGO
Spero che l'ira
Si converta in pietà nel cor d'Elvira.
ELVIRA
Pietà con chi si ostina?
Pietà con chi sprezzò la destra mia?
Pietà con te? Troppa viltà saria!
La gloria mia m'impegna
A vendicar l'offesa.
Taccia per tua difesa
Un resto di pietà.
(Scordare vorrei
Un misero amore,
Ma palpita il core,
Sdegnarsi non sa.)
Parte

Scena IV

Rodrigo, indi Cimene con due grandi del regno; guardie

RODRIGO
Non fu disprezzo il mio rifiuto: il cielo
Sa quanto ognor la rispettai.
CIMENE
Rodrigo.
RODRIGO
Qual voce? Oh dei! Cimene! In quest'albergo
Di mestizia e di morte
Che brami, idolo mio?
CIMENE
Cambiar tua sorte.
RODRIGO
Forse pietosa alfin...
CIMENE
Prima ch'io parli,
I tuoi sguardi rivolgi
A questo sasso. Lo ravvisi?
RODRIGO
Oh Dio!
Qual richiesta, ben mio?
CIMENE
Tu l'uccidesti.
Per te non ho più padre. Or da quel marmo
Fissa in me gli occhi tuoi. Sai quale io sia?
RODRIGO
Tu sei la vita mia.
CIMENE
Regnasti un tempo
Sopra gli affetti miei. Col tuo delitto
Tu ne perdesti ogni ragion. Ti odiai,
E vendetta giurai. Ma a scordar l'ira
Or la pietà mi forza.
RODRIGO
Oh, me felice!
CIMENE
Taci, che apportatrice
Io son d'altra novella. Il re comanda
Che tu sposi sua figlia, e se ricusi,
Oggi devi morir. Saper ti basti
Che il tuo periglio mi fa pena, e quando
L'eviti, almeno a' prieghi miei, mi togli
Il solo affanno che nel cor mi resta.
RODRIGO
(Stelle tiranne! Che preghiera è questa?)
CIMENE
I grandi attendon la risposta. E degna
Acciò sia di Rodrigo, un'altra volta
Riguarda il padre mio. Parla: ei t'ascolta.
RODRIGO
Odimi, o conte ch'io svenai, che onoro:
Amo tua figlia, e vo' che ognora sia
Primo ed ultimo amor nell'alma mia.
Grandi, a Fernando riportate ch'io
Ammiro Elvira, è ver; ma non l'esponga
Al secondo rifiuto.
CIMENE
Ah, no! Rodrigo,

Cangia pensier.
RODRIGO
Prima ch'io cangi amore,
Vengan le furie a lacerarmi il core.
I grandi partono
CIMENE
Dunque esporre mi vuoi
A vederti morir?
RODRIGO
Ahimè! Cimene!
Ti sciogli in pianto?
CIMENE
Il mio dolor deridi,
O non vedi, crudel, che tu m'uccidi?
Deh, sposa Elvira! Io ti scongiuro!
RODRIGO
Il dissi:
Fido a te vo' morir.
CIMENE
Ed io...
RODRIGO
Tu devi
Coronar la mia fé.
CIMENE
Che far poss'io?
RODRIGO
Rendimi l'amor tuo, bell'idol mio.
Rendimi il dolce affetto,
Questo ti chiedo in dono:
Tu sai che fido io sono,
Che merito pietà.
CIMENE
Fosti il più caro oggetto
Del tenero mio core,
Ma cambia in me l'amore
Fatal necessità.
RODRIGO
Odi.
CIMENE
Soccorso, o padre!
RODRIGO
Ah, perdo ogni speranza!
CIMENE
Cede la mia costanza!
Qual fiera crudeltà!
RODRIGO
Tu piangi?
CIMENE
Io parto.
Addio.
CIMENE Io vado a sospirar.
RODRIGO Io resto a sospirar.
Voi, belle alme innamorate
Che provate amor tiranno,
Voi vedete, compiangete
Tanto affanno, per pietà.

Fine dell'atto secondo

Atto III
Scena I
Portico interno del Palazzo Reale
Elvira e Cimene
ELVIRA
Amica, adesso sulle labbra, in volto
Tu mi vedesti il cor. In me la gloria
Lo sdegno accende, e questa gloria istessa
M'obbliga alla pietade. Io di Rodrigo
Arbitra son: desio la pace, e questa
Godrò s'ei muore o se divien tuo sposo.
Da te pende il suo fato e il mio riposo.
CIMENE
Elvira, oh quanto sforzo
Tale scelta mi costa! Il padre, il sangue,
Il dover, la natura, il mondo, i numi
Esigono da me...
ELVIRA
Sempre lo stesso
Dunque a dir tornerai? Risolvi.
CIMENE
Elvira,
Deh, risolvi per me!
ELVIRA
Viva Rodrigo,
E viva tuo consorte. Ei di perdono
Speme non ha. Quanto aspettato meno,
Più grato gli sarà.
CIMENE
(Che angustia!) Il nodo
Per qualche tempo almen si differisca.
ELVIRA
No. Per mia gloria questo dì v'unisca.
Là nella piazza, colla pompa istessa,
Esige il mio decoro che Siviglia
Riconosca come io
So vendicar alfin l'oltraggio mio.
Sento alfin ch'è un gran contento
Per me, nata ad alte imprese,
Perdonare a chi m'offese
E potermi vendicar.
Parte

Scena II
Cimene, indi Duarte con ironia.
CIMENE
Misera! che promisi? Ah, qual contrasto
D'opposti e giusti affetti! Amore, il padre
Accordare vorrei. Scelgo, mi pento,
E torno a dubitar. Stretta dal tempo,
Risolviti, Cimene:
O d'essere a Rodrigo in sposa unita,
O Rodrigo, idol tuo, perde la vita.
Mora... Ma perché mai

Sì fiera crudeltà? Padre, m'ascolta.
Merto pietà. Mi vedi il cor: tu stesso
Ne approvasti l'ardor... Vicino a morte,
Vo' Rodrigo salvar: se questo è colpa,
Un fulmine del ciel m'incenerisca
E nella tomba istessa a te m'unisca.
Caro padre, almeno allora
Dagli dei mi sia concesso
Di venir a te d'appresso
La mia pace a ricercar.
Resta immobile ed abbattuta
DUARTE
Cimene, così presto io non sperai
Calmato il tuo dolor. Sposa a Rodrigo,
Il genitor invendicato resti:
Hai quanto puoi bramar, nulla perdesti.
CIMENE
Il labbro mio fu sempre
Interprete del cor. Lascia, Duarte,
Questa favella amara,
E con prudenza a giudicare impara.
Tu sai che l'amo, e sai
Quanto penò sinora:
Per me cominci ancora
Contento a respirar.
Parte
DUARTE
Una smania apparente
Cimene simulò. Fernando istesso
Mi schernisce, o disprezza. Io devo, io voglio
Vendicarmi, o morir. Tremi Rodrigo:
Io son tutto furore.
Cimene sarà sua, s'è vincitore.
Al mio rivale odiato
Strage preparo e morte:
A cimentar la sorte
Mi chiama il mio furor.
Parte

Scena III
Sotterraneo prossimo alla reggia col sepolcro dell'estinto conte di Gormas Rodrigo e coro di amici in atto di somma afflizione; indi Armindo con alcuni grandi del regno.
RODRIGO
Diletti amici, in questo
Deplorabile stato
Io vi faccio pietà... Deh, rammentate
Che pria che abbandonar la mia Cimene
Ho scelto di morir... Ah, se talvolta
Nel ripensare a me colei che adoro
Qualche stilla di pianto
Versa di tanto in tanto
Da quelle luci ove finora vissi,
Spirito nudo ancor, ombra smarrita,
In quelle luci io troverò la vita.
CORO
Tacite ombre, orrende larve,
Qualche calma, deh, porgete,
Deh, la pace omai rendete
A chi langue per amor!
ARMINDO
Messaggeri di gioia,
Rodrigo, eccoci a te. L'alma prepara
A un immenso piacer: ti rende Elvira
La primiera amistà, Fernando t'offre
La libertà, gli onori, il primo affetto,
E stringerai Cimene oggi al tuo petto.
Vieni con noi.
RODRIGO
Quale improvviso è questo
Torrente di contento! Oh degna Elvira!
Oh generoso re! Fuori dal seno
Mi balza il cor! Di giubilo deliro!
Ed appena alternar posso il respiro!
Vieni, o caro amato bene,
Le mie pene a consolar.
Torna al sen la dolce calma,
E la pace può quest'alma
E godere e conservar!
Vieni, o caro amato bene,
Le mie pene a consolar.
Se il mio pianto accompagnaste,
Fidi amici, meritaste
La mia gioia secondar.
Vieni, o caro amato bene,
Le mie pene a consolar.
Partono tutti

Scena ultima
Piazza di Siviglia
Fernando, Elvira, Cimene in abito di gala, Duarte, indi Armindo con Rodrigo. Grandi, guardie e popolo.
FERNANDO
Non abusar, Duarte,
Della clemenza mia. L'impeto insano
Di raffrenar dunque t'impongo. Intendi?
Ad ubbidir, qualor comando, apprendi.
DUARTE
Mio re, comandi: ubbidirò.
ARMINDO
Rodrigo
Ecco, sire, che viene.
ELVIRA
Quanto promisi eseguirò, Cimene.
RODRIGO
Signor, io mi confondo. Ognor sperai
Benefico il mio re, ma a questo segno...

FERNANDO
Tutto scordai. Prendi la destra in pegno.
ELVIRA
Rodrigo, anch'io me stessa
Oggi vo' segnalar: oblio l'offesa.
Soli i meriti tuoi parlin per ora.
RODRIGO
Le tue virtù questa bontade onora.
ELVIRA
A Rodrigo la destra,
Cimene, accorda. Il sospirato acquisto
Del suo lungo soffrir sia la mercede.
CIMENE
E' giusto il sacrifizio a tanta fede.
FERNANDO
Rodrigo, i vinti Mori
Ti chiamarono Cid. Il nome illustre
Ti resti per memoria
Del mio favore e della tua vittoria.
RODRIGO
Posso alfin colei che adoro
Mio tesoro nominar.
CIMENE
Posso alfin, amata speme,
Sempre insieme respirar.
DUARTE E ARMINDO
DU. Fatto indegno, il genitore
Coll'amore vendicar.
ARM. Degno fatto, il genitore
Coll'amore vendicar.
FERNANDO ED ELVIRA
"Viva il Cid" in questo giorno
S'oda intorno risuonar.
CORO
Viva il Cid! e chiaro splenda
Sulla Spagna al par del sole!
Ei di Diego è illustre prole,
Ei de' Mori è vincitor.
Viva il Cid! Il suo valore
In contento cambia il pianto;
Di godere ha il raro vanto
Del sovrano e il nostro cor.
Fine

14

IL CID
Giovanni Gualberto Bottarelli
Londres, Griffin, 1773

Atto I
Scena I
Portici interno del palazzo reale Fernando, Duarte ed Armindo con guardie.
FERNANDO
Oggi, amici, vassalli, è il dì prescritto
Dell'assalto nemico. Il Moro audace
Già le campagne devastò vicine
Coll'orror delle stragi e le rapine.
DUARTE
Di che temi, signor? L'Africa intera
Ti conosce abbastanza. Avvezza è ormai
Ad esser vinta.
FERNANDO
E' ver; ma in tal cimento
Manca Rodrigo, il suo terror.
ARMINDO
Il grande
Esule vive, e non si trova un solo
Che parli a suo favor.
DUARTE
A me non manca
Né l'uso né il coraggio, e se le squadre
Seguiranno il mio esempio,
Degl'inimici tuoi certo è lo scempio.
FERNANDO
Quel generoso ardire,
Prence, è degno di te. Tu vanne, Armindo,
A radunar le schiere.
ARMINDO
Il tuo comando
Vo pronto ad eseguir. In ogn'impresa
Al tuo fianco m'avrai scudo e difesa.
FERNANDO
Vanne al cimento. In te tutta depongo
L'autorità reale.
DUARTE
Il braccio mio
Per te, mio re, non si stancò giammai,
E la mia fede e il mio valor tu sai.
Parte.
FERNANDO
Sará tra pochi istanti
La sua gloria immortale
Se avrà la sorte a sì grand´uopo eguale.
Dal suo valor dipende
De' regni miei la sorte,
E coraggioso e forte
Combatterà per me.
Un core che si accende
Solo della gloria si rai
Pago non è giammai
Se vincitor non è.
Parte colle guardie.

Scena II
Recinto prossimo alla Reggia con sepolcro dell´estinto Conte de Gormas.
Cimene in abito lúgubre, indi Rodrigo.
CIMENE
Tetri aspetti di morte,
Funeste solitudini d'orrore,
Il mio povero cuore
Voi d'affanno opprimete:
Ah, per pietà, perché non m'uccidete?
Ecco le triste pompe,
Guarda l'urna
ed ecco l'urna
Ove il cenere posa
Del trucidato genitor, oh Dio,
Da Rodrigo, che fu l'idolo mio!
S'accosta all'urna
Ecco dove, piangendo
Il resto dei suoi dì, Cimene aspetta
Da' mortali e da' dei giusta vendetta.
S'appoggia all'urna
RODRIGO
Eccola. Ahi vista! Immersa
E' nel pianto per me! Come in mirarla
Mi balza il cor! Deh numi,
Soccorretemi voi!
Vo' calmarla, o morire a' piedi suoi.
Adorata Cimene…
CIMENE
Oh ardir! Spietato!
Come! Vieni a insultar anche il mio pianto,
E l'ombra di mio padre
Che svenò la tua man?
RODRIGO
Male s'accorda
Col tuo dolce costume e il tuo sembiante
Odio tanto crudele! Amato bene,
Se mi vedessi il cor!
CIMENE
Lo vedo assai.
E tu osservalo in questo
Accenna l'urna
Ultimo del mio padre onor funesto.

A che venisti? Parti.
RODRIGO
A morir per la patria, ed a placarti.
Già de' Mori il furor l'ultimo fato
A Siviglia minaccia. Io fra gli amici
Radunato uno stuolo, alla difesa
Volontario ne accorro.
CIMENE
Il tuo dovere
Compisci dunque. Involati. Né mai
La rea temerità ti torni in mente
Di presentarti a me, che ti detesto.
L'ultimo, che ti do, comando è questo.
RODRIGO
Non mi lagno, mia vita. Io fui spietato.
T'uccisi il genitor. Pensar non oso
Che il padre tuo, nel ritrovarsi escluso
Dall'onor d'educare il regio infante,
Divenne assalitor. No, non mi scusi
Questo insulto fatale. Io, sì, mi pento
Dell'illustre vendetta. E benché sappia
Che tu della mia morte hai sol desio,
Io sono il tuo fedel, tu l'idol mio.
CIMENE
Scordati pur di me, l´antico amore
Per la tua crudeltà già perse il core.
RODRIGO
Di te scordarmi, e vivere
Facile in me lo credi?
Pensa al tuo volto, e vedi
Se tal vigore è in me.
Tu mi vorresti uccidere,
Io più fedel t´adoro,
Lieta sarai, se io moro,
Ma vivrà l´alma in re.
Parte

Scena III
Cimene, indi Elvira, poi Armindo.
CIMENE
Ah, nel regno d'amore
Chi sfortunata è al par di me! Rodrigo
Mi sta nell'alma, e la sua morte bramo;
Degno è di tutto il mio furor, e l'amo.
Perdona, illustre genitor!
ELVIRA
Cimene,
Oh sventura! Oh periglio!
CIMENE
I pianti miei
A che vieni a turbar?
ELVIRA
Adesso pende
Contro di noi l'atroce pugna. I Mori
Scorron Siviglia.
CIMENE
E i difensori?
ELVIRA
Ah, sono
O morti o prigionieri!
CIMENE
E noi?
ELVIRA
Fra poco
Soffriremo in catene
Del Moro vincitor l'ultimo scorno.
CIMENE
Oh Rodrigo! Oh Siviglia! Oh infausto giorno!
ELVIRA
Tu compiangi Rodrigo? Accendi ognuno
Contro vita sì cara
A vendetta, a furore,
E adesso al labbro non consente il core?
Non intendi te stessa. Ah, non t'avvedi
Quanto il tuo core ognora
Lo brama in vita, lo vuol suo, lo adora!
Io t'intendo: è amor tiranno
Che vorrebbe a suo talento
Oscurar con nuovo inganno
La tua gloria e il tuo dolor.
Parte
CIMENE
Ah, purtroppo il conosco! Odio Rodrigo,
E adoro in lui l'amante. Elvira l'ama,
Gelosia mi trafigge. Il rischio a cui
Rodrigo è esposto con Siviglia e noi
Mi fa tremar. Oh Dio, fra tanti affanni
Si raddoppiano i palpiti del core
E nuovo duol si aggiunge al mio dolore.
ARMINDO
Siam salvi, o Principessa, il tuo Rodrigo
Sono sicuro pugnò, vinse i nemici,
Salvò la patria, il Trono,
La sua sposam gli amici, e tu frattanto
PIetà non sentí all´alma
Di fi rara virtù, di tanta sede?
CIMENE
Averla non vorrei, ma il cor la chiede
Se placati ancor non siete
Giusti De sull´alma mia
Per pietà mai colete
Nello sdegno, e nell´amor?
O crudele all´idol mio?
O sperguirà al genitore
Come mai placar poss´io
Questo povero mio cor.
Parte

Scena IV
Portico esterno del Palazzo Reale, con veduta in lontano delle mura di Siviglia. Trono.
FERNANDO
Grazie agli dei, fidi vassalli, il Moro
E'abbattuto e rispinto.
Dopo ondeggiante pugna al fin s'è vinto.
Ma chi fu? Donde venne? E qual si noma
L'incognito guerrier?
DUARTE
E' ignota ancora
La destra che a me tolse
L'onor della vittoria.
ARMINDO
Oh fausto avviso!
Rodrigo è il difensore!
E' la gloria di Spagna, è il vincitore!
FERNANDO
Rodrigo! Eterni numi!
DUARTE
(Il mio rivale!)
FERNANDO
Dov'è? Perché non viene?
ARMINDO
Esule teme
D'offender le tue leggi.
FERNANDO
Eh, ch'io l'assolvo.
Vanne, Armindo, a me venga.
ARMINDO
Oh lieto giorno!
Alla patria l'amico or fa ritorno.
Parte e torna con Rodrigo
FERNANDO
Qual compenso trovar? Sento che il core,
Or che rifletto al mio dover, si crede
Incapace a premiar sì bella fede.
Va in trono, e segue la marcia e coro.
CORO
Viva eterno in sen degli anni
Del gran Cid il nome e il giorno,
Sempre chiaro, sempre adorno
Dell'augusto suo splendor.
Alla Spagna liberata
Per trofeo della sua gloria
Resti cara la memoria
Del suo nome e del suo cor.
RODRIGO
Ecco, monarca invitto, ecco i guerrieri
Che han difeso il tuo trono. Ecco quei regi
Che sol desio di prede
Dall'africane arene
Mosse a cercar le stragi e le catene.
E se il cielo concesse a questi prodi
Di poterne domar l'insano orgoglio,
Io servi a te li guido a piè del soglio.
FERNANDO
Anima generosa! Or che tu reggi
Sulla mia fronte il vacillante serto,
Doppio il premio sarà, qual doppio è il merto.
DUARTE
(Ardo d'invidia!) Odi, Rodrigo. I Mori
Tu debellasti, è ver: a parte io sono
Del giubilo comun. Novella impresa
Or ti resta a compir, e sei felice;
Ma di spiegarla a te per or non lice.
Non so se tu m'intendi,
Ma se capir mi sai
Nel mio tacer vedrai
Quel che vorrei spiegar.
Parte

Scena V
Fernando, Rodrigo, indi Cimene.
RODRIGO
Quanto vuol dire intendo.
FERNANDO
Io ti comando
I cimenti a schivar.
CIMENE
Signore, io chiedo
Per un giusto desio
La promessa vendetta al padre mio.
FERNANDO
Così felice giorno
Al perdono sia sacro.
CIMENE
Io perdonargli?
Tu mel consigli? Ah, sire!
La Spagna che dirà? Dirà ch'io sono
Priva di umanità, che mi scordai
Le leggi di natura,
E che figlia non son.
FERNANDO
Figlia tu sei,
E degna figlia, se perdoni in lui
Un incontro fatal, se vedi e stimi
La sua virtù, se grata ti dimostri
Della tua libertà. Sgombra il dolore,
E poni in calma l'agitato core.
CIMENE
E qual calma godrò, pensando al padre
Che vidi io stessa, il sen trafitto, ahi duolo,
Giacer agonizzante e estinto al suolo?
Piange
RODRIGO
Mi lacera il rimorso. A te lo giuro,
Luce degli occhi miei...
CIMENE
Taci, spergiuro!

RODRIGO
Dunque sperar pietà non potrò mai?
Dunque sempre vorrai
Odiarmi, oh Dio, né degli affetti nostri
Qualche memoria almen...
CIMENE
Ah, mostro! E speri
Di risvegliare in me la fiamma antica?
Non sperarlo, crudel: son tua nemica.
FERNANDO
Odi il tuo re, Cimene. Intempestivo
E' questo tuo furor. Pietà mi fai,
Ma de' trasporti tuoi
Comincio ad arrossir. Co' tuoi lamenti
La gioia non turbar di questo giorno.
Rodrigo, trionfasti: e vita e pace
Riconosco da te. D'un re ch'è grato
Per or ricevi un lieve pegno almeno
Di quanto puoi sperar. Vieni al mio seno.
FERNANDO
Prendi un amplio amplesso, o Prence
Dell´amistade inpegno
Che ben ti è grato il cor.
RODRIGO
Placa mio ben lo sdegno
Pensa ch´io son fedele
Pensa all´antico amor.
CIMENE
Non lo sperar crudele
Rammenta sol che sei
Un empio, un traditor.
Lascia il rigor Cimene
Perdona alla virtù.
RODRIGO
Non raddoppiar la pene…
CIMENE
Non lo sperar mai più.
FERNANDO
Placatevi,,,
CIMENE
Non devo.
FERNANDO
Non t´irritar così.
RODRIGO
La morte mia ricevo
Giacchè al mio ben finì.
A trè
Ah che mi sento il core
BArbari Dei dividere
Dal più crudel dolor.
Fine dell'atto primo.

Atto II
Scena I
Portico interno del Palazzo reale
Fernando, Duarte ed Armindo e Guardie

FERNANDO
Con piacere gradisco
Di Siviglia fedel gli auguri, i voti
Che forma a mio favor. Vedo con gioia
Quanto Rodrigo con modestia ascolta
L'applauso popolar.
ARMINDO
E' ver: la Spagna
I passati trionfi
Lieta così non celebrò giammai.
DUARTE
Ed io sempre ammirai che il tuo gran core
Trova premio ai servigi assai maggiore.
FERNANDO
Nella piazza reale, Armindo, invita
Il popolo ed i grandi. In lor presenza
Io del doppio imeneo fra brevi istanti
Voglio stringere i nodi.
ARMINDO
I cenni tuoi
Leggi mi son, e ti desio contento.
(Di Rodrigo l'amor ecco a cimento.)
Tu del popolo fedele
Dolce cura ognor sarai,
Tu le prove goderai
Di costante fedeltà.
Parte
FERNANDO
Innalzando Rodrigo
Alle nozze d'Elvira, e quando unisco
A te Cimene, io mi dimostro grato
Al mio liberator, asciugo il pianto
D'una morte infelice, arresto il corso
Agli odi, alle contese.
DUARTE
E il provvido tuo cor si fa palese.
Io ne adoro il pensier.
FERNANDO
Speri qualcuno
Che fu fedele al Trono
Gratitudine eguale; io non oblio
Giudice, e Padre a un tempo
Che il suddito premiato
Sfida i perigli, e al donatore è grato.
Voi che onore in sen provate
Gite pure, e ognor spate
Questi senti di pietà.
Qual destrier che in mezzo al campo
Va veloce al suon de tromba
E q aquel suono che ritomba
Più terribile si fà.
DUARTE
Senz´opra mia l'evento
Superò la mia speme. Oh del monarca
Improvviso favore!
Ah, mi secondi di Cimene il core!

Di quel cor se il dolce impero
Altro amor non mi contrasta,
Più non bramo, e tanto basta
Alla mia felicità.
Parte

Scena II
Gran piazza di Siviglia, con Trono, sedie e sedili per i grandi del regno.
S'apre la scena con lieta danza di giovani e di donzelle coronate di fiori: due principali portano due ghirlande, onde ornare il crine alle spose. Terminata la danza vengono Fernando, Elvira, Cimene, Rodrigo, Armindo, Duarte, i grandi e il popolo.
FERNANDO
Figlia, Cimene, amici, i miei riposi,
La nostra libertade, e vita, e pace
Da Rodrigo ricevo. A Duarte deggio
Il premio di sua fede. In varie guise
Pensai come potrei grato mostrarmi
Agli obblighi del regno, a' vostri, a' miei.
Ed ecco quanto m'ispiraro i dei.
Rodrigo al regio sangue
Nella mia figlia s'unirà. Cimene
Dia la destra a Duarte. Il dì presente
Fra lieti cori, fra le danze e i suoni,
Al piacer, all'amor tutto si doni.
La costernazione di Cimene e di Rodrigo, il giubilo di Elvira e Duarte esprimeranno le loro risposte.
CORO CON BALLO
Vieni, o fonte del diletto,
Colle amabili catene,
Vieni, o dolce e casto Imene,
L'alme nozze a celebrar.
PARTE DEL CORO
Cinte il crin di vaghi fiori,
Innocenza, Gioia e Pace
Vengan teco colla face
Nuovi ardori a risvegliar.
TUTTI
Vieni, o dolce e casto Imene,
L'alme nozze a celebrar.
CORO
Vieni e muovi il piè, la voce
Alla danza, al lieto canto,
E vedrai che noi frattanto
Ti sapremo secondar.
TUTTI
Vieni, o dolce e casto Imene,
L'alme nozze a celebrar.
CIMENE, *come svegliata da una profonda tristezza, s'alza*
Signor! Io di Duarte? Ah, d'una figlia
Non derider l'affanno!
FERNANDO
Assai donasti
Al pianto, alle querele.
CIMENE
In queste spoglie
Hai cor di consigliarmi ad esser moglie?
DUARTE
Se le offrirai Rodrigo
Nol sdegnerà così.
CIMENE
Contro quell'empio
Chiede il mio genitor pronta vendetta:
Sire, la promettesti, ed ei l'aspetta.
FERNANDO
Di Rodrigo il delitto i vinti Mori
Compensarono assai. Porgi, Rodrigo,
Ad Elvira la man.
RODRIGO
Destra sì degna
Merita un rege; io l'avvilisco.
FERNANDO
Eccede
Il rispetto. Ubbidisci.
RODRIGO
Ah, no! Perdona!
Mio re, scusami. Oh Dio!
FERNANDO
Sorgi. Che fai?
Tuo premio è la mia figlia.
RODRIGO
Ah, non fia mai!
FERNANDO
Come! Che pensi?
RODRIGO
(Amor m'assista.) Aspiro
Solo a placar Cimene.
Per lei vissi finor: ella è il mio bene.
ELVIRA
(Oh mio rossor! Oh gelosia!) Ma padre,
Per deridermi dunque in questo giorno
Siviglia radunasti?
DUARTE
Un tal rifiuto
L'onore offende al grado tuo dovuto.
FERNANDO
Rodrigo, io ti comando, e devi in pena
Di mia figlia schernita
Cimene rinunziar.
RODRIGO
Prima la vita.
DUARTE
Nuovo delitto è questa
Orgogliosa risposta.
RODRIGO
(E' sciolto il freno.
Mi conviene finir.) Odi, Duarte.

Tu m'insulti, e Cimene ha già promesso
A chi mi svena l'amor suo. La spada
Impugna dunque.
FERNANDO
Olà! Qual insolente
Eccesso di furor! Ah, temerario!
Così calpesti con insano orgoglio
Il tuo re, la mia figlia, i grandi, il soglio?
DUARTE
A ragione ti sdegni. Al reo disprezzo
Unì la fellonia.
ELVIRA
Sì, quest'è troppo!
Parto; ché a tanti scherni
Io resister non so. Padre, l'offesa
Più d'ogni altro son io. Lascia l'arbitrio
A me dell'offensore.
(Non soffre più ritegno il mio furore.)
Parte
FERNANDO
Si disarmi l'audace, e in lacci avvinto
Nel carcere più tetro alla vendetta
Sia serbato d'Elvira.
Rodrigo è disarmato e incatenato
CIMENE
(Tanta fede ritrovo, e serbo l'ira?)
ARMINDO
(Amico sventurato!)
RODRIGO
Un sol sospiro
Se ottengon da Cimene,
Fortunate per me son le catene!
CIMENE
(Eterni Dei! La morte
Si penosa non è, quest'è martire!)
RODRIGO
Fernando, ad un ingrato e vita e trono
Dunque col mio valor io conservai?
E un tiranno formai? Benché sovrano,
Qual dritto hai sul mio cuore
Per torre a me la libertà in amore?
Ecco, o cara nemica, ecco Rodrigo,
In odio al re perché t'adoro; e forse
A morire vicino.
Tu puoi sola addolcire il mio destino.
Ti domando pietà. Placati e copri
Il mio delitto d'un eterno oblio;
E ricevi da me l'estremo addio.
Se pietà tu senti al core
Dei crudeli affani miei,
Non mi lagno se tu sei,
La cagion del mio mártir.
Pensa o cara al primo amore
Volgi almeno i tuoi ben rai…
Crude stelle in che peccai
Se volete il mio morir.
Parte in mezzo alcune guardie
CIMENE
Sire, rivoca il cenno. In me Rodrigo
Spera trovar amor. Disingannare
Io lo deggio, io lo voglio. Ah fa' che sia
Alla tomba condotto
Del mio gran genitor! L'ombra onorata
Darà forza al mio labbro, donde il suo fallo
E la clemenza tua fra' suoi rimorsi
Riconosca egli stesso,
E pentito al tuo piè...
FERNANDO
Ti sia concesso.
Eseguite, o custodi. E se si ostina
A sprezzarmi clemente quell'altero,
A danno suo mi proverà severo.
CORO
Proverà del re lo sdegno
Quell'indegno ingrato core.
Tanto orgoglio il traditore,
Tanto fasto abbasserà.
Partono tutti fuori che Cimene
CIMENE
Sventurata! Che avvenne? Ah, qual periglio!
Come evitarlo? Oh dei! Chi fu l'oggetto
Del mio giusto furore,
Le lagrime domanda or dal mio core.
Deh si vada a salvarlo… ah no t´arresta?
Cimene! Ove vai? Chi ti consiglia?
Soccorso a un parricida! E tu sei figlia?
Così vuole il mio cuor… vanne, ma dove?
Sventurata Cimene! Ah, dove mai
Sì tremante e smarrita ove ne andrai?
Andar dovrei... Ma come,
Se moto il piè non ha?
Trovar vorrei... Ma dove?
Da chi sperar pietà?
Padre infelice!
Misero amante!
Sorte spietata!
Ah, che non ho consiglio!
Ah, che il fatal periglio
Già delirar mi fa.
Parte

Scena III
Recinto col sepolcro dell'estinto conte di Gormas.
Elvira e Rodrigo e Guardie
ELVIRA
Grande, Rodrigo, io lo ripeto, grande
Obbligo a te confesso. Era l'offerta
Vergognosa per me. Col tuo rifiuto
M'onori, e non m'offendi,
E a' demeriti tuoi giustizia rendi.

RODRIGO
Aggiungi ancor che un core
Acceso d'altro amore
Pena sarebbe per Elvira.
ELVIRA
Il grado
Tu però ne oltraggiasti. Il tempo, il luogo
Furon l'ingiuria mia.
RODRIGO
L'eccesso rio
M'offro a ricompensar col sangue mio.
ELVIRA
Per appagar la gloria mia, sol devi
Rinunziare a Cimene.
RODRIGO
Ed io l'adoro.
E se questo è delitto,
Io son reo, lo confesso:
Nel punto di morir dirò lo stesso.
ELVIRA
Tal è del re la volontà. Dipende
La tua sorte da me.
RODRIGO
Spero che l'ira
Si converta in pietà nel cor d'Elvira.
ELVIRA
Pietà con chi si ostina?
Pietà con chi sprezzò la destra mia?
Pietà con te? Troppa viltà saria!
La gloria mia m'impegna
A vendicar l'offesa.
Taccia per tua difesa
Un resto di pietà.
(Scordare vorrei
Un misero amore,
Ma palpita il core,
Sdegnarsi non sa.)
Parte

Scena IV
Rodrigo, poi Cimene con due Grandi del Regno; Guardie.
RODRIGO
Non fu disprezzo il mio rifiuto: il cielo
Sa quanto ognor la rispettai.
CIMENE
Rodrigo.
RODRIGO
Qual voce? Oh dei! Cimene! In quest'albergo
Di mestizia e di morte
Che brami, idolo mio?
CIMENE
Cambiar tua sorte.
RODRIGO
Forse pietosa alfin...
CIMENE
Prima ch'io parli,
I tuoi sguardi rivolgi
A questo sasso. Lo ravvisi?
RODRIGO
Oh Dio!
Qual richiesta, ben mio?
CIMENE
Tu l'uccidesti.
Per te non ho più padre. Or da quel marmo
Fissa in me gli occhi tuoi. Sai quale io sia?
RODRIGO
Tu sei la vita mia.
CIMENE
Regnasti un tempo
Sopra gli affetti miei. Col tuo delitto
Tu ne perdesti ogni ragion. Ti odiai,
E vendetta giurai. Ma a scordar l'ira
Or la pietà mi forza.
RODRIGO
Oh, me felice!
CIMENE
Taci, che apportatrice
Io son d'altra novella. Il re comanda
Che tu sposi sua figlia, e se ricusi,
Oggi devi morir. Saper ti basti
Che il tuo periglio mi fa pena, e quando
L'eviti, almeno a' prieghi miei, mi togli
Il solo affanno che nel cor mi resta.
RODRIGO
(Stelle tiranne! Che preghiera è questa?)
CIMENE
I grandi attendon la risposta. E degna
Acciò sia di Rodrigo, un'altra volta
Riguarda il padre mio. Parla: ei t'ascolta.
RODRIGO
Odami pure, e seco insiem sarai.
Che tu fosti, che sei,
Che l´unico amor mio sempre sarai.
Grandi, a Fernando riportate ch'io
Ammiro Elvira, è ver; ma non l'esponga
Al secondo rifiuto.
CIMENE
Ah, no! Rodrigo,
Cangia pensier.
RODRIGO
Prima ch'io cangi amore,
Vengan le furie a lacerarmi il core.
I grandi partono
CIMENE
Dunque esporre mi vuoi
A vederti morir?
RODRIGO
Ahimè! Cimene!
Ti sciogli in pianto?

CIMENE
Il mio dolor deridi,
O non vedi, crudel, che tu m'uccidi?
Deh, sposa Elvira! Io ti scongiuro!
RODRIGO
Or devi
Coronar la mia fè.
CIMENE
Che far poss´io?
RODRIGO
Rendimi l'amor tuo, bell'idol mio.
Duo
Rendimi il dolce affetto,
Questo ti chiedo in dono:
Tu sai che fido io sono,
Che merito pietà.
CIMENE
Foste il più caro oggetto
Del tenero mio core,
Ma cambia in me l'amore
Fatal necessità.
RODRIGO
Senti…
CIMENE
Soccorso, o Numi!
RODRIGO
Senti bell´Idol mio!
A due
Ah che mi sento oh Dio
L´anima lacerar.
Voi bell´alme innamorate
Che provate amor tiranno
Dite voi se un tanto affano
Non vi desta in sen pietà.
Oh che funesto giorno
Che fiera crudeltà.
Fine dell'atto secondo

Atto III
Scena I
Portici del Palazzo Reale
Elvira, e Cimene
ELVIRA
Amica, il ver narrai, su i labbri miei
Tu mi vedesti il cor. In me la gloria
Lo sdegno accende: e questa gloria istessa
M'obbliga alla pietade. Io di Rodrigo
Arbitra son: desio la pace, e questa
Godrò s'ei muore o se divien tuo sposo.
Da te pende il suo fato e il mio riposo.
CIMENE
Elvira, oh quanto sforzo
Tale scelta mi costa! Il padre, il sangue,
Il dover, la natura, il mondo, i numi
Esigono da me...
ELVIRA
Sempre lo stesso
Dunque a dir tornerai? Risolvi.
CIMENE
Elvira,
Deh, risolvi per me!
ELVIRA
Viva Rodrigo,
E viva tuo consorte. Ei di perdono
Speme non ha. Quanto aspettato meno,
Più grato gli sarà.
CIMENE
(Che angustia!) Il nodo
Per qualche tempo almen si differisca.
ELVIRA
Nò. Per mia gloria questo dì v'unisca.
Là nella piazza, colla pompa istessa,
Esige il mio decoro che Siviglia
Riconosca tra noi
Come vendica Elvira i torti suoi.
CIMENE
Anima generosa! Io non ardisco
Oppormi al tuo voler; ma forse il Padre
L´inaspettato cambiamento illustre
L´improvviso perdono
Di viltade accusando a maggior´ira…
ELVIRA
Salvo è Rodrigo, e tel promette Elvira.
CIMENE
Ah che in pensar mio Bene
Che libero tu siei
Tutti gli affetti miei
Sen già placati in sen.
Parte

Scena II
Fernando, e detta.
FERNANDO
Figlia, del vil rifiuto
Mi sta nell´alma impressa
L´onta che già soffristi e dal tuo cenno
La vendetta depende.
ELVIRA
Odi, o Signore,
Nè ti scondar, che d´un Eroe son figlia.
Rodrigo m´oltraggiò. Rodrigo è amante
Nè fa mancar di fede; onde a ragione
Compatirlo m´è duopo. Io deggio a lui
Lo dee la Patria, il Regno,
E tu stesso gli devi, e vita, e soglio,
Come dunque punirlo? In odio a tutti
La barbara cagione io ne sarei:
Amo Cimene, e a lei
Troppo duol la sua morte…
FERNANDO
Ella è nemica…

ELVIRA
Tu t´inganni, o signor, l´ama, l´adora
Salvo lo vuole, e brama…
FERNANDO
E i torti tuoi?
Così dunque obliasti?
ELVIRA
Io te ne priego:
La paterna virtude ammiro:
Vieni, e vedrai se il cuore
Ha minor della figlia il genitore.
Lascia il piacere all´alma
D´immaginar qual sia
L´onor, la gloria mia
Nel dare altrui mercè.
Avran gli Eroi la palma
Nel terminar la pene,
Paga farà Cimene
Più da temer non v´è.

Scena III
Rodrigo e coro d´amici in atto di somma afflizione; indi Armindo con alcuni Grandi del Regno.
RODRIGO
Diletti amici, in questo
Deplorabile stato
Io vi faccio pietà... Deh, rammentate
Che pria che abbandonar la mia Cimene
Ho scelto di morir... Ah, se tal volta
Nel ripensare a me colei che adoro
Qualche stilla di pianto
Versa di tanto in tanto
Da quelle luci, ove finora vissi,
Nudo spirito ancor, ombra smarrita,
In quelle luci io troverò la vita.
CORO
Tacite ombre, orrende larve,
Qualche calma, deh, porgete,
Deh, la pace omai rendete
A chi langue per amor!
ARMINDO
Messaggeri di gioia,
Rodrigo, eccoci a te. L'alma prepara
A un immenso piacer: ti rende Elvira
La primiera amistà, Fernando t'offre
La libertà, gli onori, il primo affetto,
E stringerai Cimene oggi al tuo petto.
Vieni con noi.
RODRIGO
Quale improvviso è questo
Torrente di contento! Oh degna Elvira!
Oh generoso Re! Fuori dal seno
Mi balza il cor! Di giubilo deliro!
Ed appena alternar posso il respiro!
Vieni, o caro amato bene,
Le mie pene a consolar.
Torna al sen la dolce calma,
E la pace può quest'alma
E godere e conservar!
Vieni, o caro amato bene,
Le mie pene a consolar.
Se il mio pianto accompagnaste,
Fidi amici, meritaste
La mia gioia secondar.
Vieni, o caro amato bene,
Le mie pene a consolar.
Partono tutti

Scena ultima
Gran Piazza di Siviglia.
Fernando, Elvira, Cimene, Duarte, indi Armindo con Rodrigo. Grandi, guardie e popolo.
FERNANDO
Non abusar, Duarte,
Della clemenza mia. L'impeto insano
Di raffrenar dunque t'impongo. Intendi?
Ad ubbidir, qualor comando, apprendi.
DUARTE
Mio re, comandi: ubbidirò.
ARMINDO
Rodrigo
Ecco, sire, che viene.
ELVIRA
Quanto promisi eseguirò, Cimene.
RODRIGO
Signor, io mi confondo. Ognor sperai
Benefico il mio re, ma a questo segno...
FERNANDO
Tutto scordai. Prendi la destra in pegno.
ELVIRA
Rodrigo, anch'io me stessa
Oggi vo' segnalar: oblio l'offesa.
Soli i meriti tuoi parlin per ora.
RODRIGO
Le tue virtù questa bontade onora.
ELVIRA
A Rodrigo la destra,
Cimene, accorda. Il sospirato acquisto
Del suo lungo soffrir sia la mercede.
CIMENE
E' giusto il sacrifizio a tanta fede.
FERNANDO
Rodrigo, i vinti Mori
Ti chiamarono Cid. Il nome illustre
Ti resti per memoria
Del mio favore e della tua vittoria.
CORO
Viva il Cid! Il suo valore
In contento cambia il pianto;
Di godere ha il raro vanto

Del sovrano e il nostro cor.
Fine