



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ



La Tradición Clásica y el melodrama metastasiano:
el caso de *Issipile*

TESIS DOCTORAL (*DOCTORADO INTERNACIONAL*)

PROGRAMA DE DOCTORADO
LENGUAS Y LITERATURAS

PRESENTADA POR
Flavio Ferri Benedetti

DIRIGIDA POR
Dra. D^a Carmen Morenilla Talens
Dra. D^a Christine Fischer

VALÈNCIA, 2014

Índice

0.	Preámbulo	1
I.	Introduzione	7
1)	<i>Sulle spalle di giganti</i> : importancia dello studio della Trad. Classica	9
2)	Opera barocca e Tradizione Classica – un filo conduttore?	13
3)	Filologia e musicologia: un rapporto latente	18
4)	Il caso di Metastasio e la sua <i>Issipile</i>	22
5)	<i>Status quaestionis</i> e problemi inerenti	28
II.	Pietro Metastasio (1698 – 1782) – Un poeta filólogo	31
1)	Breve introducción: el hombre y el poeta.	33
2)	Metastasio, “tesoro de cultura clásica”	40
3)	Recuperación de las Poéticas: apología de una <i>opera omnia</i>	48
4)	Indicios de lo clásico en Metastasio: los <i>argomenti</i>	69
III.	Hipsípila en las fuentes	77
1)	Hipsípila: bases del mito	79
2)	Hipsípila en Lemnos: el androcidio y los Argonautas	81
3)	Hipsípila en Nemea	107
IV.	Hipsípilas premetastasianas	113
1)	<i>Quella che mostrò Langia</i> : Hipsípila en Dante	115
2)	<i>Ysiphiles insignis fuit femina</i> : Hipsípila en Boccaccio	120
3)	<i>The faire yonge Isiphilee</i> : Hipsípila en Chaucer	130
4)	<i>Del bel trono di Lenno / esule sventurata</i> : Hipsípila barroca	132
V.	De Lemnos a Viena: <i>Issipile</i>, ópera de 1732	141
1)	<i>Issipile</i> en el contexto de la obra metastasiana	143
2)	Morfología de <i>Issipile</i> : el formato del <i>dramma per musica</i>	148
3)	<i>Dramatis personae</i> en la concepción metastasiana	158
4)	<i>Argomento</i> de <i>Issipile</i> : entramado libretístico	163
5)	<i>Lieto fine</i> – excepcionalidad trágica de la catarsis en <i>Issipile</i>	168
VI.	Presencia y reelaboración de lo clásico en <i>Issipile</i>	173
1)	Fuentes declaradas por Metastasio: <i>status libelli</i>	175
2)	Personajes: clásicos y “neoclásicos”	177
3)	Elementos clásicos sobre el escenario y a su alrededor	181
4)	Tradición o no tradición: esquema argumental	200

VII.	“La princesa de Lemnos”: <i>Issipile</i> a la española	207
1)	El viaje de <i>Issipile</i> a España	209
2)	Nipho y De Céspedes traductores de Metastasio	214
VIII.	Conclusioni	229
1)	Il filo d’ <i>Issipile</i> : filologia “umana” metastasiana	231
2)	Un augurio di interdisciplinarietà	238
IX.	Bibliografía	241
 APÉNDICE I: <i>Ipsipile</i> : edición crítica de la traducción inédita de Benito Antonio De Céspedes (Bibl. de Toledo, ms. 303, f. 120-142)		261
 APPENDIX II: <i>Issipile</i> by F. B. Conti (Vienna 1732): Critical edition of the manuscript (A-Wgm Mus. Hs. 17240 1-3)		315
 MUSICAL SCORE		327-515



Hipsípile y un mensajero en *Épîtres d’Ovide*, trad. de Octavien de Saint-Gelais
Ms. Français 874, Fol. 50, Bibl. Nationale de France

0. Preámbulo



Detaille de Hipsípila en *Épîtres d'Ovide*, trad. de Octavien de Saint-Gelais
Ed. A. Vérard, Paris (1500-1510 circa), Bibl. Nationale de France

0. *Preámbulo*

*“Felice età dell’oro,
bella innocenza antica,
quando al piacer nemica
non era la virtù!”*
Demofonte (II, 8)

La presente tesis se inscribe en el programa de “Doctorado en Lenguas y Literaturas” de la Universitat de València (con código de programa 3038). Este programa se rige por el Real Decreto 1393/2007 y está coordinado por la Dra. D^a Berta Raposo Fernández.

La tesis está codirigida por la Dra. D^a Carmen Morenilla Talens (Catedrática de Filología Griega de la Universitat de València) y por la Dra. D^a Christine Fischer (musicóloga, directora desde 2007 hasta 2013 del Grupo de Investigación del Fondo Nacional Suizo sobre ópera italiana del XVII y el XVIII en la *Schola Cantorum Basiliensis*, Suiza). El trabajo se acoge a las normativas en vigor de la Universitat de València, incluido el “Reglamento sobre depósito, evaluación y defensa de la tesis doctoral” aprobado en Consejo de Gobierno de 29 de noviembre de 2011 (ACGUV 266/2011) y modificado en Consejo de Gobierno de 28 de febrero de 2012 (ACGUV 51/2012). El trabajo satisface, según el art. 9 del Reglamento arriba mencionado, los requisitos para la mención internacional al título de doctor.

Podemos enumerar los objetivos y resumir el método de nuestro trabajo mediante los siguientes puntos esquemáticos:

- Introducir la importancia del estudio de la Tradición Clásica como disciplina indispensable, destacando el hilo conductor que existe entre ésta y la ópera. De la misma manera, resaltar la estrecha relación entre Filología y Musicología y proponer un *status quaestionis* sobre el estudio de la ópera barroca y tardobarroca desde el prisma de la Tradición Clásica.
- Introducir la bien conocida figura del poeta Pietro Metastasio (1698-1782), destacando su perfil de gran clasicista y su tesoro de Cultura Clásica no sólo desde el punto de vista temático sino también teórico y dramático. En este sentido, analizar los aspectos más salientes de la visión

metastasiana sobre las Poéticas de Aristóteles y Horacio como base y apología de su propia producción teatral.

- Realizar un perfil lo más amplio posible de la presencia de Hipsípila en las fuentes grecolatinas, dividiendo los contenidos entre la parte “lemnia” y la parte “nemea” del mito.
- Realizar un perfil sobre la presencia más evidente de Hipsípila en la literatura “moderna” premetastasiana, más concretamente en Dante, Boccaccio, Chaucer y en algunos libretos de óperas anteriores a 1732.
- Entrar a analizar en profundidad el libreto de la *Issipile* de Metastasio (1732), el objeto central de nuestro trabajo: sus aspectos literarios más salientes, su estructura, el reparto, el argumento, el *lieto fine*, las características principales de la primera versión musical, la del estreno en Viena (compuesta por Francesco Bartolomeo Conti, 1681?-1732).
- Analizar las fuentes mencionadas y utilizadas por Metastasio, buscando paralelismos entre el contenido del libreto y el *corpus* grecolatino. Asimismo perfilar cuáles son los elementos puramente clásicos en *Issipile*, cuáles han sido reelaborados, y qué elementos nuevos se han añadido en su elaboración. Constatar, finalmente, los aspectos más destacados de la metodología dramaturgica metastasiana, entre fuente y *favola*.
- Analizar las principales características de dos versiones españolas de *Issipile* realizadas por Nipho y De Céspedes en la segunda mitad del siglo XVIII, sobre todo viendo a Metastasio como puente para la Tradición Clásica no sólo a través de las versiones originales de sus libretos sino también a través de sus traducciones y adaptaciones en diferentes países.
- Sacar las conclusiones pertinentes sobre el trabajo realizado e indicar un posible camino abierto para futuras investigaciones en este sentido, subrayando la importancia de la interdisciplinariedad tan intensa que existe en el género operístico: Filología y Musicología trabajan aquí de la mano, sin olvidar el peso de la Tradición Clásica en el proceso, no sólo a nivel temático sino también conceptual, estilístico y dramaturgico.

- Ofrecer como primer apéndice el libreto metastasiano según la edición reconocida de Brunelli (1945-1954) juntamente con nuestra edición crítica moderna de la traducción al castellano del libreto realizada por Benito Antonio de Céspedes (1726-1787), aún inédita.
- Ofrecer como segundo apéndice nuestra edición crítica de la partitura de *Issipile* con música de Francesco Bartolomeo Conti (Viena 1732), la primera y única publicada hasta la fecha, junto al aparato crítico relativo a los errores y lapsus presentes en el manuscrito. Reproducimos la partitura por enorme cortesía de Holger Schmitt-Hallenberg y la editora musical *Gran Tonante* (Älgårås, Suecia), que ya publicó la partitura en 2011.

Hemos dividido la bibliografía en los siguientes apartados:

- Bibliografía primaria:
 - Obras de Pietro Metastasio
 - Literatura clásica / grecolatina
 - Obras literarias “modernas” y obras musicales
- Bibliografía secundaria:
 - Artículos enciclopédicos
 - Artículos y estudios sobre Metastasio y su obra
 - Artículos y estudios sobre Tradición Clásica y mito
 - Artículos y estudios sobre cultura e historia en general
 - Artículos y estudios sobre Teoría Literaria, Filología y teatro
 - Artículos y estudios sobre música, ópera y Trad. Clásica

Agradecimientos especiales a:

Carmen Morenilla, por su apoyo y por haberme enseñado tanto

Christine Fischer y la Schola Cantorum Basiliensis por la sabiduría musical a la que me han permitido acceder durante mis años en Basilea

Juan, por su paciencia infinita

Mis padres, Paola y Silvano, por dejarme sentar sobre hombros de gigante

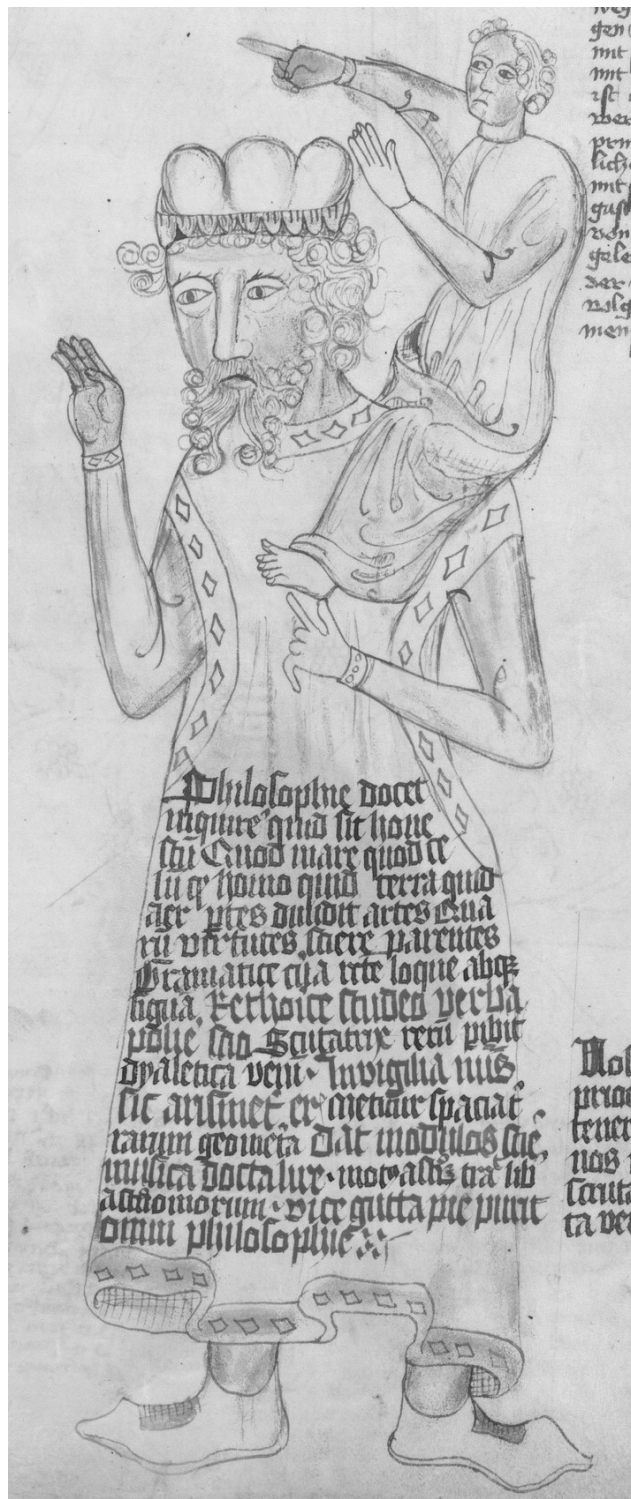
Imagen de portada:

Xilografía de Hipsípila salvando a su padre Toante, con la muerte de Ofeltes en el fondo, coloreado a mano en rojo, verde, amarillo y negro, detalle de una traducción alemana de *De mulieribus claris* (Boccaccio) por Heinrich Steinhöwel, incunable imprimido por Johannes Zainer en Ulm, circa 1474.

Abreviaturas utilizadas:

<i>Aen.</i>	Virgilio, <i>Eneida</i>
<i>AP.</i>	<i>Antología Palatina</i>
<i>Apolod. Bibl.</i>	Pseudo-Apolodoro, <i>Bibliotheca</i>
<i>Ap. Rhod. Arg.</i>	Apolonio Rodio, <i>Argonautica</i>
<i>Arg.</i>	Valerio Flaco, <i>Argonautica</i>
<i>Arnob.</i>	Arnobius
<i>Cic. Tusc.</i>	Cicerón, <i>Tusculanae</i>
<i>Comm. Stat. Theb.</i>	Lactancio Plácido, <i>Commentarius in Statii Thebaida</i>
<i>Diogenian.</i>	Diogenianus paroemiographus
<i>Eur. Cycl.</i>	Eurípides, <i>Cyclops</i>
<i>Fab.</i>	Higino, <i>Fabulae</i>
<i>Georg. Cypr. cod. Mosqu.</i>	Gregorio de Chipre (manuscrito de Moscú)
<i>h. Dem.</i>	<i>Hymnus in Demetrem</i> (II)
<i>h. Ven.</i>	<i>Hymnus in Venerem</i> (V)
<i>Her.</i>	Ovidio, <i>Epistulae (Heroides)</i>
<i>Hes. Theog.</i>	Hesíodo, <i>Theogonia</i>
<i>Hom.</i>	Homero
<i>Hor. C.</i>	Horacio, <i>Carmina</i>
<i>Hyg.</i>	Higino
<i>Il.</i>	Homero, <i>Ilias</i>
<i>Iug.</i>	Salustio, <i>de bello Iugurthino</i>
<i>Lact. Plac.</i>	Lactancio Plácido
<i>Macar.</i>	Macarius paroemiographus
<i>Od.</i>	Homero, <i>Odyssea</i>
<i>Ov. Met.</i>	Ovidio, <i>Metamorphoses</i>
<i>Paus.</i>	Pausanias
<i>Pi. O.</i>	Píndaro, <i>Olímpicas</i>
<i>Plut. De mul. virt.</i>	Plutarco, <i>Mulierum uirtutes</i>
<i>Schol. Hec.</i>	<i>Scholia in Euripidem, Hecuba</i>
<i>Schol. Od.</i>	<i>Scholia Graeca in Homeri Odysseam</i>
<i>Schol. Pi. P.</i>	<i>Scholia uetera in Pindari Pythionicas</i>
<i>Schol. vet. in Ap. Rhod.</i>	<i>Scholia uetera in Apollonium Rhodium</i>
<i>Stat. Theb.</i>	Estacio, <i>Thebais</i>
<i>Tucid.</i>	Tucídides
<i>Zenob.</i>	Zenobius paroemiographus

I. Introduzione



Detalle de *Die Kunst Ciromantia* von Dottor Hartlieb
 Herzoglich baierischen Leibarzt, 1448, Ms. Rosenwald 4, f. 5r

I. Introduzione

1.1 *Sulle spalle di giganti: importanza dello studio della Tradizione Classica*

“Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantium humeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvenimur et extollimur magnitudine gigantea.”

Giovanni di Salisbury, *Metalogicon*, 1159 (III, 4)

Bernardo di Chartres (o Bernardus Carnotensis), erudito neoplatonico del XII secolo, ci ricorda in bocca di Giovanni di Salisbury che non siamo altro che nani seduti sulle spalle di giganti e che solo grazie alla grandezza di questi siamo in grado di vedere di più e più lontano. Chiaramente possiamo dare a queste parole varie interpretazioni, ma è probabile che Highet¹ ci mettesse sulla buona strada quando spiegava che, tramite questa metafora dal sapore alquanto medievale, veniva ritratto il modo in cui i “moderni” riposavano sulle creazioni, le scoperte e la creatività degli “antichi”, potendo così distinguersi o progredire grazie alla loro presenza e alla loro eredità. Alla stessa maniera anche la presupposta superiorità dei “moderni” si sarebbe basata su di una mera applicazione ed ampliamento di ciò che già era stato creato e ideato dagli “antichi”.

Il campo di studio che si cerca di trattare è ampio, complesso ed articolato, ma di vitale importanza. La trascendenza del “classico” attraverso i secoli e le epoche artistiche (non solo letterarie, ma anche figurative e musicali) è materia di grande interesse che non può né si deve dare per scontata e che, inoltre, offre possibilità altamente attraenti dal punto di vista interdisciplinare. La sopravvivenza dell’antico, la “ricezione” dei classici: i meccanismi che formano parte di questi fenomeni possono essere più complessi di quanto non sembrino a prima vista, *id est*, un semplice procedimento di lettura, assorbimento e

¹ HIGHET, inoltre, si chiede se sapere “più” degli antichi comportamenti veramente essere migliori di essi (1949: 267 e ss.). Inevitabile pensare anche al riferimento cristiano dell’immagine degli Apostoli seduti sulle spalle dei Profeti, che vediamo appunto nelle splendide vetrate della cattedrale di Chartres: in questo caso la metafora implicherebbe la superiorità degli Apostoli, sebbene più “piccoli”, perché entrati in contatto direttamente col Messia di cui i Profeti hanno parlato.

imitazione/emulazione². Esistono numerose opere, liste interminabili di autori che non sono ancora stati studiati in profondità attraverso questo prisma. Si tratta di una prospettiva che, spesso, riceve poco interesse dai settori accademici più “tradizionali”. È anche vero che lo studio di questo campo sembra guadagnare una certa rilevanza accademica solo a partire dal XX secolo, inizialmente grazie a lavori come quelli più generali del già citato Highet, Curtius³ e, ad esempio, quelli coordinati da M. I. Finley⁴. Inoltre sono apparsi studi che, com’era da sperare, hanno ampliato e a volte corretto alcune delle lacune di cui peccavano questi primi lavori⁵.

Lo sviluppo di questo campo si è ramificato poi secondo gli autori, le epoche e i generi. Non possiamo dimenticare che le ricerche letterario-filologiche che avrebbero potuto essere realizzate da questo punto di vista, quello della ricezione del “classico”, si sono viste frenate per molto tempo da tenaci prismi romantici o anti-classici che avevano intorbidito (e continuano a farlo) la concezione di cosa significasse ciò che Aulio Gelio, ad esempio, descriveva come *classicus* [...] *non*

² HIGHET parla delle differenze tra imitazione ed emulazione dell’antico, descrivendo quest’ultima come processo più creativo e dai risultati più soddisfacenti se paragonati a quelli della mera imitazione (1949: 104). Sui vari meccanismi d’imitazione e ispirazione letteraria, ipertestualità e ipotestualità, GENETTE (1982).

³ Una delle opere più celebri del campo e uno dei pilastri ufficiali nella comprensione del concetto di “Tradizione Classica” in letteratura (CURTIUS 1948).

⁴ L’opera di FINLEY (1981) tratta l’eredità greca in senso ampio, con articoli e contributi di vari accademici riguardanti diversi aspetti della cultura e la società greca nonché della sua ricezione nell’era moderna. Di grande interesse soprattutto l’introduzione (curata da M. I. Finley) e i capitoli sul dramma (T. G. Rosenmeyer), filosofia e religione (A. H. Armstrong) e il grande capitolo sulla “eredità greca” scritto da R. R. Bolgar.

⁵ Per un approccio alla bibliografia sulla sopravvivenza del classico in letteratura possiamo ricordare MORENILLA (1994: 219-229) dove la Prof. Carmen Morenilla Talens raccoglie un decennio intero di bibliografia su fortuna e trascendenza del classico per il primo numero di *Kleos*; e, della stessa autrice, la nota bibliografica a *Mitos griegos en el teatro español*, Valencia: Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana (2006). In essa si fa riferimento a opere di grande interesse in questo senso: oltre ai già citati Curtius e Highet, si mette in risalto il grande lavoro di M^a Rosa Lida de Malkiel per la rivalutazione di questo studio nel campo delle letterature ispaniche. Morenilla cita anche gli studi di sopravvivenza dell’antico nelle arti in generale, come ad es. SARIOL J., CUCURELLA S., MONCAU C. (1994) *La mitologia clàssica. Literatura, art, música*, Barcellona. Non mancano poi menzioni a studi di Tradizione Classica nell’ambito stesso della filologia classica (tra i quali è di spicco la serie di atti *El teatro grecolatino y su recepción*, Bari: Levante). In questo senso non possiamo non citare pubblicazioni come *Kleos. Estemporaneo di Studi e Testi sulla Fortuna dell’Antico* (Bari) o *Philologus – Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption* (Berlino). Di grande interesse anche l’*International Journal of the Classical Tradition* pubblicato dalla Boston University.

*proletarius*⁶ e che Adrados ricorda come “modello classico”, una letteratura “previa, anteriore, considerata come punto di partenza imprescindibile di nuove creazioni”⁷.

La fonte classica che sta alla base di molte opere artistiche non è certo stata ignorata dagli studiosi, ma si sente la mancanza, ancora oggi, di un approccio pulito, di un impulso allo studio della Tradizione Classica come disciplina pienamente legittima, come ramo essenziale dell’analisi letteraria (e non solo), come strumento filologico indispensabile per una completa visione diacronica di ciò che è stato scritto, letto, assorbito e manipolato attraverso i secoli.

Il ricordo del classico, per piccolo che sia, è frequente in numerosi studi appartenenti ai campi della filologia, la traduttologia, la musicologia, le arti plastiche, il cinema... in definitiva, quelle discipline in cui è possibile intravedere e commentare un germe di “classicismo”, di “eredità antica” nei vari prodotti letterari, musicali o figurativi; e spesso sembra mancare un approccio più rigoroso, meno approssimativo, per quanto riguarda le fonti, un compito più proprio della filologia classica.

Analogamente, rivelando già da ora il “settore” artistico del quale ci occuperemo in questo lavoro, troviamo spesso in articoli filologici commenti musicologici che spesso lasciano a desiderare in quanto a conoscenza della materia. Il problema, se così possiamo chiamarlo, risiede nel fatto che, così come un lavoro di letteratura comparata richiede solide conoscenze riguardanti tutti gli elementi trattati, un lavoro di Tradizione Classica in generi non esclusivamente letterari evidenzia il bisogno di conoscere in profondità i dettagli tecnici e concettuali di quelle discipline che vengono “toccate” dallo studio. Spesso troviamo, in articoli e ricerche, imbarazzanti paragoni tra compositori e stili, affermazioni dubbiose o concetti banalmente confusi, tutto questo tristemente accostato da contenuti filologico-letterari altresì solidi e assolutamente validi.

Vi sono anche studiosi che, grazie alla loro dedizione e al loro interesse per il “classico”, approcciano l’argomento in modo integro e appassionato. Così il Prof. Francesco De Martino parla dell’importanza di una “preliminare, delicatissima e faticosissima ricostruzione quanto più possibile fedele

⁶ *Noctes atticae*, XIX 8.15 (citato in ADRADOS, 1979: 47).

⁷ ADRADOS (1979: 48), traduzione nostra.

dell'originale di un prodotto letterario o artistico”, se ciò che veramente vogliamo è arrivare a conoscere *l'antico*⁸. Infatti, De Martino forgia un fortunato termine per riferirsi al sentimento di sopravvivenza del classico, dell'antico: *il senso del vivo*⁹. È un termine che egli associa al concetto del tempo che scorre attraverso le generazioni (sociali e letterarie) e all'idea di *fortuna dell'antico*, ὑστεροφημία¹⁰. Si tratta di una fortuna che cresce man mano che un'opera, un autore, un mito, un'idea o un concetto greco-romano viene utilizzato come modello, come canone o come semplice fonte d'ispirazione. Inoltre è uno studio di grande interesse perché, come ci ricorda nuovamente Adrados, non si tratta di una mera comparazione tra letterature, ma dell'analisi delle loro interazioni¹¹: generi (imitati, sviluppati o creati da zero), tematiche, la semplice conoscenza dei classici da parte di un autore rinascimentale, barocco, romantico... elementi che non possono essere ignorati quando si analizza e si cerca di conoscere un'opera che, in un modo o in un altro, è imbevuta di elementi “classici”.

Correndo il rischio di insistere sull'importanza di una buona conoscenza del ricco sfondo culturale (e non solo letterario) che si trova alla base, tra l'altro, degli sviluppi artistici posteriori, non sembra mai eccessivo ricordare assieme a Highet che “molto di ciò che scriviamo, facciamo e pensiamo è un adattamento di Grecia e Roma” e che “il presente è figlio del passato”¹². Si tratta, quindi, di una conoscenza che non possiamo ignorare e che vale la pena sviluppare tramite studi che permettano di conoscere quelle relazioni intertestuali, interculturali e interdisciplinari che si rapportano alla concezione di un'opera artistica originale. Tutto questo ci permetterà non solo di apprezzare tali opere da una prospettiva più ampia e più completa, ma ci aiuterà anche, come vedremo poi, a riempire quei vuoti che ancora esistono nello studio filologico di alcuni generi.

⁸ DE MARTINO (1994: 7-8).

⁹ Il concetto di “vivo” in riferimento al “classico” ricorre anche l'opera di HIGHET, quando ad esempio afferma: “Greek and Latin are not *dead* languages as long as their literatures are *living* carriers of energy, and thought, and stimulus, to scholars and poets” (1949: 70); “Classics [...] do not become *fossils* [...] they *live* again” (1949: 1).

¹⁰ ὑστεροφημία come *fama post mortem*. In Plut. *Quomodo quis suos in virtute sentiat profectus*, 85C.9: Ἀλέξανδρος μὲν γὰρ ὡς ἔοικεν ἄγγελον ἰδὼν περιχαρῆ προσθέοντα καὶ τὴν δεξιὰν προτείνοντα “τί μοι μέλλεις,” εἶπεν, “ὃ τᾶν ἀπαγγελεῖν; ἢ ὅτι Ὅμηρος ἀναβεβίωκεν;” οὐδενὸς αὐτῷ τὰ πράγματα πλὴν ὑστεροφημίας ἐνδεῖν οἰόμενος. Anche in Marco Aurelio II, 17: ὁ δὲ βίος πόλεμος καὶ ξένου ἐπιδημία, ἡ δὲ ὑστεροφημία λήθη.

¹¹ ADRADOS (1979: 49).

¹² HIGHET (1949: 2), traduzione nostra.

1.2 Opera barocca e Tradizione Classica – un filo conduttore?

*“I miei casi infelici
favolose memorie un dì saranno:
e forse diverranno
soggetti miserabili e dolenti
alle tragiche scene i miei tormenti.”*

(Pietro Metastasio, *Didone Abbandonata*: III, 15)

Come dicevamo, esistono campi nei quali si rende necessario e pertinente un adeguato studio delle fonti, dei giochi intertestuali e della *fortuna dell'antico*. Uno di questi “settori” artistici è quello del teatro musicale, dell'opera. Una disciplina che, innanzitutto, si crea grazie all'unione di due elementi fortemente legati ma allo stesso tempo di diversa specie: il musicale e il letterario. Non vi è opera senza musica, ma nemmeno senza libretto – base testuale che, come sappiamo, offre al compositore o compositrice versi e argomento da adoperare nel processo creativo del melodramma. Uno dei problemi più grandi nello studio di questo genere si crea quando gli studiosi vengono ostacolati da una visione di esso decisamente romantica, male idealizzata e farcita di stereotipi sulla natura stessa dell'opera, filtro ancor più annebbiante se si tocca il delicatissimo tasto dell'opera barocca¹³.

Il vincolo che lega opera e tradizione greco-romana è immenso, primordiale (poiché ha a che vedere appunto con la nascita stessa del genere) e profondo. Ciò si deve al fatto che il classicismo, come ci ricorda giustamente Eulàlia Vintró¹⁴, “è presente all'origine del genere, è uno dei suoi fili conduttori, una giustificazione, uno specchio”. Un genere in cui la tragedia greca è modello di “aspirazione ideale”, un modello da imitare nella ricerca di una modalità teatrale in cui il canto

¹³ Sono innumerevoli le occasioni in cui gli studiosi commettono imbarazzanti collegamenti quando parlano di opera e letteratura, come quando HIGHET (1949: 141) accosta senza remore opere tanto dispari quanto *Don Giovanni* di W. A. Mozart e *Rheingold* di R. Wagner (!), descrive *Acis and Galatea* di G. F. Handel come “opera pastorale” e la nomina assieme alla “Cantata del contadino” e a “Febo e Pan” di J. S. Bach, lavori che in nessun caso andrebbero inclusi nel genere dell'opera. Analogamente, in uno studio valido nel campo della Tradizione Classica nell'opera come quello di MARIANNE MCDONALD (2001), il quale citeremo più tardi, vengono omessi Handel e Gluck in favore di Mozart (pag. 6), troncando così l'indispensabile filo dell'opera tardo-barocca; l'autrice associa il *recitativo secco* a Mozart, quando in realtà si tratta di una pratica che già aveva raggiunto il suo apice nell'opera barocca, e poi spiega in modo alquanto sommario che Monteverdi e Mozart (associazione poco fortunata) dividono i loro libretti in aria/arioso e recitativo per riprodurre la struttura della tragedia greca...

¹⁴ VINTRÓ (1984: 437-442), traduzione nostra.

solista si avvicini, appunto idealmente, alla “recitazione cantata” che si pensava fosse quella dei greci, il “recitar cantando” che compositori come Peri e Caccini inizialmente – e Monteverdi a un livello posteriore – cercarono di ritrovare e di “reinventare”, nonostante non possedessero elementi certi sulla vera natura di quel canto parlato della tragedia classica. Si tratterebbe di uno degli aspetti che legherebbero la nascita dell’opera alla ricerca (forse utopica?) di una tradizione classica perduta – l’intento di riscoprire il lato più tecnico e musicale del fenomeno¹⁵. Per Highet, infatti, l’opera rappresenterebbe lo sforzo di “ricreare la bellezza e il potere originale del dramma greco”¹⁶.

Un altro aspetto di grande importanza sarebbe quello della tematica. VINTRÓ denota lo “sdoppiamento” di quest’ultima in musicale e letteraria¹⁷. La mitologia e la storia greco-romana costituiranno la base di ciò che sarà lo sviluppo tematico dell’opera *in nuce*, agli albori e oltre (se consideriamo che continua ad essere una delle fonti di ispirazione preferite di librettisti e compositori anche nel complesso e intricato ambito della musica contemporanea).

Se Highet afferma che l’opera moderna e il dramma moderno sono “due figli della tragedia greca”¹⁸, conviene però ricordare che gli argomenti scelti per le prime opere provenivano dalla mitologia prevalentemente metamorfica (Orfeo, Apollo e Dafne). In questo modo si privilegiava l’ambientazione bucolica dei miti primitivi e ancestrali, soprattutto per via della loro natura più “soave”, se paragonata alla crudità della tragedia, e per la maggiore adattabilità ai contesti di esecuzione a corte, dove la messa in scena di una tematica direttamente presa dai tragici greci e sviluppata “alla greca” avrebbe causato forse un trauma eccessivo¹⁹: non dimentichiamo i commenti dei cronisti alla prima esecuzione

¹⁵ La bibliografia riguardante la nascita dell’opera è ampia e articolata. L’interessante lavoro di CARLTON (2000), ad esempio, tratta la prospettiva dell’umanesimo fiorentino e il suo ruolo nella nascita del genere.

¹⁶ HIGHET (1949: 141).

¹⁷ VINTRÓ (1984: 437).

¹⁸ HIGHET (1949: 142).

¹⁹ MELLACE (2007: 31 e seg.). L’autore ci indica appunto la predilezione per la pastorale e l’arcadia oltre che per il *lieto fine*, elemento non tipicamente tragico se escludiamo alcuni episodi euripidei. Si tratterà comunque, come vedremo dopo, di una questione drammaturgica che il Metastasio cercherà di affrontare dal punto di vista di un Aristotele “modernizzato”, collegando il bisogno di una catarsi “educativa”, più “patetica” che “tragica”, al rifiuto dei precetti estremi del terrore e della compassione.

della *Arianna*²⁰ di Claudio Monteverdi alla corte dei Gonzaga (1608), dove l'intenso e celeberrimo lamento della protagonista ("Lasciatemi morire", monologo in stile recitativo, di stesura decisamente ampia per l'epoca e accompagnato dal solo gruppo del basso continuo), intonato dopo l'abbandono da parte di Teseo, provocò reazioni di pianto e perfino qualche svenimento tra le dame del pubblico. Ci chiediamo, dunque, cosa ne sarebbe stato di un pubblico non ancora abituato a uno spettacolo di questo genere davanti a un Edipo o a un'Antigone nuovamente cantati in scena²¹.

Le critiche alla visione di un genere barocco che aspira al modello tragico greco non mancano. L'interessante teoria difesa da Ketterer nel suo articolo per il *Cambridge Opera Journal*²² è che, in realtà, la sensibilità dell'epoca in cui nacque l'opera attingeva direttamente da un repertorio più latino che greco, in un contesto socioculturale che considerava la Roma imperiale come modello sia nei rapporti tra compositore/librettista e pubblico/mecenate, sia nelle fonti d'ispirazione, a livello filosofico-etico (stoicismo barocco) e a livello tematico (*lieto fine* come allontanamento dalla tragedia greca, introduzione dell'elemento erotico-amoroso in consonanza alla nuova commedia di Plauto/Terenzio, ecc.)

²⁰ Purtroppo la musica di quest'opera è andata persa, con l'eccezione, appunto, di questo famoso *lamento*, un brano eseguito, corretto e ricorretto, inciso e torturato in abbondanza già dagli albori del XX secolo, diventando così il *greatest hit* monteverdiano e una gran benedizione per le case editrici, che l'hanno mutilato e corrotto per assicurarsi una fetta di mercato tra gli assetati *amateurs* del canto. Un mero esempio del fenomeno editoriale delle "arie antiche", concetto romantico (nel peggiore dei sensi) che raggruppava tutti quei brani del repertorio barocco e preclassico offerti come materiale per scaldare la voce, senza un ordine né un concetto filologico di base e in un chiaro disprezzo contenutistico di tutto ciò che era anteriore a Mozart e compagni. Un fenomeno che, nonostante i progressi nel campo dell'interpretazione storicista/filologica e della rivalutazione della "musica antica", persiste ancora in molti conservatori e in molti dipartimenti di canto della "vecchia scuola".

²¹ In questo senso troviamo anche KETTERER (2003: 4-5), riguardo l'influenza romana sulla nascita dell'opera. L'autore fa notare che l'opera iniziò la "imitazione" della Tragedia non mediante l'uso delle tematiche dinastiche raccomandate da Aristotele come argomenti ideali per il teatro, ma piuttosto con miti dalla sfumatura ovidiana, che Ketterer descrive come *'tragical-comical-historical-pastoral'*. Inoltre, cita il rifiuto del finale tragico e l'adozione del *lieto fine* per non risvegliare le ire sia dei padroni/committenti, sia del pubblico barocco (p. 7). Interessanti anche i commenti di HOXBY (2006: 259) sul "lamento" (offrendo l'esempio della celeberrima *Arianna*, naturalmente) come sub-genere nonché elemento essenziale dell'opera barocca, soprattutto in qualità di ingrediente prevalentemente femminile e parallelo ai lamenti delle eroine di Euripide e delle *Heroides* di Ovidio, senza dimenticare il lamento d'Arianna in Catullo LXIV.

²² KETTERER (2003: 1-14).

A loro volta, autori come Hoxby²³, pur senza negare il peso concettuale di Roma nella nascita del genere, rimettono in gioco l'elemento greco: ad esempio, l'idea di imitare le passioni tramite toni e ritmi, inseguita dai musicisti e poeti fiorentini alla fine del XVI secolo con l'invenzione dello *stile recitativo* o *recitar cantando*. L'autore ci ricorda anche, in una velata critica a Ketterer, che i barocchi non pretendevano una riproduzione esatta dell'evento teatrale greco, ma avrebbero piuttosto cercato un genere nuovo che fosse “forte e complessa lettura della tradizione euripidea” e uno stile musicale che sintetizzasse testo, melodia e contenuto espressivo, quasi come fosse una “lingua delle passioni”²⁴. Per Hoxby, quindi, il senso del tragico sopravvive e si traduce in opera barocca, per quanto ne dicano le critiche sorte dall'idealismo tedesco: infatti, per lui, la concezione di un'opera costruita secondo il modello drammaturgico di Euripide, difeso da Aristotele, con un ventaglio emotivo più ampio e la possibilità di un *lieto fine*, non pregiudicherebbe l'idea di “tragedia” che un lettore dei secoli XVI e XVII avrebbe potuto avere paragonando autori e studiando l'*Ars Poetica* aristotelica.²⁵

Così anche Gallarati, trattando già il caso del Metastasio²⁶:

Ad onta della grande erudizione, il poeta non intendeva riprodurre pedissequamente sulle scene moderne la forma ed i contenuti del dramma greco ma, consapevole dei valori culturali moderni e del divario storico che li separa dalla classicità, orientava com'è ovvio il proprio progetto teatrale nel senso di una libera interpretazione dei modelli antichi: “poiché come Tacito saviamente asserisce, non tutto ciò che han fatto gli antichi è sempre il migliore; ma l'età nostra ancora molte arti e maniere d'acquistar lode ha prodotte, degne d'imitarsi da' posteri”.

Non è difficile, quindi, capire che l'opera, e ancor più precisamente l'opera barocca, diventa un genere di enorme interesse tra quelli che prendono ispirazione diretta o indiretta dalla “tradizione classica”: in primo luogo perché l'opera barocca è in assoluto la *prima* opera (possiamo dire che il genere nasce “ufficialmente” all'inizio del XVII secolo), quella che sorge specificamente, *ad*

²³ HOXBY (2006: 253-269), anch'esso per il *Cambridge Opera Journal*.

²⁴ HOXBY (2006: 258).

²⁵ HOXBY (2006: 266).

²⁶ GALLARATI (1984: 21-22), con citazione diretta di Metastasio che troviamo in BRUNELLI (1943-1954: II, 1062). Il passaggio, attinto da Tacito, è ripreso dal poeta nel suo *Estratto*: “*Nec omnia apud priores meliora, sed nostra quoque aetas multa laudis et artium imitanda posteris tulit.* [Tacitus, *Annal. Lib. III, Parisiis, ad usum Delphini, 1682, tom. I, pag. 467*]”. La sottolineatura è nostra.

hoc, dal tentativo (utopico, preteso o *bona fide*) di reinventare il fenomeno del teatro cantato greco²⁷, affondando ancora di più le sue radici nell’humus classicista; inoltre, perché l’opera barocca (che ricorre l’intero XVII secolo e la prima metà circa del secolo XVIII fino all’avvento del rococò e della musica “classica” o “classicista”²⁸) è quella che attraverso i suoi libretti attinge in modo più intenso argomenti, personaggi e titoli dalle opere, i miti e la letteratura di Grecia e Roma.

Infatti, come ci ricorda Marianne McDonald nel suo volume sull’opera e i classici²⁹, la quantità di opere ad argomento classico in epoca barocca supera la quantità di opere della stessa tematica in tutte le altre epoche stilistiche messe assieme, forse con l’eccezione del crescente numero di libretti in tema “greco-romano” nel campo della musica contemporanea (secoli XX e XXI). Non dimentichiamo però che, come abbiamo appena visto, non si tratta di una mera questione di argomenti o di mitologia “presa in prestito”.

La nascita stessa del genere causò allora una viva questione filologico-letteraria nei corrispondenti circoli artistici e accademici³⁰, un processo di ricerca e critica letteraria ed estetica che darebbe a lungo di che discutere. La Tradizione Classica attraverso l’opera barocca si misura anche, non lo dimentichiamo, in relazione alle dispute sulla teoria letteraria e alla discussione che le problematiche della prassi drammaturgica fecero sorgere riguardo al teatro classico e alla sua poetica di fondo.

²⁷ VINTRÓ ricorda: “més com aspiració ideal que no pas com coneixement real” (1984: 442). Di grande interesse l’articolo enciclopedico sulla musica e la tradizione classica in quanto ispirazione (MATHIESEN 2010, incluso nel volume *The Classical Tradition* a cura di GRAFTON, MOST & SETTIS).

²⁸ Un altro termine musicologico che a prima vista può causare qualche confusione: con esso si fa riferimento alla ricerca in musica di un ordine più lineare, in cui le passioni vengono espresse in modo più regolare – rifiutando l’eccesso degli “affetti” barocchi all’insegna di ciò che è “moderno”, “razionale”, “illuminato”. Appunto una svolta artistica che si farebbe sempre più presente dalla seconda metà del XVIII secolo e che vedrebbe il suo culmine in Mozart e Haydn. La ricerca dell’ordine, della serenità delle forme, portò gli studiosi a denominare “classica” o “classicista” questa generazione musicale, un termine che poi, metonimicamente ed eccessivamente *grosso modo*, sarebbe stato adottato dal grande pubblico del XX secolo per riferirsi a qualsiasi tipo di musica “colta” – mettendo nello stesso gruppo vari secoli di epoche e stili diversi, dalla cosiddetta musica “antica” alla post-romantica.

²⁹ MCDONALD (2001) – di particolare interesse l’introduzione e, per quanto riguarda il nostro lavoro, l’analisi di Monteverdi in generale.

³⁰ Come la famosa Accademia degli Alterati, uno dei gruppi che più fortemente ispirarono la nascita del nuovo genere poetico-musicale.

Abbiamo visto come l'opera barocca in quanto genere testuale (in forma di libretto) ci conduce a una riflessione di tipo filologico: quali sono le fonti? Qual è la base d'ispirazione classica che un librettista del XVII e XVIII secolo adotta per scrivere i suoi versi "per musica"? Come le utilizza?

In realtà quest'approccio ci fa entrare anche in contatto con altri campi: la teoria letteraria, le fonti e l'*emulazione* o *adattamento* delle fonti, senza dimenticare a livello più ampio lo stretto e intricato vincolo che esiste tra mito, tradizione classica/greco-romana e opera – arrivando così al delicato aspetto della musicologia (la quale, contrariamente alle credenze di studiosi di altri campi, non si limita allo studio degli elementi puramente tecnici della musica ma racchiude invece una sfera d'interessi molto più estesa: contesti storici, poetici, letterari e sociali di opere e compositori).

1.3 Filologia e musicologia: un rapporto latente

Come accennavamo prima, e benché si tratti di un fattore spesso dimenticato dai dipartimenti di Letteratura, il campo d'azione della Filologia oltrepassa i meri rami linguistico-letterari e penetra ad esempio nell'intricato mondo della Musicologia. Questo concetto non è nuovo: già durante la riscoperta rinascimentale della Filologia Classica, eruditi come Vincenzo Galilei (1520–1591) s'interessavano all'idea di "musica antica"³¹. Teoria musicale e Filologia si uniscono alla ricerca di ciò che è stato trasmesso e di ciò che è andato perduto: note e partiture costituiscono parole e testi, le risorse tecniche proprie della musica diventano risorse letterarie.

L'investigazione di ciò che avrebbe potuto essere la "musica degli antichi", dei "classici", era completamente sperimentale. Questo desiderio di ricostruzione equivaleva allora a quello della ricerca letteraria. Non per niente l'interesse per "l'antico", per "il classico", comporta necessariamente uno spirito filologico. Haskell³², ad esempio, ci informa di questo fenomeno. Nel 1731, la appena nata *Academy of Ancient Music* definisce come "musica antica" (*Early Music*) quella prodotta prima della fine del XVI secolo. Il concetto cambia durante il

³¹ Per ulteriori informazioni, PIRROTTA (1982: 206 e seg.).

³² HASKELL (1988). La traduzione della citazione è nostra.

romanticismo: per compositori come Brahms, “musica antica” è quella composta tra alto rinascimento e barocco. Haskell ci ricorda che, effettivamente, oggi facciamo rientrare nel “sacco” della *Early Music* la musica scritta dall’antica Grecia fino a Broadway – musica “per la quale dobbiamo ricostruire uno stile di esecuzione storicamente appropriato, basandoci sugli strumenti che sono arrivati fino ai giorni nostri, trattati e altre prove”³³.

Si tratta della polemica nonché fruttifera idea di “esecuzione storicamente informata”, *Historically Informed Performance* (HIP) – ossia la ricerca, dopo la “corruzione” sinfonico-megalomane romantica e il miglioramento tecnico degli strumenti, di un suono e un modo di eseguire la musica di una certa epoca nel modo più simile possibile a ciò che sarebbe stata al momento della composizione. Questo si ottiene tramite la ricerca delle fonti e l’uso di prove, documenti, trattati e descrizioni sincroniche trasmesse fino ai nostri giorni. Il movimento della “musica antica”, criticato da alcuni e lodato da altri, è un lavoro fondamentalmente filologico-musicologico, un compito che ricorda spesso quello di un filologo classico³⁴.

Il filologo ricostruisce e interpreta un’opera letteraria, si assicura che le parti siano il più possibile vicine all’originale, organizza e depura aggiunte, ritagli, corrottele e cambi sofferti dal testo attraverso secoli, gusti e capricci letterari di copisti ed editori. Allo stesso modo, uno specialista di musica antica o filologo musicale studia e ricerca le fonti per assicurare innanzitutto un *testo* musicale che sia il più fedele possibile all’idea “originale” del compositore o compositrice³⁵.

³³ Per ulteriori riferimenti alla questione della prassi storica della musica antica e al concetto di autenticità e i suoi limiti, possiamo citare, fra le altre, le opere di REIDEMEISTER (1988), TARUSKIN (1995), KIVY (1995), HAYNES (2007: affascinante critica di vari luoghi comuni riguardanti la cosiddetta *Historically Informed Practice*) o BUTT (2002). Per uno sguardo alla “prassi storica” o “autenticista” della musica antica tra l’Ottocento e la Seconda Guerra Mondiale, cfr. GUTKNECHT (1993).

³⁴ Degna di ammirazione in questo campo è un’istituzione che, giustamente, si è distinta a livello mondiale per questo tipo di ricerche musico-filologiche: si tratta della *Schola Cantorum Basiliensis* (Svizzera). Fu la prima scuola al mondo (fondata nel 1933) a interessarsi per la prassi filologica (storicamente informata) della musica antica.

³⁵ Preferiamo utilizzare con cautela il termine “originale”, dal significato non sempre chiarissimo. Parliamo solo del “manoscritto” originale di un brano musicale, o forse dell’idea “originale” che di questo brano aveva il compositore e/o il librettista? O forse l’originale che si ricerca è il brano nella sua incarnazione unica della primissima esecuzione, versione che ormai non è più possibile rivisitare? Nelle arti che comportano un’esecuzione “dal vivo”, l’argomento dei punti di contatto tra *Urtext* e *Aufführung* è scottante e tocca da vicino la polemica della ricerca dell’“autentico”. La discussione di

Ma dopo questo primo passo non possiamo dimenticare il ruolo essenziale del musicista, dell'artista. Questo permette in primo luogo che l'opera prenda vita nella dimensione attuale, facendo dell'"originale" (sia qual si voglia il significato di "originale", concetto oltremodo delicato) una specie di *unicum* ogni volta diverso grazie alla sua interpretazione del testo poetico-musicale, un nuovo materiale di sapere artistico che si aggiunge al mero testo eseguito. Ecco che quindi il ruolo dell'artista esecutore diventa importante alla stregua di quello dello studioso, dal momento in cui l'esecutore stesso è in parte studioso e ricercatore grazie alla preparazione del *decorum* previo alla presentazione di fronte a un pubblico. Già il testo come punto di partenza offre spunti non solo retorici o di mera recitazione bensì anche di esecuzione musicale, perfino agogici se si pensa, ad esempio, all'innata musicalità dei versi metastasiani che già paiono cantare da soli. L'unione di testo e musica produce poi tutta una serie di *effetti ed affetti*, l'applicazione di una *Gestik* adeguata, la ricerca della *varietas* al momento della messa in scena vera e propria: *decorum* e *sprezzatura* si fondono dunque nel momento totalizzante della *performance* spesso non toccata dagli studiosi puri, l'incarnazione del testo da essi studiato. Inoltre, grazie allo studio delle fonti e delle conoscenze di teoria e prassi musicale dell'epoca corrispondente, l'interprete fa sì che l'aspetto *tecnico* rifletta non solo gusti, maniere e strumenti di un secolo o di un'epoca determinata, ma anche tutti quegli elementi riconosciuti come "autentici" nei confronti dell'opera eseguita – da qui il termine "movimento autenticista", usato a volte in modo sarcastico dai detrattori di questa corrente "filo-filologica" così legata alla rinascita della *Early Music*.

Questa idea di "autenticità" nell'esecuzione musicale (quasi sempre di opere composte dal medioevo al XVIII secolo, appunto ciò che oggi comunemente viene chiamato "musica antica") ha ricevuto appoggi e critiche, come qualsiasi altra corrente letteraria o filosofica. Vi sono ancora studiosi che non considerano importante la prassi esecutiva storica, o addirittura la osteggiano. In realtà, il fenomeno della musica antica ha dato la possibilità a musicisti e studiosi di avvicinarsi a ciò che, secondo le ricerche, sarebbe stato il suono, l'articolazione e il gusto musicale di un'epoca determinata. Inoltre, grazie a questa corrente, siamo

questo concetto avrebbe bisogno di altre sedi e altre premesse che qui, purtroppo, non abbiamo occasione di approfondire.

riusciti a recuperare ad esempio anche altri elementi di prassi del teatro musicale barocco: costumi, scenografie, gestualità.

Il filologo musicale si occupa dunque di studiare, catalogare, cercare, depurare e commentare l'eredità musicale del passato, così come un filologo classico lavora su testi greco-latini. In effetti, qualsiasi studioso moderno di linguistica catalogherebbe un'opera musicale come *testo* e considererebbe il linguaggio musicale come un *sistema di segni*, un codice che mette il compositore allo stesso livello di uno scrittore. Che cosa accade però nel caso del canto? La dimensione improvvisamente si allarga: il canto, strumento umano *par excellence*, il prodotto modulato della voce, richiede per sua natura la presenza di un testo. Necessita dunque di una serie regolata di parole, dotata di significati propri, scritta in una lingua determinata³⁶.

Senza entrare in eccezioni e casuistiche speciali, le quali non sono oggetto del presente lavoro, possiamo affermare che il *testo* letterario di cui abbiamo parlato è rivestito dal compositore o compositrice di una melodia o di una serie di suoni regolari, dotati di una certa altezza e di una certa durata; tutto questo, a livello armonico, viene accompagnato da strumenti o altre voci secondo le varie leggi di armonia e contrappunto, in una possibilità infinita di combinazioni a seconda dei gusti, le epoche, gli stili e lo scopo della composizione. Questo procedimento, che può sembrare ovvio, dimostra lo straordinario potenziale del canto: la creazione di un'opera vocale deve per forza associare la dimensione puramente musicale (*μέλος*, armonia, ritmo e tutte le varie "istituzioni" formali della musica) alla

³⁶ Non dimentichiamo allora che il compito del musicologo/filologo non si limita solo alla cura e allo studio del contenuto musicale di un'opera, ma anche al trattamento del testo poetico messo in musica e destinato a essere cantato, se questo fosse presente. E se prima citavamo la presenza di sfortunati commenti musicali in articoli filologici, non possiamo ignorare la scarsa cura riposta spesso da alcuni musicologi nei riguardi delle particolarità del testo messo in musica. In questo senso si rende imprescindibile un articolo come quello della Prof. LA FACE BIANCONI (1994), in cui vengono esposti chiaramente i punti chiave nella delicata questione del trattamento dei testi poetici utilizzati in un brano musicale. Il musicologo deve anche essere filologo, ancor di più se ha a che fare con testi poetici. Citiamo la chiusura dell'articolo, che non necessita certo di ulteriori commenti: "*Di sicuro, per il musicologo la soluzione non starà nell'improvvisarsi filologo, bensì nel diventarlo davvero, almeno un tantino*" (1994: 21). Così anche STROHM dal punto di vista musicologico, il quale difende l'importanza della "cooperazione interdisciplinare" così da non incorrere in "malintesi evitabili": non è raro, per lui, vedere storici letterari non fare "del loro meglio" nei riguardi del dramma per musica poiché lo considerano un genere "piuttosto musicale", nonché storici della musica perdersi in spiegazioni riguardanti le incoerenze dei libretti operistici (1997: 121).

dimensione letteraria (un *testo*, imposto al compositore o da lui prescelto, con tutte le sue caratteristiche linguistico-letterarie, metrica, prosodia, contesto culturale, sociale, storico, significazione poetica...).

È per questo motivo che Filologia e Musicologia si rendono indiscutibilmente necessarie l'una all'altra, se ciò che cerchiamo è un approccio completo e corretto al fenomeno operistico e alla musica cantata in generale – musica e poesia, appunto, come due parti indissolubili di un “tutto artistico”. Possiamo dire, giocando con le citazioni, che se la “prattica” monteverdiana favoriva l'idea “prima le parole, poi la musica” e la prassi classicista-mozartiana contraddiceva il passato da cui aveva attinto e si spostava sul concetto “prima la musica, poi le parole”, noi sosteniamo invece l'unione filologico-musicologica risultante dalla cura bilanciata di ambedue le parti: “parole e musica, senza prima né poi”.

1.4 Il caso di Metastasio e la sua *Issipile*

In questo senso, e addentrandoci sempre più nello specifico della nostra ricerca, si rende inevitabile volgere lo sguardo, sebbene brevemente, al poeta che seppe cristallizzare e perfezionare meglio di chiunque altro l'arte dell'opera seria a livello europeo; al poeta che portò quest'arte a uno stato ideale di perfezione formale, eleganza retorica e nobiltà contenutistica, a livelli ineguagliati dai suoi contemporanei – un'egemonia che avrebbe occupato i teatri per quasi tutto il XVIII secolo, protraendosi fino agli albori del XIX secolo.

Parliamo di Pietro Metastasio (Roma 1698 – Vienna 1782), poeta, drammaturgo e uomo di lettere come pochi altri. Incluso da Highet³⁷ nella sua lista dei “più importanti artisti barocchi”, il Metastasio dedicò la maggior parte della sua carriera alla stesura di drammi per musica (27), oltre alla composizione

³⁷ HIGHET (1949: 290) – Metastasio appare nella lista dei più importanti artisti barocchi in generale, descrivendo il suo genere come *operatic tragedy*. Naturalmente è delicato classificare Metastasio come autore esclusivamente “barocco” quando, in realtà, questa definizione si addirebbe forse più propriamente ai poeti del Seicento dai quali l'Arcadia desiderava allontanarsi, come vedremo più tardi. Tuttavia, la musica che riveste i primi libretti del Metastasio è considerata pure tardo-barocca: da qui la confusione terminologica nell'inquadramento stilistico del nostro autore, non completamente illuminista, con un piede nel genere dell'opera ancora barocca dei castrati e delle arie *da capo* e un piede nel neo-classicismo drammaturgico e concettuale post-Arcadia.

di otto oratori sacri, poesia celebrativa³⁸ (feste teatrali, componimenti), canzonette, sonetti, cantate, strofe per musica e altri generi lirici minori, senza dimenticare però le opere di teoria letteraria e di prosa³⁹. Come vedremo in seguito, parlare di opera tardo-barocca porta inevitabilmente a parlare del Metastasio. È opinione comune tra gli studiosi che egli superasse in qualità ed eleganza tutte le anteriori dimostrazioni nel campo del libretto operistico. La sua fama si estese rapidamente per tutta Europa e i suoi libretti furono messi in musica da centinaia di compositori, la maggior parte di essi sconosciuti al giorno d'oggi o dispersi⁴⁰.

Stendhal lodò il poeta italiano, “uomo felice e grande”, nelle sue *Lettres*⁴¹, in cui descriveva in una magnifica trinità descrittiva *la clarté, la précision, la facilité sublime* dei suoi versi⁴². Voltaire ammise il valore letterario del librettista, come si evince da una sua lettera del 1756 a Charlotte Sophia von Aldenburg: “Mr Metastasio est un homme unique en son genre, et ce n'est qu'en étant unique qu'on passe à la postérité. J'ose dire que je fus il y a longtemps le premier en France qui sentit tout son mérite. Je le mis hardiment au dessus de notre Quinault [*sic*] qu'on regardait come incomparable. Il est le seul qui ait su joindre aux agrémens de l'opéra les grands mouvements de la tragédie”⁴³. Anche Rousseau, per citare un altro autore francese, parla in modo molto emotivo dell'opera metastasiana nel suo celebre *Dictionnaire de musique*: “Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillemens t'agitent, si

³⁸ Soprattutto in qualità, dal 1730, di Poeta Cesareo alla corte imperiale di Vienna.

³⁹ Si veda ad esempio “Metastasio scrittore in prosa” di VARESE, C. in SALA DI FELICE, E. & SANNIA NOWÉ, L. (1985: 11-38).

⁴⁰ MOLLIA (1995²: XV), nell'introduzione alla sua antologia, conta almeno 850 versioni musicali dei vari libretti, composte da più di 250 compositori tra il 1730 e il 1795. *Artaserse* sembra essere il libretto più utilizzato, con oltre 81 versioni. Se contiamo invece tutte le composizioni poetiche del Metastasio e non solo i melodrammi, NEVILLE (2001) parla di più di 400 compositori occupati a comporre testi scritti dal poeta tra il 1720 e il 1835 circa, contando anche gli altri generi (oratori, canzonette, cantate...).

⁴¹ STENDHAL (1814) *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Jh. Haydn, suivies d'une Vie de Mozart et des considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*, Parigi: Didot. Abbiamo utilizzato la traduzione italiana della seconda *lettre*, a cura di M. C. Maiocchi sull'edizione Muller del 1970, inclusa nell'antologia metastasiana pubblicata da LAVEZZI (2005: 5-12).

⁴² LAVEZZI (2005: 8).

⁴³ BESTERMAN (1971: 99).

l'oppression te suffoque dans tes transports, prend le Métastase & travaille; son Génie echauffera le tien; tu créeras à son exemple”⁴⁴.

La critica letteraria non fu altrettanto benigna nei confronti del nostro poeta a partire dal secolo XIX e durante la prima metà del XX secolo. Oggi è ormai evidente la necessità di un approccio a Metastasio da un punto di vista privo di questi filtri antagonisti romantici e post-romantici. Questo aspetto è condiviso da vari autori⁴⁵, senza dimenticare il giusto commento di Neville all’inizio del suo articolo enciclopedico per il *New Grove*⁴⁶, che citiamo qui alla lettera:

To understand these poetic works is a challenge. It demands a thinking back past the movements in realism and naturalism that were so much a part of the latter 19th century and which, in the 20th century, became so photographically and psychologically exact. It also demands a peeling away of 20th-century cynicism. In his writings Metastasio was much more concerned with what humanity might be than with what it actually is. [XVI, 510-11]

Ad ogni modo, a prescindere dal suo enorme successo e dalle posteriori critiche realizzate da scrittori più “tragici”, più “romantici” (Alfieri, Foscolo), il Metastasio non può non interessarci dal punto di vista della Filologia.

In parte perché, come segnala Carducci⁴⁷, il tesoro di *cultura classica* accumulato dal poeta durante i suoi studi col letterato arcade Gravina gli servì per arricchire e perfezionare il melodramma. Ma non solo: Metastasio si occupò di leggere, studiare e reinterpretare le Poetiche di Aristotele e Orazio, traendone le sue conclusioni e giustificando, ormai alla fine della sua carriera, il suo personalissimo modo di adattare quei precetti (le famose “unità”) che avevano ossessionato gli addetti ai lavori in epoca “moderna”, precetti che non provenivano necessariamente da una lettura “neutrale” di Aristotele. Per non parlare, poi, della reinterpretazione metastasiana della *catarsi* o dell’origine della tragedia⁴⁸. Metastasio ci interessa perché non solo adotta temi e li utilizza. Egli studia e consulta le fonti, le cita, si preoccupa di teoria letteraria classica.

⁴⁴ ROUSSEAU (1768: 227).

⁴⁵ Uno per tutti STROHM, che incita allo studio del dramma barocco mediante un approccio nuovo, un’intesa che tenga conto del suo contesto, delle sue condizioni di nascita e di sviluppo (1997: 122) – una prospettiva, dunque, che non parta dal preconetto di un gusto posteriore, da un prisma forse romantico o post-romantico come spesso è accaduto fino al vero e proprio revival metastasiano privo di pregiudizi della critica.

⁴⁶ NEVILLE (2001: XVI, 510-519).

⁴⁷ CARDUCCI (1936: 239 e seg.), citato da MOLLIA (1995²).

⁴⁸ Studiamo questi punti nel secondo capitolo del presente lavoro.

Potremmo dire che il Metastasio, al servizio di una profonda struttura filosofico-ideologica⁴⁹ e attraverso un suo prisma delle passioni e delle virtù umane, cerca di adattare la ricca eredità greco-romana a una società che non è più greco-romana bensì tardo-barocca – una società che, inoltre, lascia intravedere già maniere neoclassiche variegata di dispotismo illuminato⁵⁰.

È infatti questa natura così propria dell'opera metastasiana, questa sua *filologia umana*, come vedremo più avanti, ciò che trasforma l'autore in un tassello essenziale del teatro tardo-barocco e un oggetto di studio oltremodo attraente dal punto di vista della Filologia. Come ci ricorda il Prof. Mario Valente, il rapporto tra Metastasio e l'humus classico non è *museale* o meramente contemplativo, bensì fecondo e creativo⁵¹. Parliamo di un *delectare* e un *prodesse* che si fondono nel genere dell'opera in musica, l'opera d'arte totale teatrale che riuniva poesia e musica, scena (architettura e pittura) e danza. Metastasio usa il tema classico come pretesto per una nuova etica umana di piccoli e grandi eroi ed eroine, piccole e grandi passioni e vicissitudini, allontanandosi non solo dalla rigidità morale degli intoccabili eroi romani del maestro Gravina, così severamente classicisti, ma anche dalla convinzione che riproporre un mito “così com'è” possa avere un'utilità etico-sociale⁵²: il mito è utile se offre un insegnamento riguardante la sfera umana, e l'eroe metastasiano è umano perché dubita. Per questo ci piace l'idea di *filologia umana* in Metastasio. La letteratura (e l'antico attraverso di essa, con le ricerche pertinenti e lo studio delle fonti) si trova al servizio dell'educazione delle passioni umane, del pubblico teatrale. Inoltre, la teoria letteraria classica diventa punto di partenza per una personalissima apologia della propria attività creativa – come vedremo più avanti nel capitolo dedicato a Metastasio e al suo rapporto con i classici.

Nel campo dell'italianistica esistono vari studi sulla creazione letteraria metastasiana: sono di grande interesse le ragioni che stanno dietro alle scelte tematiche, l'analisi delle tecniche poetico-teatrali e delle attitudini stilistiche. Un

⁴⁹ Impossibile non citare in questo senso i lavori di SALA DI FELICE (1983, 1985, 2008).

⁵⁰ Situazione che, sfruttata dal poeta, diede frutti di elevatissima qualità letteraria. GALLARATI ricorda che Metastasio è stato forse il primo a preoccuparsi di dare al libretto una dignità letteraria autonoma da quella della musica: “Il melodramma settecentesco venne, grazie a Metastasio, riconosciuto passabile di autonoma nobilitazione e capace quindi di elevarsi per vie proprie alla dignità della tragedia” (1984: 20).

⁵¹ VALENTE & KANDUTH (2003: XII ss.).

⁵² VALENTE (2003: XIII y XVI).

altro tema di grande interesse è costituito dalla lavorazione metastasiana della Poetica aristotelica⁵³, praticamente una parafrasi dove la traduzione dell'originale è un mero pretesto, un punto di partenza per sviluppare le proprie tesi letterarie.

In vari studi si cita, come vedremo, l'ispirazione che il Metastasio attinge dai classici (direttamente dalle fonti o indirettamente, attraverso la lettura di autori "moderni" o di riferimento all'epoca, nell'ampio ventaglio di riferimenti classici che va da Dante a Racine/Corneille). Tuttavia è qui che sorgono le prime divergenze riguardo al perché e al come. Non sempre vengono comprese dagli studiosi le funzioni e le finalità di quest'ispirazione "antica": alcuni di essi, influenzati sia da uno scetticismo/cinismo neo-realista, sia da un romanticismo intollerante verso le scelte tematico-concettuali settecentesche, hanno disprezzato l'opera del nostro autore⁵⁴. Studiare diacronicamente un libretto metastasiano comporta a volte navigare attraverso una folta coltre di stima e disistima alternate da parte della critica⁵⁵ durante due secoli e mezzo. Cruciale in questo senso l'enorme opera della Prof. Elena Sala di Felice, oseremmo dire la grande eroina italiana per quanto riguarda la rivalutazione odierna del Metastasio.

Per svolgere il lavoro che ci siamo prefissi, garantendo un minimo di profondità nei dettagli e avendo la possibilità di concentrare i nostri sforzi su di un tema in particolare di quanti il Poeta Cesareo abbia trattato durante la sua carriera, ci sembra adeguato scegliere uno dei suoi libretti più interessanti e meno studiati, un libretto che ha attratto meno compositori se paragonato a grandi successi come *Artaserse* (1730), *L'Olimpiade* (1733) o *La clemenza di Tito* (1734), forse per via delle sue particolarità.

Parliamo della *Issipile* scritta nel 1732, di cui sono state contate poco più di 20 versioni musicali, sebbene molte siano andate perdute. Come la maggior parte dei libretti metastasiani, attinge dalla tradizione classica; tuttavia, è uno dei sei

⁵³ *Estratto della Poetica d'Aristotle [...] in BRUNELLI (II, 957-1117) e SELMI (1998).*

⁵⁴ Articoli come quello di MONELLE (1976), dal titolo molto significativo (*The Rehabilitation of Metastasio*), rendono l'idea del lungo cammino che musicologia e critica letteraria hanno dovuto percorrere per superare la distruzione del Metastasio da parte di critici e scrittori romantici e post-romantici come De Sanctis, Croce o Schlegel.

⁵⁵ Lo stesso Metastasio vede e prevede ciò che ha da venire: "[...] Ed oltre a tutto ciò come mai nella pratica prudentemente fidarsi ai pareri d'uomini tanto forniti di merce letteraria quanto poveri e nudi affatto d'ogni loro magistrale infallibilità?" (BRUNELLI 1943-1954: II, 958.)

libretti che, secondo Gibellini⁵⁶, sono direttamente basati su “materiale mitologico o storico-leggendario”: *Didone abbandonata* (1724), *Semiramide* (1729), *Issipile* (1732), *L’olimpiade* (1733), *Achille in Sciro* (1736) e *Ipermestra* (1744).

La storia di Issipile ci interessa per vari motivi: uno su tutti è senza dubbio la profonda tradizione letteraria e la complessa struttura mitologica che sta dietro al personaggio, eredità che vedremo nel terzo capitolo del presente lavoro. Inoltre, gli avvenimenti che ne circondano il mito sono caratterizzati da elementi come l’abbandono amoroso, l’agitazione sociale, il dilemma dell’*androcidio* (il celeberrimo Λήμνιον κακόν⁵⁷), la conseguente pietà filiale dell’eroina che cerca di salvare la vita del padre dalla furia omicida delle altre donne dell’isola... Il tormentato percorso d’Issipile, prima a Lenno e poi a Nemea, ormai schiava e nutrice del piccolo Ofelte, sembra riunire tutti i requisiti per un argomento operistico, nonché per disegnare il profilo di una grande *prima donna* dalle eroiche virtù (come spesso vediamo nei libretti del nostro autore). È degno d’interesse il fatto che Metastasio scegliesse appunto questa figura così intensa per il suo secondo libretto operistico come Poeta Cesareo a Vienna⁵⁸, seppur tralasciando il capitolo nemeo. Il personaggio appare in varie fonti classiche che poi analizzeremo (alcune delle quali vengono citate dallo stesso autore nell’*argomento* che introduce il libretto). La natura stessa del mito, così articolata e complessa, invita senz’altro a realizzare variazioni sul tema, a adottare diverse prospettive drammaturgiche e, naturalmente, permette a Metastasio di ritrarre una figura a lui senz’altro cara: Issipile è appunto uno di quei personaggi virtuosi che soffrono nella loro stessa virtù, eroi ed eroine nobili nel sangue e nelle intenzioni, eterni protagonisti dei suoi drammi.

Abbiamo visto che Metastasio diventa, quindi, un argomento di studio tremendamente attraente dal punto di vista della Tradizione Classica – considerando, ancora una volta, il suo indiscutibile ruolo di librettista-filologo, di

⁵⁶ GIBELLINI (2003: 188-189).

⁵⁷ Ulteriori dati si trovano, come abbiamo detto, nel terzo capitolo.

⁵⁸ Metastasio, arrivato a Vienna nel 1730, offre il *Demetrio* (1731) come primo libretto operistico scritto per la corte di Carlo VI, appunto quell’Asburgo che sarebbe diventato re di Spagna se avesse sconfitto Filippo di Borbone nella guerra di successione spagnola. Filippo diventò poi Filippo V di Spagna e avrebbe avuto al suo servizio Carlo Broschi detto Farinelli, intimo amico del nostro Metastasio, come responsabile degli spettacoli di corte e cantore nella sfera più intima, unico ad accedere alla camera del re ogni sera (per ulteriori informazioni, rimandiamo all’articolo di HARRIS sul *New Grove*, 2001²).

librettista che ricerca, studia e applica a suo modo ciò che ha attinto dai Classici (possiamo dire filologia applicata all'opera?), un librettista che porta il genere del dramma per musica al suo massimo splendore durante la prima metà del XVIII secolo grazie anche all'impegno di riformare e normalizzare ciò che Firenze aveva forgiato più di un secolo prima e che alla fine del XVII secolo aveva intrapreso, a detta della maggior parte dei critici settecenteschi, un sentiero di corruzione stilistica e concettuale votata per lo più alla spettacolarizzazione del genere.

Ci auguriamo, quindi, un auge degli studi metastasiani dal punto di vista della Tradizione Classica e della *fortuna dell'antico*, senza dimenticare l'enorme attrattiva di un genere, l'opera, la cui interdisciplinarietà combina letteratura, musica e molti altri elementi direttamente interessati.

1.5 *Status quaestionis* e problemi inerenti

Come dicevamo, il presente lavoro si concentrerà sull'*Issipile* del 1732: di questo libretto spiegheremo le fonti classiche e, soprattutto, il trattamento che queste hanno subito dal librettista nella cornice di uno dei generi barocchi⁵⁹ per eccellenza, il dramma per musica. D'altro canto, cercheremo di proporre un approccio alla visione metastasiana della fortuna del classico (ad esempio, tramite la teoria letterario-drammaturgica legata all'*Estratto* aristotelico) e il particolare, polemico rapporto tra il *classico* e l'intricato mondo dell'opera seria settecentesca.

Se gli studi esistenti sul Metastasio e il suo rapporto con la *Ars Poetica* ci possono offrire un valido punto d'appoggio, ci domandiamo allora da quale prospettiva affronteremo l'analisi di un libretto come l'*Issipile*. In vista di tutto ciò che abbiamo commentato prima, pare interessante combinare, ad esempio, lo studio delle fonti greco-latine, l'accertamento dell'uso che l'autore ne fa (concentrandoci quindi sui meccanismi di emulazione e/o adattamento del classico) e la descrizione delle caratteristiche proprie di un'opera di questo tipo.

⁵⁹ Col termine "opera barocca" in questo contesto non facciamo riferimento al solo Seicento, bensì anche al "dramma per musica" maturo dell'inizio e della metà del XVIII secolo. Non deve sembrare strano, perciò, se spesso si parla di un'opera del 1740 come "tardo barocca". Verso la metà del secolo, effettivamente, lo stile musicale inizia a mostrare l'influenza "galante" o "rococò" che sfocerebbe poi nel neoclassicismo rappresentato da compositori come Mozart o Haydn.

Inoltre ci interessa il modo in cui la natura multidimensionale del genere operistico barocco influenza l'uso dell'eredità classica attraverso le sue forme e le sue strutture così particolari. Cerchiamo, perciò, i punti chiave della tradizione e ricezione del classico nell'opera metastasiana, specialmente la sua condotta verso gli elementi classici, i quali adotta e adatta, non solo a livello tematico ma anche per quanto concerne i procedimenti di teoria letteraria e drammaturgia.

Evidentemente sono varie le questioni che ci poniamo: quali sono le fonti, quali non sono state prese in considerazione o non sono state consultate, quali fonti sono state adattate, quali elementi sono stati inventati e aggiunti, mescolati a quelli puramente classici durante il procedimento di emulazione e ricreazione del tema classico. E toccando poi il meccanismo operistico: cosa accade quando la tematica prescelta viene adattata dal librettista per la messa in musica? Come influisce il formato del genere, e ancora più concretamente quello del dramma per musica tardo-barocco, con le sue particolarità non solo formali/strutturali, ma anche concettuali, gerarchiche, pragmatiche?

Esistono vari studi che hanno toccato l'argomento del Classico nel mondo dell'opera – abbiamo già citato, ad esempio, gli articoli di Vintró, Hoxby, Ketterer o il volume di McDonald. È inevitabile avere la sensazione che manca ancora molto da fare: a volte si tratta di studi generici, introduttori, che sorvolano l'ampia storia del genere senza entrare in profondità⁶⁰. Altre volte, invece, vengono trattati temi molto specifici, come la nascita dell'opera all'inizio del Seicento. Troviamo anche filologi che si avventurano in affermazioni musicologiche spesso imbarazzanti. Non per niente il genere dell'opera, che tanto interessa i nostri studi, si sviluppa attraverso quattro secoli di storia letteraria/teatrale/musicale in cui sono cambiati non poco sia lo stile, sia il pubblico.

Se è vero quindi che, per tentare un approccio affidabile e dettagliato, è meglio concentrare lo studio a una piccola porzione del fenomeno operistico, non ci sembra del tutto errato dirigere i nostri sforzi verso l'analisi minuziosa e multidisciplinare dell'opera seria settecentesca attraverso i libretti del suo più grande ambasciatore, Pietro Metastasio. E, per esemplificare il procedimento di emulazione/adattamento/rielaborazione che l'autore mette in atto rispetto

⁶⁰ Come ben ricorda VINTRÓ nel suo articolo, non è sua intenzione "*hic et nunc*" entrare nel pieno dettaglio dell'argomento (1984: 437).

all'ispirazione greco-romana dalla quale spesso attinge i suoi argomenti, abbiamo scelto uno dei suoi libretti, il quale in modo speciale tocca un mito che già in epoca classica confondeva gli autori: *Issipile*, Ipsipile, la principessa e regina di Lenno, con l'inerente mito dell'androcidio sull'isola egea (i celeberrimi Λήμνια ἔργα o Λήμνια κακά). Se inoltre aggiungiamo l'arrivo di Giasone e gli Argonauti a Lenno, le fonti si mescolano, si sovrappongono in un appassionante intreccio di trame, personaggi, epoche e autori.

Come vedremo poi, Metastasio già cita nell'introduzione al libretto (o "argomento") alcune delle fonti da lui prescelte: Erodoto (libro VI), Ovidio, Valerio Flacco, Stazio, Apollodoro, "ed altri". Conviene dunque cercare di svelare il procedimento di adozione del classico in questo caso così particolare, partendo dall'indizio offerto dal poeta stesso. Nel prezioso volume *Vicende di Ipsipile*⁶¹, il quale raccoglie gli atti del congresso svoltosi a Urbino nel maggio del 2003, si parla di molti aspetti relativi alla nostra eroina: dalla tragedia perduta di Euripide al trattamento medievale di Chaucer, passando anche da Boccaccio e Metastasio: per quest'ultimo, l'articolo di Cattelan offre un buon punto di partenza per il nostro lavoro. Il nostro intento è di entrare ancor di più in profondità, e a vari livelli. Malgrado le difficoltà inerenti a un lavoro multidisciplinare, in cui si corre forse il rischio di creare un ennesimo e denso vaso di Pandora, la scelta di un tema e di un libretto specifico ci aiuta a concentrare gli sforzi sugli aspetti che più desideriamo approfondire.

In egual maniera, vogliamo fomentare l'entusiasmo che, sempre maggiore, viene formandosi attorno alla *fortuna dell'antico* e all'influenza di questa sulle arti, fenomeno di cui già parlavamo all'inizio della nostra introduzione. Si tratta di un campo relativamente nuovo che comporta alcuni rischi, ma non possiamo certo continuare a ignorare che Tradizione Classica, Filologia e Musica non sono entità asetticamente separate, bensì sorelle che si tengono la mano.

E tutto questo lo facciamo anche per conoscere meglio quei *giganti* sulle cui spalle si siede anche l'opera barocca.

⁶¹ RAFFAELLI, R. *et al.* [EDS.] (2005) *Vicende di Ipsipile – Da Erodoto a Metastasio*. Colloquio di Urbino, 5-6 maggio 2003, Urbino: Quattroventi.

II. Pietro Metastasio (1698-1782) ~ Un poeta filólogo



Hipsipyle en *Épîtres d'Ovide*, trad. de Octavien de Saint-Gelais
Ms. Français 873, f. 35v, Bib. Nationale de France

II. Pietro Metastasio (1698-1782) ~ Un poeta filólogo

“Scribendi recte, sapere est principium et fons”
Horacio, *Ars Poetica*, 309

2.1 Breve introducción: el hombre y el poeta

Como comentábamos en la introducción, la *Issipile* metastasiana será el punto de partida, el objeto de estudio a través del cual atestigüaremos y analizaremos los mecanismos internos y externos de la interacción entre Tradición Clásica y *dramma per musica*. Para ello se hace necesario recordar, ante todo, la figura de Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi⁶² (Roma 1698 – Viena 1782), mejor conocido como Pietro *Metastasio* debido a la “helenización” de su apellido por parte de su mentor y maestro, Giovanni Vincenzo Gravina (1664 – 1718, literato, jurista, filólogo clásico y cofundador de la *Accademia dell’Arcadia*, a su vez sobrino del poeta-filósofo Gregorio Caloprese, 1654 –1715). Metastasio se convertiría a lo largo del siglo XVIII en el libretista de referencia. Fue, indudablemente, el autor cuyos libretos fueron utilizados con más frecuencia por los compositores en toda la historia de la ópera.

De padre romano (aunque originario de Asís) y madre boloñesa, Metastasio había sido bautizado por el cardenal Pietro Ottoboni, perteneciente a una familia con tradición en el mecenazgo artístico, sobre todo en el campo de la música. Ottoboni, además, impulsaría su temprana escolarización. Metastasio comienza destacando como niño prodigio improvisando versos ante eruditos y académicos que quedan maravillados por su talento métrico y su facilidad versificando sobre cualquier argumento. Gravina, que luego sería su severo maestro, se quedaría “deslumbrado”⁶³ al ver al niño actuar con diez años, pero posteriormente lo disuadiría de este tipo de actividades, encaminándolo a profundos estudios clásicos, de fuerte carácter grecolatino (literatura y filosofía, que además aprendería del mismo Caloprese en Calabria, parte de la antigua

⁶² Los artículos enciclopédicos de NEVILLE (2001²) y LEOPOLD (1994-2007) pueden servir para una primerísima introducción a los datos principales relativos al poeta romano. La edición metastasiana de referencia sigue siendo BRUNELLI (1943-1954) *Tutte le opere*, Milán (5 vol.) Por razones prácticas, a partir de ahora citaremos según la edición de Brunelli por tomo y página. Por ejemplo, BRUNELLI (III: 17).

⁶³ MOLLIA (1995: VII).

Magna Grecia). Este hilo conductor de tres generaciones de erudición se traduciría además en una cadena de herencias: Caloprese legaría sus bienes a Gravina al morir en 1715, y éste haría lo mismo a favor de Metastasio en 1718 (habiéndolo ya adoptado en 1708). Vemos, pues, cómo el discípulo literario-filosófico-académico se convierte también en hijo y protegido de su mentor al recibir no sólo sus conocimientos sino también su fortuna al morir éste⁶⁴.

Metastasio no se formó solamente en el campo literario sino que Gravina intentó hacer de él un jurista, por lo que el latín sería también uno de los puntos fuertes de su currículum académico (sin olvidar que, en 1714, tomaría órdenes menores en la Basílica Laterana). Nuestro poeta llegaría incluso a ejercer durante unos años de abogado, hasta que, impulsado por la bellísima figura de la soprano Marianna Bulgarelli Benti (llamada “la Romanina”), decide dedicarse únicamente a la creación literaria. Tanto es así que, como más tarde veremos, en el breve espacio de un decenio nuestro poeta se convierte en toda una celebridad a nivel europeo, siendo sus textos adoptados por decenas de compositores.

A partir de 1719 forja contactos que luego serían de vital importancia durante el resto de su vida: benefactores, mecenas y músicos (sobre todo en Roma y Nápoles, donde conoce al compositor Johann Adolf Hasse o al celeberrimo castrato Carlo Broschi, llamado Farinelli, con el que trabaría una profunda amistad y emprendería un vivaz intercambio epistolar hasta el final de sus días). En 1730, ya célebre por sus libretos⁶⁵, consigue, a través de la intercesión de la condesa Marianna Pignatelli d’Althann, el empleo de “Poeta Cesáreo” en Viena, bajo el emperador Carlos VI (el conocido rival de Felipe de Borbón en la Guerra de Sucesión Española). El puesto había sido dejado vacante en 1729 por Apostolo Zeno, el segundo gran libretista procedente de la Arcadia⁶⁶.

⁶⁴ A la muerte de Gravina, Metastasio escribe a Francesco d’Aguirre que su maestro lo había alimentado y educado “dall’undecimo fino al vigesimo anno dell’età mia” (BRUNELLI III: 16).

⁶⁵ El más célebre de este decenio sería sin duda su triunfal *Didone Abbandonata* de 1724, compuesta primero por Domenico Sarro e interpretada por la Bulgarelli como *prima donna*, y luego tomada y adaptada por decenas de compositores.

⁶⁶ Don Neville, en su artículo sobre Metastasio en el *New Grove*, nos recuerda que el empleo fue conseguido por “invitación” de Viena más que por “petición” del poeta, y el salario lo confirma (3000 florines que luego fueron aumentados hasta 4400 por el emperador, más de lo que cobraba el mismo *Kapellmeister*, J. J. Fux).

Aquí ocuparía el puesto hasta su muerte, en una posición relativamente acomodada, pero sin volver más a Italia. Aunque el contexto social de la Austria dieciochesca (entre guerras y pérdidas territoriales) influiría en la demanda de obras, lo que se notaría sobre todo a partir de 1740 tras la muerte del emperador Carlos VI, Metastasio seguiría creando y escribiendo composiciones para el teatro y los eventos celebrativos de la corte (nacimientos en la corte, bodas reales, etc.), además de los elegantes oratorios sacros en lengua italiana. Todo ello, siempre fiel a sus ideas literarias y estéticas, como nos recuerda Neville nuevamente: poesía, tanto para ópera como para oratorio (composición dramática con tema sacro), en la que se busca una moral de la virtud sobre el vicio, una elegancia formal sobria pero altamente estilizada, un trasfondo ético decididamente cartesiano⁶⁷ y, consecuentemente, arcádico. Poesía, como decíamos, del *delectare* (pues entretiene, con o sin música⁶⁸) y del *prodesse/docere* (por su utilidad ética/moral, pues muestra la virtud como pauta a seguir), mezclando conocimientos de literatura y teoría literaria clásica a estilos y formatos musicales de la época⁶⁹.

A partir de 1765, la recepción del libreto metastasiano sufre una clara inflexión causada por las modas teatrales vienesas: por ejemplo, las reformas estilísticas de Calzabigi/Gluck y el advenimiento del neoclasicismo musical de Mozart y Haydn (a pesar de que todos ellos beberían de la fuente metastasiana antes o después). El gusto del nuevo emperador José por el teatro alemán y la ópera *buffa* italiana más que por la ópera seria daría un enésimo golpe al número de representaciones de obras de nuestro poeta. Sin embargo, la huella dejada por éstas seguiría bien impresa en el mundo cultural europeo. La *opera omnia*

⁶⁷ Con *Les passions de l'âme* (1649) de Descartes como punto de referencia de la organización de las pasiones para la Arcadia. Como recuerda NICASTRO, en Descartes Metastasio podría encontrar el perfil de las pasiones fundamentales del hombre y, sobre todo, el concepto de “maravilla” como efecto de eventos inesperados, a través de Gravina, así como el concepto de “alegría intelectual” causada por la “representación ficticia de lo real” (1973: 70). STROHM recuerda que el estudio de Descartes por parte de los libretistas reformadores impulsaría la creación de héroes más humanos y menos sobrenaturales, con lo “heroico-histórico” substituyendo poco a poco lo “mitológico”. Así se crearían personajes “más psicológicamente motivados, incluso más sentimentales”, y por ende se buscaría una catarsis más por “compasión” que por “temor” (1997: 18).

⁶⁸ Hay varias referencias sobre la ejecución de libretos metastasianos sin música, simplemente recitados en un formato puramente “actoral” que, sorprendentemente, también encontraba el favor del público.

⁶⁹ También nos lo recuerda COSCIA (2000: 42).

metastasiana empezaría a imprimirse incluso antes de la muerte del autor y tendría una difusión excepcional entre intelectuales, eruditos y aficionados.

En 1782 Metastasio muere en Viena celebrado como “Sófocles itálico”⁷⁰, habiendo marcado la literatura italiana de forma indeleble, criticado y adorado a la par por muchos y posteriormente hundido por cínicos, románticos y realistas. La peliaguda cuestión de la interpretación de la obra metastasiana a través de lentes estilísticas posteriores, que ya mencionábamos en nuestra introducción, está presente en varios autores⁷¹. Sea como fuere, sobre Metastasio se ha escrito y se seguirá escribiendo, sobre todo en los campos de la Filología Italiana e, inevitablemente, de la Musicología. No es este el lugar para discutir las características más generales de la producción literaria metastasiana, sino para entrar más en detalle en el aspecto de la *fortuna dell’antico*. Sin embargo, podemos crear un pequeño perfil de sus directrices literarias más evidentes, a manera de resumen:

- El uso elegante, sobrio pero altamente sofisticado de la lengua poética, gracias al estudio de los clásicos y el rechazo de los excesos paroxísticos del “corrupto” *Seicento*, del que la Arcadia se declara firme enemiga.
- Temáticas operísticas a caballo entre el mito, la fábula y la historiografía legendaria o antigua, en la mayoría de ocasiones con un fuerte componente clásico/grecolatino de base. Abolición de personajes e intermedios cómicos así como de divinidades en escena (frecuentes en el XVII), preferencia por personajes humanos de naturaleza elevada.
- La unión entre preceptos aristotélicos y ética cartesiana, con un rechazo del terror catártico y el triunfo del *lieto fine* (el “hilo rojo” mencionado por Nietzsche, que une mito y literatura, se convierte en “hilo rosa” en

⁷⁰ Así en su medalla conmemorativa, según cita de LEOPOLD (1994-2007: 96).

⁷¹ Podríamos citar, entre todos, un pasaje acertadísimo de GALLARATI sobre el mencionado “filtro” anti-metastasio: “Un’arte teatrale troppo sovente dimenticata: l’imprevedibilità delle situazioni, la concentrazione del dialogo in un tempo incalzante, l’incisività dei rapporti tra i singoli personaggi, il senso infallibile del contrasto tra tensione e distensione drammatica hanno una presa immediata, anche sul lettore contemporaneo: purché egli non si ostini, come tanta parte della critica dall’Ottocento ad oggi, a prendere Metastasio contropelo, leggendolo in chiave di realismo psicologico e cercandovi un’azione che si sviluppi in senso moderno, con organici trapassi da una scena all’altra e personaggi in continua evoluzione...” (1984: 41).

Metastasio, usando la bellísima metáfora empleada por Gibellini⁷²). La *agnición* o reconocimiento aristotélico como recurso que sustituye el *deus ex machina* para este fin y, en consecuencia, el proceso de *autocoscienza* por parte del espectador, como parte de la experiencia melodramática y ya no puramente “trágica” en sentido griego.

- Una consecuente moderación de las pasiones más desenfrenadas y un control de los *affetti*, todo ello acompañado de la exaltación/admiración de las “virtudes” de tinte *corneillano* – el personaje metastasiano como ideal, no necesariamente como espejo “realista” sino como instrumento de metáforas y modelo tanto de heroísmo como de humanidad –.
- Un continuado y sutil conflicto entre racionalismo cartesiano y sensualismo, amor y razón, naturaleza y cultura, deber y deseo, virtud y culpa (enmarcando así otro de los tópicos recurrentes en los héroes y personajes secundarios metastasianos: la “duda”).
- El establecimiento de un libreto operístico cuya estructura sería la que dominaría la escena melodramática del XVIII, con resquicios que sobrevivirían hasta el romanticismo temprano: el drama se hace melodrama a través del patrón musical-estructural de su época. La jerarquía recitativo-aria se convierte en el gran esquema de ordenación de la dramaturgia operística.
- Añadimos nosotros la idea de *filología humana* metastasiana: literatura al servicio “socialmente útil” de la educación de los afectos y de la admiración de las virtudes, *respaldada y subrayada* por recursos temáticos, estéticos y teóricos clásicos, absorbidos directamente de una búsqueda filológica y hábilmente filtrados por el poeta. Así pues, *fortuna dell’antico*, tradición clásica heredada y plasmada en un formato melodramático tardobarroco cuyo fin es no solo el *delectare*, sino también, idealmente, el de dar un sentido al conflicto *humano* de afectos y pasiones, ambiciones y envidias – o sea, *educar entreteniendo* al espectador –.

⁷² GIBELLINI (2003: 185). El autor vuelve a aclarar más tarde el significado de esta metáfora: “Il filo rosso delle tragedie antiche si converte nel filo rosa dei melodrammi moderni non solo perché al trionfo del sangue subentra la vittoria del cuore, ma perché viene modificata la condizione etica e noetica del *mythos*, fatto *logos*” (2003: 198).

El estilo lingüístico-poético de Metastasio fue, ciertamente, una de las claves de su éxito como libretista. Por un lado, Nino Pirrotta nos recuerda que en él convivían dos figuras inseparables: la del exigente literato/filólogo, que cuida sus fuentes y las ediciones impresas de sus obras, y la del libretista para el teatro, que es consciente de las características de su profesión y debe atenerse a unos formatos y a unas estructuras bien determinadas por el gusto de sus contemporáneos⁷³. Por otro lado, nuestro poeta siente el deber ideológico y literario de reconciliar y hacer convivir la doctrina literaria arcádica y un género musical que, a priori, está mal visto por ésta, es decir el de la ópera, el libreto para música, el melodrama.

Sobre todo en un período en el que, dejada de un lado la idea de principios del XVII de que la poesía era la base y el cimiento indiscutible de la ópera (el famoso *prima le parole, poi la musica*), se empezaba a considerar la música como verdadero elemento principal del melodrama y la poesía como un mero accidente ya corrupto y de poca calidad, Metastasio sería el primero que haría lo posible para dotar el libreto de dignidad literaria después del intento de Zeno (con la diferencia de que Zeno lo haría “por profesión”, sin acabar de creer del todo en la validez del género, mientras que Metastasio estaba absolutamente convencido de la dignidad de su obra, con o sin música).

Tanto es así que, contrariamente a lo que sucede con otras óperas anteriores o posteriores a Metastasio, un libreto metastasiano se convierte en una entidad “célebre” a priori de su puesta en música por uno u otro compositor – y esto debido, justamente, a su calidad literaria –. Hay decenas de versiones musicales de *Didone Abbandonata* entre 1724 y 1824⁷⁴. En muchas de las versiones que el compositor no pudo revisar el texto fue cambiado, decapitado o completado con arias de otras óperas (al gusto de los cantantes-divos). Sin embargo, la mención del solo título, *Didone Abbandonata*, reconduce automáticamente a su autor. Es un hecho excepcional y no sólo para la época que el libretista consiguiera casi tanta o más fama que el compositor de turno.

⁷³ PIRROTTA (1994: 233).

⁷⁴ Para una lista de libretos metastasianos y sus puestas en música, los artículos antes mencionados de LEOPOLD y NEVILLE y las notas de BRUNELLI a su propia edición.

Por ello, es innegable la importancia de Metastasio y el interés que ha despertado y sigue despertando: con él se consigue dar autoridad definitiva al género, siguiendo las huellas ya dejadas por Apostolo Zeno, quien sin embargo no creía en una dignidad procedente del libreto *per se* a pesar de sus esfuerzos por “depurar” formas y contenidos. En definitiva, Metastasio recoge los frutos de la Arcadia a la que tanto debe y de la que tanto ha aprendido, pero prosigue y formaliza, con gran tenacidad, su proyecto de dignificación del *dramma per musica*, lo que ya ni siquiera interesaba al sector “duro” de la misma *Accademia*. No olvidemos que nuestro poeta fue también fuertemente atacado, como ya adelantábamos en la introducción, no sólo por escritores y críticos que ya se adentraban en los valores de la Revolución y del romanticismo, sino también por aquellos críticos literarios posteriores que no lograron entender el valor intrínseco de la obra metastasiana detrás del contexto cortesano, por lo que solamente veían a un poeta arrodillado ante las autoridades. No faltaron sin embargo voces discordantes a favor de Metastasio incluso en el siglo XIX, como la de Leopardi⁷⁵. El interés por Metastasio por parte de la crítica y los estudios académicos renace lentamente en la segunda mitad del siglo XX, donde la impagable labor de estudiosos como Elena Sala di Felice hizo posible que el Poeta Cesáreo se viera liberado después de tantos años de todos los prejuicios románticos que habían obstaculizado su estudio profundo y neutral.

La crítica actual y los estudios realizados en las últimas décadas no dejan lugar a dudas: las formas y los contenidos metastasianos alcanzan niveles de calidad poco usuales⁷⁶, pero lo que más marca la obra del Poeta Cesáreo es su coherencia en la praxis poética, su deseo de crear un teatro moral y socialmente útil, una solidez en los principios dramaturgicos que rinde honor a su profunda formación clásica y, naturalmente, su fuerte sentido crítico para con los

⁷⁵ En la introducción a su volumen, LAVEZZI ofrece un práctico resumen de los comentarios a Metastasio más conocidos (2005: 22-42). Leopardi en concreto describiría en 1821 a Metastasio como el único poeta italiano digno de este nombre desde Tasso.

⁷⁶ STROHM resume el status alcanzado por la obra metastasiana puntualizando que ésta no solo se desharía fácilmente de la competencia, sino que además se desharía “de cualquier posibilidad de competencia” (1997: 21).

“preceptos” de otros eruditos y literatos – sin duda el prólogo más adecuado para dar pie a una fecundidad poética de tan felices resultados⁷⁷ –.

2.2 Metastasio, “tesoro de cultura clásica”

El estudio de la Tradición Clásica se ramifica en una multitud de posibilidades y perspectivas diferentes según géneros, épocas, corrientes estilísticas... Si nos centramos en el fenómeno literario que fue el libreto operístico y buscamos aquellas figuras que más intensamente representaron la fuerza y la presencia de lo clásico, la *fortuna dell’antico*, es inevitable e imprescindible hablar de Pietro Metastasio. Carducci resumió perfectamente, en un par de palabras, una de las características principales del Poeta Cesáreo: “[il] tesoro di cultura classica accumulato nella greca disciplina del calabrese”⁷⁸. Esta cita nos da una primera pista para entender las razones de ser de la “erudición clásica” de Metastasio: la educación recibida en Calabria por el maestro Gravina, que antes mencionábamos como cofundador de la Arcadia romana⁷⁹. Será una formación que, como veremos, le marcó a diferentes niveles, pero nunca un legado que aceptaría pasivamente, sino siempre con sentido crítico e innovador.

⁷⁷ De altísimo interés la muy completa aportación de CARUSO (2010) sobre Metastasio y el drama clásico o antiguo por el panorama sucinto y completo que consigue dibujar sobre este aspecto, el cual desarrollaremos a lo largo de este capítulo.

⁷⁸ CARDUCCI (1936: 239) citado por MOLLIA (1995²).

⁷⁹ Gravina se escindiría de la *Accademia* original en 1711 para fundar otra denominada *Accademia dei Quirini* en 1714, en el intento de tener más autonomía con respecto a la influencia jesuita y filo-borbónica. Nos comenta el Prof. Mario Valente, gran estudioso metastasiano, que a la muerte de Gravina en 1718 el “cisma” se vería reabsorbido por la *Accademia* madre. Metastasio habría participado en la vida de la *Accademia dell’Arcadia* en su tierna juventud pero seguiría a Gravina en la aventura de los *Quirini*. No obstante, pediría la admisión a la *Arcadia* originaria tras la muerte del maestro, tomando el nombre arcádico de “Artino Corasio”. La escisión conllevó sin duda serios conflictos socio-políticos entre partidos rivales e influyentes según las dos corrientes que, durante casi una década, se habían ido separando. La tendencia filo-imperial (Habsburgo-Austria) de Gravina se enfrentaba a la filo-borbónica. Según Valente, esto (y los conflictos surgidos entre los coherederos de Gravina) le costaría la carrera literaria en Roma, forzaría su traslado a Nápoles en 1719, entonces de dominio austríaco, y de allí la admisión a la Corte Imperial de Viena en 1731. Metastasio menciona la hostilidad de la *Arcadia* romana tras la muerte de Gravina en una carta de 1719 (BRUNELLI, III: 20). Más datos interesantes sobre el contexto de la Arcadia en COMPAGNINO & SAVOCA (1979: 43-49). Otros comentarios sobre la postura de la Arcadia para con la ópera en NICASTRO (1973: 63). Interesantísimo el artículo de ACCORSI (2003) sobre el posicionamiento conceptual y filosófico de Gravina en su contexto. Agradecemos encarecidamente al Prof. Mario Valente sus valiosos apuntes personales sobre este polémico asunto del cisma de la *Arcadia*, algo a lo que no todos los estudiosos hacen referencia.

Sala di Felice (2008: 534) describe la educación recibida por el joven Metastasio como “formación cultural de élite”, un *curriculum studiorum* “más severo de lo habitual en ámbitos arcádicos”. Si aquellos que se criaban en la cuna literaria reformista de la Arcadia destacaban normalmente sobre los demás, Metastasio recibiría enseñanzas aún más profundas en calidad de ahijado de Gravina, el venerable maestro. Éste lo prepararía excelentemente en materia de literatura clásica, letras, abogacía y derecho, pero, no contento con esto, lo enviaría a clases de filosofía con Caloprese, el cual introduciría al joven poeta en los cimientos del pensamiento cartesiano. Incluso al terminar este intenso período de formación seguiría cultivando la lectura de los clásicos. En una carta a su hermano Leopoldo explica cómo, en sus años de juventud en Roma, combinaría la práctica de la “Giurisprudenza” al estudio de los “classici greci”⁸⁰. Vale realmente la pena reproducir aquí el pasaje de una carta dirigida al erudito Saverio Mattei en la que, de manera sentimental y nostálgica, recuerda esos días de aprendizaje y formación en aquella “Magna Grecia” que, en definitiva, era Calabria:

[...] Oh! di quante care e ridenti idee, amatissimo mio signor don Saverio, mi avete svegliata la viva reminiscenza, facendomi riandar col pensiero il felice tempo che fra la puerizia e l'adolescenza ho nella Magna Grecia non meno utilmente che lietamente passato. Ho riveduti come presenti tutti quegli oggetti che tanto colà allora mi diletтарono. Ho abitata di bel nuovo la cameretta dove il prossimo fiotto marino lusingò per molti mesi soavemente i miei sonni [...] Ho sentita di nuovo la venerata voce dell'insigne filosofo Gregorio Caloprese, che adattandosi per istruirmi alla mia debole età, mi conducea quasi per mano fra i vortici dell'allora regnante ingegnoso Renato, di cui era egli acerrimo assertore, ed allettava la fanciullesca mia curiosità or dimostrandomi con la cera quasi per giuoco come si formino fra i globetti le particelle striate, or trattenendomi in ammirazione con le incantatrici esperienze della diottrica. Parmi ancora di rivederlo affannato a persuadermi che un suo cagnolino non fosse che un orologio, e che la trina dimensione sia definizione sufficiente de' corpi solidi: e lo veggo ancor ridere quando, dopo avermi per lungo tempo tenuto immerso in una tetra meditazione facendomi dubitar d'ogni cosa, s'accorse ch'io respirai a quel suo *Ego cogito, ergo sum*: argomento invincibile d'una certezza ch'io disperava di mai più ritrovare. [...]⁸¹

⁸⁰ BRUNELLI (IV: 135, carta 1134).

⁸¹ BRUNELLI (IV: 453, carta 1489).

Es cierto que esta formación “graviniana” se caracterizaba por una marcada severidad en cuanto a ideas literarias, lo que afectó las primeras creaciones del adolescente Metastasio, aún supervisado por el maestro. Gravina se caracterizaba por la “radicalidad ética y formal”⁸² con la que recogía la herencia clásica en el seno de la corriente arcádica. La búsqueda graviniana de clasicismo se basaba sobre todo en la defensa de una “oracolanità eschilea”, como la llama Beniscelli (2000: 12), de una austeridad romana más que de un revuelo dionisiaco griego. Gibellini (2003: 183-185) nos recuerda también el enfoque racionalista del maestro: las “antiguas fábulas” (es decir, el mito, la herencia temática de Grecia y Roma) servirían como fuente de “riposta sapienza”, un archivo de sabiduría para abrir y utilizar plasmándola a través de las nuevas formas (si bien depuradas) del siglo. Se trata pues de una “aguda sensibilidad para el mito” (Gibellini 2003: 184) que prefiere la tragedia “simple” y la épica instructiva a la lírica y sátira, según él más pobres de contenidos morales.

En efecto, Gravina ve útil aprovechar tanto mito como historia antigua: “il vero non invecchia né muore ed è il medesimo in tutte le stagioni”⁸³. Es decir, lo bueno sigue siendo bueno, por lo que hay que retomarlo y volverlo a utilizar⁸⁴. Por si fuera poco, Gravina sigue creyendo en una catarsis “correctora de las pasiones”: la tragedia funciona, pues, como φαρμακός (en su doble significado) según el modelo “mitridatizante” que prevé pequeñas dosis distribuidas de compasión y terror a las que el público va acostumbrándose poco a poco, como un veneno que a la vez funciona como bálsamo reparador. Gibellini destaca también, igual que otros estudiosos, cómo este “severo clasicismo graviniano” comportaba el rechazo de ciertos autores barrocos italianos, autores que su pupilo pudo recuperar luego, al morir Gravina y al ganar cierta autonomía literaria.

Hemos visto que Metastasio se veía rodeado en su adolescencia por los clásicos⁸⁵, entre lecturas diarias de autores grecolatinos y una estrecha familiaridad con la mitología: por ejemplo, empezó a traducir la *Iliada* y la *Odisea*

⁸² Así BENISCELLI (2000: 11).

⁸³ GRAVINA (1715: 9).

⁸⁴ MATTIODA nos recuerda en su tratado sobre la tragedia del XVIII que, además, es muy raro encontrar, en este siglo, sujetos o temas completamente inventados. Prevalece de hecho la idea de *historia magistra vitae*, la historia (y el mito como historia) como fuente de modelos de comportamiento o ejemplos de modestia e inmodestia (1994: 294).

⁸⁵ GIBELLINI (2003: 184-185).

con sólo doce años. Este tesoro de erudición clásica sería aprovechado por el poeta, ya adulto, a diferentes niveles. Su conocimiento profundo no sólo de griegos y latinos⁸⁶ sino también de la historia antigua daría lugar, por ejemplo, a la “extraordinaria riqueza escenográfica”⁸⁷ propia de sus creaciones; una fuente de temas y escenarios riquísima pero, a la vez, un “laboratorio filológico y de traducción”⁸⁸. En efecto, puede decirse que nuestro Poeta Cesáreo reunía las características no solo de mero poeta sino también de filólogo, estudioso, erudito, filólogo y maestro de las grandes y pequeñas pasiones humanas: Sala di Felice recuerda que Metastasio llegó a Viena “come esponente della più illustre cultura classica, da lui introiettata attraverso l’adesione all’ideale dell’*utile dolci*, dell’armoniosa composizione tra ragione e passioni”⁸⁹. Goldoni lo resumía de manera brillante en la dedicatoria de su *Terenzio* a Metastasio:

...voi più che ogni altro osservaste l’opportuno precetto di unire l’utile al dolce, potendo colle dolci rime allettare, nel tempo medesimo che le vostre massime instruiscono gli uomini nel buon costume, nella società, nel dovere, scorgendosi in Voi perfettamente unito il Poeta, il Filosofo, il Precettore, il Cristiano...

En su libro sobre el tratamiento metastasiano del personaje “clásico”, LAGO también llama a nuestro poeta “lector filólogo” (2010: 55). Por ejemplo, nos han llegado pasajes de autores grecolatinos traducidos a manera de ejercicio por el autor: desde epigramas griegos hasta sátiras de Juvenal y Horacio⁹⁰, pasando por su importante traducción en verso de la *Ars Poetica* horaciana con comentarios, a modo de complemento a su *Estratto dell’arte poetica d’Aristotile*, obra que veremos por su importancia en la visión teórica metastasiana de la literatura.

⁸⁶ Interesante, por ejemplo, el concepto de “romanidad” mencionado por TATTI: ya no herencia clásica meramente literaria sino también sociocultural, entendida como “summa di eroismo, virtù, patriottismo”. En definitiva, “uno dei più fertili ‘tesori memoriali’ della civiltà occidentale” (2001: 267).

⁸⁷ GOLDIN FOLENA (2001: 53). Interesante la correlación entre la importancia de las especificaciones de decorado en el *dramma* metastasiano y la calidad descriptiva, por ejemplo, de un Pausanias en la Periégesis de Grecia en LAGO (2010: 98-100).

⁸⁸ LAGO (2010: 9).

⁸⁹ SALA DI FELICE (2008: 536).

⁹⁰ Traducciones recogidas en BRUNELLI (II: 1211-1278).

Otra curiosidad que demuestra el incansable acopio de “antigüedades”⁹¹ por parte del poeta sería la lista de “anotaciones de sujetos” para eventuales libretos futuros: en ella aparecen multitud de personajes y temas clásicos u orientales, incluso exóticos, pertenecientes al mito o a la historiografía mítica y antigua. En esta extensa lista de posibles “temas” para obras, vemos cómo Metastasio a menudo apunta consejos para sí mismo sobre cómo cambiar la trama y adaptarla a las expectativas del género. Por citar un ejemplo:

Per l'*Elektra* si può seguitare Higino nella fab. 122 pag. 108, dove supponendo già morto Egisto e Clitennestra non si tratta che di togliere il regno ad un figlio de' suddetti, onde si evita il parricidio.⁹²

Pero nuestro autor, a pesar del conocimiento profundo de lo clásico, se distinguió, como decíamos, por remodelarlo, filtrarlo y reconducirlo para que, sin nunca abnegar de él, éste tomara el perfil más adecuado a los fines poéticos-sentimentales-rationales propios de su dramaturgia⁹³. La “libertad” con la que trata las fuentes aun “asiduamente compulsadas”⁹⁴ es evidente: Metastasio respeta y bebe de la fuente clásica pero tiene su punto de vista personal. Nunca se trataría de una perspectiva pasivamente servicial⁹⁵, nunca “sofista” a la manera de un Dacier más aristotélico que el mismo Aristóteles, como veremos luego.

⁹¹ Y no sólo de antigüedades: también tenemos apuntes del autor en los que resume las partes más interesantes de algunas comedias de Calderón de la Barca, lo que demuestra el interés de Metastasio por la literatura de otros países (BRUNELLI II: 1286-1287).

⁹² BRUNELLI (II: 1282).

⁹³ BRESCIA comenta que el conocimiento de las fuentes clásicas “permite al autor del melodrama una sabia y refinada operación de ‘contaminación’ que sirve para garantizar la complicación de la trama y para experimentar las potencialidades dramáticas de los personajes” (2009-2010: 205). Metastasio mismo escribe en sus cartas que no basta con cualquier héroe romano para escribir un libreto, sino que debe reunir ciertas condiciones para que pueda adaptarse al “telar” de la ópera (25 de junio de 1735, BRUNELLI III: 129).

⁹⁴ MELLACE (2007: 31).

⁹⁵ En la carta a Clemente Sibiliato del 19 de diciembre de 1776 (BRUNELLI V: 426-428, carta 2282) escribe claramente: “Quanto io disapprovo le affettate pedantesche idolatrie per gli antichi, tanto ne abborrisco il disprezzo”. Metastasio se sitúa pues en una posición racional intermedia: ni se han de idolatrar los clásicos, ni se han de despreciar. Se han de conocer profundamente, eso sí, para sacar de ellos el máximo provecho. También muy significativa la posición de Pier Jacopo Martello, cuyo Aristóteles “redivivo” en *Della tragedia antica e moderna* también critica a aquellos que toman a los griegos sin rechistar y los leen “de rodillas”, convirtiéndolos en detestables en vez de venerables, por puro amor a sí mismos más que a lo clásico. Vale la pena citar este valioso pasaje, que parece resumir el espíritu de la obra martelliana: “Ecco la massima con cui si debbono leggere ed osservare le antiche tragedie ed ecco quanto io posso dire di quelli che leggono i tragici Greci in ginocchioni; e son certo che Sofocle ed Euripide ne direbbero forse lo stesso ed

El ejemplo más claro y más contundente es la nueva concepción de catarsis adoptada por nuestro autor: se rechaza la idea violenta, hiriente y traumática de la catarsis por terror y compasión. Además, Metastasio rechaza la supuesta unidad de lugar y adopta discretamente la “unidad de tiempo”, aunque explica que tales reglas no son, en efecto, clásicas, sino que proceden de las interpretaciones de los “estudiosos”. Apoya el *lieto fine* justamente como nueva solución dramática (no del todo ausente en el mundo clásico) y, de hecho, lo dramático desplaza lo trágico⁹⁶. Se llega a hablar de “antitrágica aspiración a la felicidad”⁹⁷ y de hecho es aquí donde más se nota el alejamiento de las enseñanzas del maestro Gravina: el melodrama se basaría en lo sentimental, en el estudio de las pasiones (sobre todo amorosas), no en la crudeza de la desgracia, del fatalismo dinástico, del hilo rojo más propio del escenario griego⁹⁸.

No sorprende que autores como Beniscelli y Morelli describan *Il Re Pastore* como “tragedia en grado cero” o “placebo”⁹⁹. Gibellini define el resultado dramático metastasiano como “un anti-*Saul*, un anti-*Edipo*, un anti-*Baccanti*,

amerebbero più me, che imito le loro virtù, di cotesti che i loro vizi esaltano e propagano, e non per carità verso i poeti greci ma per amore che hanno disordinatamente a se stessi – col pretesto di renderli venerabili, li rendono ingiuriosamente spregevoli” (MARTELLO 1715: 18-19).

⁹⁶ GIBELLINI recuerda que sólo tres de los libretos operísticos de Metastasio tienen final trágico por razones de fuente histórica o de tradición consolidada, como la muerte de Dido en *Didone Abbandonata* (2003: 187).

⁹⁷ BENISCELLI (2000: 7-8). Para MOLLIA, el *lieto fine* es además un medio par satisfacer las aspiraciones de la ópera metastasiana de equilibrar los fantasmas de la *hybris* “presentes, pero no inminentes, en los melodramas” (1995²: XXV). VALENTE recuerda también que el *lieto fine* del drama “atrágico” de Metastasio se adscribe de todas maneras a la “tercera de las cuatro maneras indicadas por Aristóteles”, como cuando un personaje “a punto, por ignorancia, de cometer una atrocidad, la reconoce y se abstiene, como Mérope e Ifigenia” (2003: XIII). Por otro lado, no olvidemos la relación entre *lieto fine* y justificación/celebración del absolutismo ilustrado, como explica entre otros WIESEND mediante el ejemplo del *Alessandro nell’Indie* (1991: 148).

⁹⁸ Al fin y al cabo, MATTIODA nos recuerda que la tragedia del XVIII es la tragedia “de las pasiones” tras la superación de la “culpa” trágica, del “destino” trágico. Así, el melodrama puede llegar a ser tragedia perfecta, al menos bajo un prisma dieciochesco. (1994: 10-12). Además, explica que el abandono del estoicismo hace incomprendible la aceptación del dolor como remedio: no se entiende como el mal pueda curarse con el mal, y Metastasio, que presupone la *immedesimazione* del público con lo que ve, no puede concebir ni placer ni utilidad en la representación de atrocidades (1994: 79 y 91). Recuerda VALENTE las palabras de Metastasio cuando dice que con el terror y la compasión Aristóteles olvidaba sentimientos tan importantes como “la admiración, la gloria, la aversión, la amistad, el amor, los celos, la envidia, la emulación, la ambición, el temor de la pérdida...”, sentimientos que también hay que reconocer y aprender a “gobernar” para la “pública y privada felicidad” (2003: XII).

⁹⁹ BENISCELLI (2000: 31 y 127).

un anti-*Oresteia*¹⁰⁰. Y no se trata, desde luego, de un defecto en la eficacia teatral del libreto. Los mecanismos que se buscan son, sencillamente, diferentes, y serán el blanco posterior del núcleo más duro de la crítica romántica y postromántica. Bien lo explica Camerino: se trata de la “original síntesis metastasiana” basada en la “recuperación de modelos antiguos *en función moderna*”. En efecto, como veremos luego en el apartado dedicado a su personalísima visión aristotélica, Metastasio no duda que un Aristóteles “redivivo” del siglo XVIII pudiera estar de acuerdo con la reinterpretación de sus “preceptos”¹⁰¹. Se trata de un “método”, prosigue Camerino, que trata de buscar en “los antiguos” el “aval de autoridad, no sin arbitrariedades, de una moderna y nueva concepción del gusto”¹⁰².

Y es que el mito también recibe un enfoque especial en Metastasio. Gibellini, en su valioso artículo sobre Metastasio y la Mitología utiliza una imagen muy sugerente para describir esta nueva perspectiva: no hablamos de un *hilo rojo* à la Nietzsche que une mito y literatura en el seno de la tragedia, sino de un *hilo rosa* que se decanta por los sentimientos amorosos, delicados, por el *lieto fine*. Coscia recuerda que la “visualización del mito” en Metastasio se entiende como “epifanía icónica de ‘otro lugar’ [un ‘*altrove*’], imaginario cultural ideológico que nace de la irradiación escénica de la palabra poética”. En definitiva se da una “concordancia simétrica entre *logos* y *mythos*”, por lo que la agnición como ápice dramático se traduce siempre en “autoconciencia racional”¹⁰³.

Metastasio critica la “propensión a lo terrible” de Esquilo, o el horror de las plagas purulentas del *Filoctetes* sofócleo, pero reconoce el “superior talento dramático” de Eurípides¹⁰⁴. Y aun así no está de más recurrir a sus curiosísimas *Osservazioni sul teatro greco*¹⁰⁵. En estos sucintos y agudos apuntes, el Poeta Cesáreo resume y comenta las tragedias y comedias de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes subrayando todas las incongruencias de lugar, tiempo y acción en las que estos célebres autores, según él, han incurrido descaradamente. Todo ello, naturalmente, sirve de apoyo para lo que luego escribiría en su *Estratto*

¹⁰⁰ GIBELLINI (2003: 198).

¹⁰¹ CAMERINO (1997: 365). También GALLARATI (1984: 21-22) con la misma idea.

¹⁰² CAMERINO (1997: 355).

¹⁰³ COSCIA (2000: 42). VALENTE lo describe como proceso de autoconciencia que el público experimenta gracias a “la unión de la ética de las pasiones y la poética de los afectos en la práctica del teatro musical” (2003: XVI).

¹⁰⁴ GIBELLINI (2003: 185-186).

¹⁰⁵ Se encuentran en BRUNELLI (II: 1118-1161).

dell'arte poetica d'Aristotile. Se trata, en definitiva, de demostrar que incluso los intocables “dioses” del Olimpo teatral griego cometían “errores” que los “fanáticos” de los preceptos aristotélicos condenarían en los poetas de su época. Algunos comentarios son realmente graciosos, otros de un sarcasmo que muchos no imaginarían en Metastasio. En estos casos hay que interpretar la ironía del autor al burlarse de las perspectivas extremistas de los “sofistas” antes mencionados (como Dacier o Brumoy). Vale la pena citar algunos (de Brunelli, II):

PROMETEO LEGATO [...] Non rappresentando che un uomo inchiodato ad una rupe che riceve alcune visite, era difficile non conservare l'unità del luogo. Brumoy trova Eschilo mirabile per l'invenzione di questa unità. (1119)

L'EUMENIDI [...] Al verso 663 Apollo dice che il figlio non ha nulla dalla madre conservatrice, e non creatrice del feto. *Procreat autem ille, qui insilit*. Una di quelle auree semplicità greche poco gustate da' palati idioti. (1123)

LE TRACHINIE [...] Ai versi 1242, 1243 Ercole moribondo, per persuadere al figliuolo di sposar Iole, si vale, come di grande argomento, della ragione d'aver egli giaciuto con lei. (1130)

LE BACCANTI [...] Penteo, la prima volta che comparisce in iscena, irritato contro la sfacciataggine delle baccanti, dice aver fatto imprigionare tutte quelle che ha incontrato; ma non dice una sola parola alle baccanti che sono in iscena, perché vi dee essere un coro, e non è colpa di quelle poverette se il poeta le ha fatte baccanti. (1144)

El mito (junto la historiografía mítica, oriental o antigua) es pues fuente de temas, de erudición, de ideas socioculturales aplicables a nuevas creaciones poéticas, todo ello en el marco de una revalorización de las poéticas “tradicionales” liberadas de inútiles sofismas, una reinterpretación moderna de los clásicos que a su vez los respeta, gracias a la cual plasmar estos temas, revalorizados por su poder icónico y por la idea de admiración de virtudes como nuevo recurso catártico antiviolento. Y esta “rehabilitación” del mito contrasta y destaca rodeada por un triple frente adverso, tal y como lo plantea en su artículo Gibellini (2003: 185): el primer freno al Mito lo supuso la Fe con ocasión de la Contrarreforma (por la hostilidad hacia las implicaciones ideológicas paganas); el segundo, la Razón en la época de la Ilustración (por considerar el mito como fruto de siglos oscuros); el tercero, la Historia con su

importantísimo peso en la época romántica (los “modernos” contra lo “antiguo”). Metastasio hace convivir fe, razón e historia en un solo paquete, y todo ello aprovechando, además, el mito y la historiografía mítica. Como explica Gibellini, el Poeta Cesáreo rehabilita lo supuestamente pagano inscribiéndolo en un “trasfondo psicológico moderno y un proyecto educativo católico-humanístico” y separa superstición y excesos racionales del mito, visto entonces como útil espejo de pasiones y virtudes¹⁰⁶. Citando al mismo Gibellini: “Tessere di un *puzzle* armonioso che la tempesta romantica avrebbe scompigliato per sempre” (2003: 207).

2.3 Recuperación de las Poéticas: apología de una *opera omnia*

Hemos visto la posición intermedia de Metastasio entre mito y razón, *delectare* poético y *docere* cristiano¹⁰⁷, apoyándose en lo clásico, conociéndolo y respetándolo profundamente pero, a la vez, considerándolo desde una perspectiva crítica, “moderna”. Lo cierto es que, hacia el final de su gloriosa carrera, el autor comienza a recibir críticas de poca naturalidad y poca “verosimilitud”, sobre todo a raíz de ciertos cambios estéticos realizados por el dúo Gluck-Calzabigi. Las generaciones más jóvenes empiezan a poner en discusión el dorado sistema melodramático metastasiano. Es así que Metastasio siente la necesidad de trabajar sobre las dos obras que, para él, mayormente explican y fundamentan su trabajo: se tratará de una traducción con amplios comentarios de la *Ars Poetica* horaciana y de una extensa paráfrasis/comentario a la Poética aristotélica¹⁰⁸, proyectos que

¹⁰⁶ De la misma manera, explica GIBELLINI que los personajes metastasianos son en apariencia paganos que esconden monoteístas o deístas ya puramente dieciochescos: “Sotto i pepli e le tuniche dei personaggi metastasiani si nascondono dunque dei monoteisti o dei deisti di puro stampo settecentesco”. No olvidemos que el tratamiento del mito clásico se realiza aquí siempre a través de un prisma católico (2003: 192-193).

¹⁰⁷ Como resume LATTARICO: “La position de Métastase est donc bien celle d’un compromis entre la tentation édifiante du théâtre jésuite, accaparé par les acteurs de la Contre-Réforme, et celle du plaisir des sens que la complexe machinerie logico-pathétique du melodramma permet de mettre en branle, d’émouvoir précisément, au sens étymologique du terme, sens que rend bien l’expression italienne consacrée de « *muovere gli affetti* »” (2010: 54).

¹⁰⁸ El *Estratto dell’arte poetica d’Aristotile*, obra publicada póstumamente en París en 1783, pero comenzada ya en la década de 1740 y terminada solamente en 1773-1774. Para las referencias a esta obra a lo largo de nuestro trabajo nos serviremos de la cuidadísima edición realizada por SELMI (1998), que corrige las faltas y las lecciones a veces arbitrarias en cuanto a ortografía o puntuación que encontramos en Brunelli. La estudiosa completa además el volumen con una amplia introducción y un utilísimo índice

tomará y retomará durante varios años hasta darles su forma definitiva. Para Valente es un intento de “salvar el carácter patético y emocional de su melodrama”, de “recuperar la inspiración originaria de la *Poética* de Aristóteles” en cuanto a varios aspectos, muy discutidos, de gran importancia dramática¹⁰⁹. Veamos algunos rasgos interesantes extraídos de la lectura de su paráfrasis/comentario de la *Poética* aristotélica.

Ante todo hay que decir que, en su *Estratto*, el autor sigue fielmente la secuencia de capítulos del original, alternando la paráfrasis y explicación de los pasajes del Estagirita con sus propias opiniones al respecto. Además, siguiendo el espíritu filológico que lo distinguió durante toda su carrera¹¹⁰, Metastasio especifica haber recurrido a la respetada edición de Du Val (París, 1654), con el fin de partir de una fuente lo más cercana posible al original: “Mi parve sanissimo consiglio l’attingerli puri ed illibati dalla prima loro sorgente originale” (Selmi: 5 y 131). El intento es, por un lado, el de esclarecer el significado de la obra, especialmente en sus pasajes más oscuros y, por otro lado, el de visionarlos a partir de la óptica de su experiencia y del *buon senso* (como veremos luego), ya que, nos comenta Metastasio, el contenido de la *Poética* había sido corrompido en demasía por “reputados críticos” y eruditos¹¹¹:

Chi saprebbe difendersi da una giusta indignazione quando, ricercando ne’ greci drammatici ed in Aristotile medesimo i passi citati da alcuni de’ più rinomati critici come fondamenti delle sovrane loro decisioni, li ritrova (come a me bene spesso è avvenuto) opposti, per lo più, per diametro alle asserite opinioni? (Selmi: 6)

Il Ciel mi guardi dall’ardita pretensione d’aver formata in questo Estratto una specie di nuova poetica [...] **Il solo oggetto del mio lavoro è stato l’inquieto desiderio di giustificarmi**, quanto è

de las citas clásicas utilizadas por Metastasio en su amplio repertorio de ejemplos. Por practicidad, citaremos los pasajes sencillamente como (SELM: n° de página).

¹⁰⁹ VALENTE (2003: XIV-XV).

¹¹⁰ Incluso cita un pasaje de la *República* platónica en griego de un “código membranáceo antiquísimo florentino que se conserva en la Biblioteca Imperial, diferente de todas las ediciones”, mostrando un interés filológico por las fuentes textuales (SELM: 77).

¹¹¹ Metastasio también criticaría la falta de “actualización” de este tipo de críticos y eruditos, y también los satirizaría llamándolos sarcásticamente *dotti*, sabios enamorados de sus propios sistemas, encasillados en su invencible obstinación: “Dio ci guardi dalla invincibile ostinazione de’ dotti, innamorati de’ loro sistemi, anche assurdi, irragionevoli e stravaganti.” (SELM: 118).

possibile, con me medesimo, che sono naturalmente il men discreto (per mia sventura) di tutti i giudici miei, e quello di procurarmi la consolazione d'esser convinto che debbano contarsi, fra le dolorose inevitabili conseguenze della comune umana debolezza, tutti quei difetti da' quali la non interrotta esperienza di cinquanta e più anni e la non mai deposta cura d'instruirmi non han bastato a difendermi (Selmi: 8)¹¹².

Es, pues, un programa de apología tanto de sus propias elecciones literarias como de su formación personal, la búsqueda de una clave dramática moderna basada en lo clásico, y todo esto ya hacia el final de una gloriosa carrera como libretista. Casi podríamos decir, irónicamente, una *excusatio auctoritatis*¹¹³.

Metastasio recuerda de manera muy horaciana que la experiencia y la sensatez son las bases para un conocimiento sano de la materia. No duda en absoluto, el poeta, en afirmar que “si este gran Filósofo [Aristóteles] hubiese escrito hoy su arte poética, habría adaptado el susodicho canon a las costumbres actuales y no a las de hace veinte siglos” (Selmi: 119), refiriéndose aquí particularmente a la preferencia de Aristóteles por el final trágico *con catastrofe funesta*. Pero es un *leitmotiv* que se repite a lo largo del *Estratto* metastasiano: deshacerse, por un lado, de las interpretaciones obstinadas y anticuadas de la *Poética* y, por otro lado, moldear estos conocimientos a la praxis actual, a un público que es el del siglo XVIII y no el de la Grecia clásica (lo que también recuerda Moraca, 2002-2003: 114).

El autor también apunta a la sensatez y a la *prudentia* ciceroniana, al *buon giudizio*, sin el cual es inútil o incluso perjudicial cualquier buen precepto¹¹⁴ (Selmi: 128). De la misma manera, y apoyándose en la *Ars poetica* horaciana, cosa que repetirá a menudo a lo largo de su *Estratto*, el autor cita el verso 309 de la mencionada obra: *Scribendi recte sapere est et principium et fons*¹¹⁵ (Selmi: 140). Referencias a esta nueva dirección “racionalista” son innumerables y

¹¹² La negrita es nuestra.

¹¹³ En palabras de WEISS (1982: 388), “a self-justification, an *Apologia pro vita* (or *pro arte*) *sua* by the century's most famous, most successful dramatic poet”. En otro artículo, WEISS definiría también el *Estratto* de manera algo más informal: “questo stranissimo, anacronistico trattato” (1986: 2).

¹¹⁴ Véanse los interesantes comentarios de CAMERINO (1997: 355-356) sobre *prudentia* y *φρόνησις* en Metastasio y en la perspectiva del XVIII.

¹¹⁵ En la clara traducción catalana de FIGUERAS CAPDEVILA (2003: 140): “El seny és el principi i la font de la recta escriptura”.

conectan firmemente Metastasio a otros exponentes de la Arcadia originaria, como Martello en su *Della tragedia antica e moderna*. Finalmente, reitera su posición de manera expresiva y dramática, al comentar por enésima vez los desvaríos extremistas de Dacier:

Oh Dio buono! Quanto mai son mal difese dalla dottrina le operazioni del giudizio, sedotto dagl'impegni e dalle passioni!
(Selmi: 145)

Culminando esta dirección de “clasicismo racional”, Metastasio se une a la idea de que no todo tiempo pasado fue mejor. Y lo hace muy claramente citando a otro autor latino, Tácito:

Non tutto ciò che han fatto gli antichi è sempre il migliore, ma l'età nostra ancora molte arti e maniere d'acquistar lode ha prodotte, degne d'imitarsi da' posteri. – Nec omnia apud priores meliora, sed nostra quoque aetas multa laudi set artium imitanda posteris tulit. Tacitus, *Annal.*, lib. III, Parisiis, ad usum Delphini, 1682, tom. I, pag. 467. (Selmi: 109)¹¹⁶

Metastasio se opone, pues, a la visión fosilizada e idólatra de lo clásico adoptada por estudiosos como Dacier en Francia. Si para este último “no se han de escribir tragedias para el pueblo, sino para aquellos pocos iluminados por su luz”, Metastasio contraataca citando al mismísimo Aristóteles:

...cioè che per li dotti, i poemi epici e, per l'ignoranti, i tragici si scrivessero – Τὴν μὲν οὖν (ἐποποιίαν) περὶ τοὺς [πρὸς] θεατὰς ἐπεικεῖς φασι εἶναι [...] τὲν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους.
Arist., *Poet.*, cap. XXVI. (Selmi: 136)

Por si fuera poco, Metastasio añade que la obligación principal del poeta (en calidad de buen poeta) “es absoluta y únicamente la de deleitar; luego, la obligación del poeta (en calidad de buen ciudadano) es la de valerse de sus talentos a favor de la sociedad de la que forma parte, insinuando, a través del deleite, el amor a la virtud, tan necesario a la felicidad pública¹¹⁷. Ahora, si el poeta no deleita, es tanto mal poeta como mal ciudadano” (Selmi: 137). Es una

¹¹⁶ En el *Estratto* metastasiano, las citas originales en latín y griego se encuentran incluidas como notas a pie de página, siempre con su referencia bibliográfica de la época. Vemos aquí un detalle del Metastasio filólogo además de poeta.

¹¹⁷ Lo que vuelve a conectarse con nuestro concepto de “filología humana” metastasiana (cfr. más abajo).

declaración rotunda de objetivos: “El pueblo lee y escucha a los poetas únicamente para deleitarse; no le agradan si no hacen que se conmueva”, porque “a la naturaleza no se la engaña” (Selmi: 139)¹¹⁸. El *prodesse* existe, pues, y tiene un matiz sociocultural centrado en la idea de “virtud” (aquí, en sentido dieciochesco), pero sin que falten el *delectare* y el *movere*.

Otro punto importante de debate es la conocida polémica sobre las “unidades aristotélicas”. Metastasio dedica buena parte de su *Estratto* (Selmi: 41-72) a entrar en profundidad sobre este asunto. Ironiza sobre los cálculos matemáticos de varios críticos anteriores (Scaliger, Castelvetro...) que intentaron descifrar el número exacto de horas que Aristóteles entendía por “una vuelta de sol”, y subraya que todo depende de la ignorancia pasada sobre el verdadero significado de lo que es “verosímil”, de lo que es “imitación poética”: “lo verosímil no obliga a todas las circunstancias de lo real” (Selmi: 70). De hecho, nos recuerda que para los griegos el tiempo de representación no equivalía a la medida del tiempo transcurrido en la obra misma (Selmi: 61). También reitera la posibilidad de un “lugar” compuesto por más escenas, como “en diversos cuadros”, mostrando por separado sus partes, o diversas estancias, y que esto no supone romper ninguna supuesta unidad de lugar (Selmi: 72). Metastasio menciona a Vitruvio como fuente que demuestra el cambio de escena/decorado en el teatro clásico (Selmi: 64-67) y, por si fuera poco, también desarrolla una larga lista de ejemplos clásicos que apoyan su teoría de que las unidades han sido malentendidas durante mucho tiempo. Las citas son numerosas y varias de ellas coinciden con las que Martello utiliza para el mismo fin en *Della tragedia antica e moderna*. Se describen casos de “irregularidad” en la unidad de lugar en *Las Euménides* de Esquilo, el *Hércules furioso* de Eurípides, *Las nubes*, *La paz*, *Las aves* de Aristófanes, la *Aulularia* de Plauto y varios ejemplos más. Para la unidad de tiempo, Metastasio trae a colación irregularidades en el *Agamenón* de Esquilo, *Las Traquinias* de Sófocles¹¹⁹, la *Ifigenia en Aulis* y la *Andrómaca* de Eurípides, en los *Captivi* de Plauto, etc. Vale la pena consultar estas argumentaciones en detalle (Selmi: 44-50), ya que en ellas se aprecia un profundo conocimiento de las obras, propio de un lector-filólogo.

¹¹⁸ Inevitable relacionar este concepto con el de la “Poética de las lágrimas” mencionado por MORACA (2002-2003: 206). El espectáculo se centra en su capacidad (o no) de despertar emociones (y conmociones) en el público.

¹¹⁹ También menciona éste y otros casos en su colección de apuntes sobre teatro griego, *Osservazioni sul teatro greco* (BRUNELLI II: 1118-1161).

Sobre la cuestión de la “verosimilitud” de los argumentos tratados, Metastasio traduce a Aristóteles: “el poeta no está obligado a ser historiador” y su finalidad es narrar los eventos “como hubieron de suceder verosímil y necesariamente” (Selmi: 88). Además, recuerda la anécdota de Sófocles, el cual, acusado de no retratar a los hombres como son, al estilo de Eurípides, contestó que los retrataba “como habían de ser” (Selmi: 162).

Otra temática de gran importancia es la nueva visión del “terror” trágico. Metastasio rechaza el monopolio del terror y la compasión como único medio de efectividad trágica¹²⁰. No sólo porque los tiempos, repetimos, han cambiado, y el público del XVIII ya no quiere o no puede ver ciertas cosas sobre el escenario. Se trata también de la búsqueda de una nueva eficacia o acepción catártica, *id est*, una idea de catarsis más moderna, que actúa a través de las pequeñas pasiones, de una psicología más sutil basada en un abanico más amplio de opciones emocionales (Selmi: 76-80):

...gli affetti nostri non si restringono al solo terrore ed alla sola compassione: l'ammirazione, la gloria, l'avversione, l'amicizia, l'amore, la gelosia, l'invidia, l'emulazione, l'avidità, l'ambizione degli acquisti, l'ansioso timor delle perdite, e mille e mille altri che si compongono dal concorso e dalla mistura di questi... (Selmi: 78)

Hasta “el más malvado de los espectadores” se conmueve admirando la virtud de un personaje teatral. Metastasio adopta claramente la idea de *admiration* de Corneille: se contempla la bondad y se la emula¹²¹. Ya no son necesarias las masacres, las carnicerías, las purulentas llagas de Filoctetes, las abominaciones del incesto edípico: las *âmes sensibles* y cartesianamente estructuradas del público “moderno” se conquistan mediante emociones que ellos también viven todos los días, no mediante la “visión de los tormentos físicos de otros” (Selmi: 79). Lo que

¹²⁰ DÍAZ TEJERA (2000³: 730) da una contundente interpretación léxica del terror/temor y de la compasión. El resultado final es que “la tragedia no produce purificación por medio de la compasión y el temor, sino por medio del desasosiego y el horror”. Este vuelco semántico parece justificar aún más el rechazo metastasiano por dos *affetti* tan violentos para su mundo tanto estético como filosófico.

¹²¹ En CAMERINO (1997: 366) encontramos interesantes datos sobre la influencia del concepto de *admiration* (a veces como variante de la “compasión”) en la literatura italiana. Importantísimo MATTIODA (1994) y su profundo análisis de la teoría de las pasiones en la tragedia del XVIII. Sobre todo en cuanto a la “nueva” catarsis (pp. 79-91) que abandona el estoicismo y la idea de la “*mitridatizzazione*” [el proceso por el que el cuerpo se acostumbra al veneno tomado en pequeñas dosis]. La atrocidad no ayuda al público, sino que éste saca más provecho de un virtuoso que admira e imita.

se busca es un teatro moderno “patético”, “antitrágico”, “melodramático” en realidad, y en él, explica Selmi, el terror es inútil¹²².

Y si es cierto que Metastasio investiga, recoge, acopia y plasma la tradición clásica de temas, mitos y estéticas, no ya obcecándose con el frígido dogma de los literatos, sino pensando en la reacción emocional de su lector o espectador, con un afán tanto teórico como práctico de cultivar la admiración por lo bueno, lo virtuoso, entonces podremos volver a describir este proceso como ya lo hemos hecho en un trabajo anterior y como lo seguiremos haciendo en futuro: se trata de la “filología humana” metastasiana¹²³.

También interesan los aspectos más puramente técnicos de la creación literaria. Es común tanto a Metastasio como a Martello la idea de que la armonía del verso que los antiguos conseguían gracias a su sistema métrico sólo puede traducirse en la literatura romance por medio de la rima. Así en Martello: “*Il verso greco e latino hanno per anima dell’armonia loro il metro; ma l’anima del verso italiano è la rima*”¹²⁴, a pesar de la polémica que surge sobre el poco realismo de unos personajes que, en la vida real, no la usarían nunca para expresarse normalmente. Es interesante aquí la réplica que Martello pone en boca del personaje del Aristóteles redivivo (*l’Impostore*): “estos enlaces [de la rima] no impiden la conmoción del público”¹²⁵, y esto es así porque el público no llora al pensar que lo que ve es real, sino que llora “porque se abstrae en el caso” que ve sobre la escena. En efecto, “es tal la imitación: en algunas cosas ha de convenir y en otras no, pues ya no sería imitación de lo real, sino lo real mismo”¹²⁶. Metastasio también apoya la rima como fundamento poético, así como el verso¹²⁷: “no hay poesía sin verso” (Selmi: 35), subrayando el poder de algo bien dicho en

¹²² SELMI: XXXII.

¹²³ Más consideraciones sobre el *lieto fine* antitrágico y moderno justificado por Martello y luego confirmado por Metastasio en su obra, MORACA (2002-2003: 117-120 y 204).

¹²⁴ MARTELLO (1715: 115). Concepto reiterado en la pág. 210: la rima compensa con su consonancia la suavidad que el metro del italiano (o de la lengua romance en general) no tiene con respecto a la lengua clásica.

¹²⁵ MARTELLO (1715: 130).

¹²⁶ MARTELLO (1715: 126). Y así también el maestro GRAVINA “Ogni simile, perché sia simile, dee ancora essere diverso dalla cosa cui si rassomiglia, altrimenti non simile sarebbe, ma l’istesso” (1715: 53).

¹²⁷ Curiosamente, Metastasio se aleja, también en este punto, de un clasicismo mucho más severo propio de su maestro Gravina: éste, de hecho, rechaza la rima (véase, por ejemplo, en CAMERINO 1997: 358).

rima en comparación con algo dicho en simple prosa: “la diferencia misma que se ve entre la violencia de una misma piedra tirada simplemente por la mano o lanzada con una honda”, eso sí, “por alguien que sepa utilizarla” (Selmi: 159).

Otra polémica surge en relación al tema de la naturaleza cantada o hablada de la tragedia griega. El mismo Martello, importante miembro de la Arcadia, afirma (en boca del Impostor aristotélico que protagoniza *Della tragedia antica e moderna*) que no se cantaba, “si por canto entendemos esa música que usáis en vuestras óperas.” Habla, en cambio, de otra naturaleza de canto que se adaptaba mejor al recitado, lo que luego Vitruvio compararía a las cantilenas¹²⁸. Una de las razones aducidas es que parecería ridículo ver cantar “como se hace hoy en las óperas” a un personaje presa de las pasiones. Metastasio, por otra parte, cree firmemente en la dignidad de la pasión cantada.

Cree, además, que la tragedia griega se cantaba, y no solamente por el coro. Su postura está claramente dirigida a defender la ópera moderna como género heredero directo del teatro griego. Numerosas veces establecerá un enlace directo entre los *diverbia y cantica* trágicos y la combinación *recitativo/aria*: los primeros “obedeciendo sólo a la ley del metro” y los segundos “haciendo uso también del número y de la melodía”, cantados “bien por el coro o bien por un solo histrión” (Selmi: 18). Y como “no hay orador que no cante”, Metastasio ofrece numerosos argumentos de peso (Selmi: 27-30) sobre la “necesidad del canto en cualquier especie de poesía”, en Luciano, Suetonio, Ovidio, Cicerón... De Suetonio, por ejemplo, menciona cómo éste, “vituperando a Nerón”, relata “que éste [Nerón] había cantado la Cánace parturienta, el Orestes matricida, el Edipo cegado y el Hércules demente”¹²⁹, por lo que, si consideramos poco probable que Nerón se contentara de formar parte del coro, entonces los actores también cantarían, supuestamente. Otro ejemplo que cita es el de Tito Livio narrando cómo Livio Andrónico, afónico, imploró al público el poder gesticular *mientras otro cantara*¹³⁰. Este tipo de muestras (que, recuerda Weiss, están tomadas de Gravina

¹²⁸ MARTELLO (1715: 207 y 216).

¹²⁹ Metastasio cita la fuente latina: “*Inter caetera cantavit Canacen parturientem, Oresten matricidam, Oedipodem excaecatam, Herculem insanum. C. Svetonii Tranquilli Operum Lib. VI, cap. XXI, pag. 446, ad usum Delph., Parisiis 1684, in quarto*” (SELMI: 28).

¹³⁰ Metastasio cita el original: “*Livius post aliquot annis [...] vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu quia nihil vocis usus impediabat. Inde ad manum cantari histrionibus*

sin nombrarlo como fuente¹³¹) sugieren a Metastasio la seguridad prácticamente absoluta de que todos cantaban sobre el escenario. Es cierto que Martello, según los cánones de la vieja Arcadia, estima ridículo el morir cantando en escena, pero para Metastasio lo ridículo es la ignorancia relativa a la “naturaleza de la imitación”. Los actores van cantando a morir porque el indispensable material de toda imitación poética siempre ha sido “el discurso armónico mensurado y canoro” (Selmi: 42)¹³².

Hemos hablado de poesía y de canto, e inevitablemente tenemos que tocar un tema clave de la dramaturgia barroca: el de la ópera. Sigue interesándonos comparar, aquí, la diferencia de posiciones entre Martello y Metastasio para comprobar de qué manera Metastasio, aún proviniendo del contexto arcádico, se desmarcó a favor de la dignidad del melodrama. Anteriormente, hablando sobre la posible naturaleza cantada de la tragedia, Martello no toma una posición totalmente definida: “la ópera (en música), la cual tiene alguna semejanza con la tragedia, es considerada una *idea* de la antigua tragedia por aquellos que piensan que todo se cantaba en la tragedias griegas”¹³³. Ésta es la postura que Metastasio adopta sin reparo alguno¹³⁴. A lo largo de todo el *Estratto* defiende la idea de que la ópera es la perfecta translación de la tragedia en su momento y en su contexto literario y musical. Ya veíamos antes la correlación entre recitativo y aria (los dos elementos básicos de la ópera del XVIII) y los *diverbia* y *cantica* clásicos. Metastasio da un paso ulterior frente a las generaciones anteriores de la Arcadia, incluyendo no solo a su maestro Gravina, severo crítico del melodrama, sino también al mismo Martello o a Zeno (mencionado por Martello como ejemplo de docto libretista).

coeptum, de verbiaque tantum ipsorum voci relictum. T. Livii, tom. I, part. II, Parisiis 1682, in quarto, ad usum Delph., lib. VII, cap. II, p. 609” (SELMI: 27).

¹³¹ WEISS (1986: 7).

¹³² Entonces, recuerda SELMI (XXVII), si poesía y música son elementos “inescindibles”, la música es, en la visión metastasiana, un elemento necesario del drama. Y, añadimos nosotros, para ello se sirve también de que Aristóteles incluye la música como una de las seis partes de calidad de la tragedia (*Poética*, VI).

¹³³ MARTELLO (1715: 103).

¹³⁴ Así como Calzabigi, que luego protagonizaría la supuesta verdadera reforma de la ópera clasicista junto a Gluck. De hecho, WEISS (1982: 388) nos recuerda que Calzabigi era en realidad uno de los “más fervientes admiradores del poeta”, para el cual también habría un paralelismo directo entre el coro griego y el aria moderna.

En efecto, la reacción a la exageración, la asimetría y el paroxismo de la ópera de finales del XVII en Italia lleva a los miembros de la primera Arcadia a rechazar cualquier posibilidad de dignidad literaria para el *libretto*: un género que, según ellos, hacía que la poesía sucumbiera bajo el peso de la música, sus caprichos técnicos, la agrídulce dictadura de los *castrati*, las modas en la estructuración interna de los actos, las arias *da capo* (en las que la primera estrofa se repetía después de la segunda para que el cantante pudiera mostrar sus capacidades de ornamentación y su virtuosismo)... Lo dice claramente Martello a lo largo de toda la quinta “sesión” de su obra. Aquí algunos ejemplos (la negrita es nuestra):

I drammi [...] sempre vi compariran **deformati dalla sfrenata libidine di novità** che nelle ariette si vuole...”
(MARTELLO 1715: 158)

In questo vago spettacolo **non dee negarsi la preminenza della musica.** (MARTELLO 1715: 160)

La povera poesia viene [nell’opera] in figura molto diversa da quella che sostiene sì nella tragedia che nella commedia. In quella tiene il posto principale, **nel melodramma tien l’infimo.** (MARTELLO 1715: 164-165)

[I librettisti] non poeti, dunque, ma piuttosto verseggiatori... (MARTELLO 1715: 165)

Es un juicio humillante que Metastasio no puede adoptar, máxime cuando Martello hunde más aun el dedo en la llaga: el que quiera escribir teatro para música, que se olvide “de los preceptos de tragedia y epopeya, ya que no podrá de ninguna manera respetarlos” (Martello: 175). Que renuncie a su propio deseo y honor de buen poeta, ya que se trata de una “imperfecta tragedia”, una “monstruosa tragedia que no puede apreciarse si se ve separada de las notas o de la modulación de las voces” (Martello: 195). Pero cuando Martello escribe esto, no lo hace sólo como miembro de una Arcadia escéptica en relación a este género. Se encuentra, además, en un contexto bien determinado (finales del XVII y principios del XVIII) en el que la calidad musical había alcanzado cimas

relativamente elevadas y, en cambio, la calidad literaria de los “libretos” era a menudo ínfima, víctima de los paroxismos del *Seicento* más extravagante¹³⁵.

Cierto es que Martello (1715: 197) no duda en definir la música como “una de las artes más maravillosas y perfectas del universo”. En realidad, el autor parece, a menudo, utilizar cierto sarcasmo¹³⁶. Se trata, al fin y al cabo, de un melómano, y también de un poeta que ha escrito libretos para música (aun sin reconocerlos en la edición de sus obras), un poeta que sabe reconocer a los buenos autores de libretos (Martello: 158). Pero relegar el melodrama a un peldaño inferior a la tragedia era una cuestión de principio para el sector duro de la Arcadia¹³⁷. Y, sobre todo, en 1715 Metastasio se encontraba aún en sus años de

¹³⁵ Naturalmente no queremos aquí desmerecer los méritos del libreto del *Seicento*, el cual también cuenta con cimas como las de Busenello o Cicognini, por citar dos libretistas que sí son recordados por la calidad de sus *drammi* (cfr. ROSAND 1991). Por otro lado, como hemos dicho y volveremos a decir junto a STROHM (1997: 122), la misma Arcadia conservadora (por ej. la de Crescimbeni o de Muratori) sería también la primera en no interesarse por el espíritu reformador del género operístico, a pesar de criticar igualmente la ópera del XVII. Así pues, la Arcadia que se ocupa de reformar la ópera poniéndose “manos a la obra” sería solamente la Arcadia más “liberal”, la que tampoco se interesaría por el puritanismo de la facción más “dura”.

¹³⁶ WEISS (1980: 379) reconoce el carácter a veces humorístico, a veces muy duro de las críticas lanzadas por Martello contra los caprichos del género. MARTELLO, incluso, llega a poner en boca del Impostor un consejo dirigido hacia sí mismo, o sea, que no publique nunca sus libretos para música en la edición completa de su obra, ya que sería una aportación ridícula y poco digna del resto (200). El posible tono irónico nos recuerda, naturalmente, al celeberrimo “tratado” humorístico titulado *Il Teatro alla moda* de Benedetto Marcello, noble veneciano y compositor que, en su obra, publicada primero de manera anónima, ataca los vicios, las fútiles modas y los caprichos del mundo ya fuertemente codificado de la ópera. El comienzo ofrece recomendaciones a aquellos poetas que deseen dedicarse a la escritura de libretos para el teatro. La primera frase es contundente (siempre a entender bajo perspectiva sarcástica): “In primo luogo non dovrà il poeta *moderno* aver letti, né legger mai gli autori antichi *latini o greci*. Imperciocché nemmeno gli antichi *greci o latini* hanno mai letti i moderni” (cursiva original, MARCELLO 1720: 5). Además, “non importa che il soggetto dell’opera sia *istorico*, anzi essendo state trattate tutte le storie *greche e latine* dagli antichi *latini e greci* e da più scelti *italiani* del *buon secolo*...” (8).

¹³⁷ DI BENEDETTI (1986: 366) explica a su vez que el ataque al género era inevitable, ya que se trataba de la “más acreditada imagen pública de la literatura italiana” en la época. La ópera sería pues “chivo expiatorio” de los críticos literarios, siendo, al fin y al cabo, el género más visible, el de más audiencia. Strohm recuerda que, efectivamente, la Arcadia más inflexible no se interesaría al género de la ópera como de un género literariamente digno, por lo que si hablamos de reforma arcádica de la ópera barroca, nos referimos a las acciones llevadas a cabo por los arcadios más abiertos, interesados en el teatro musical, los cuales intentarían infundir en él características del teatro hablado francés (STROHM 1997: 93). Vemos pues nuevamente la conexión con Corneille/Racine que recurre en Metastasio y Martello de manera tan clara.

formación, de búsqueda literaria. Martello aún no había podido experimentar la nueva dimensión del libreto metastasiano.

Es un hecho reconocido por los académicos que Metastasio ennobleciera el género gracias a la refinada calidad de sus libretos, al sutil compromiso entre forma, claridad¹³⁸ y contenidos, la búsqueda filológica de temas y estéticas. El “libreto”, concepto aún inmaduro en 1714/1715 cuando Martello lo critica en su *Della tragedia antica e moderna*, actúa de fante al servicio de compositores, empresarios teatrales, cantantes y divos de turno¹³⁹. Zeno, considerado por muchos un primer reformador, empieza a crear libretos de una calidad que ya destaca y anuncia un cambio de rumbo. Además, a pesar de esta producción propia, Zeno rechaza la dignidad del *dramma per musica*, actuando casi, según Pirrotta, por razones de ganancia económica más que por deseos sinceramente literarios¹⁴⁰. Metastasio, en cambio, ennoblece el género al escribir obras consideradas “impecables”, libretos que, por su calidad y factura, superarían todo lo anteriormente conseguido. Así, el poeta romano revolucionaría la vertiente poética de la ópera. Es comprensible, pues, que éste también necesite y desee rehabilitar la reputación “ideológica” de su producto¹⁴¹, del producto de toda una vida dedicada al perfeccionamiento del género, a pesar de que esto suceda en un estadio tardío, al final de su carrera, y ya en una época protagonizada por otros,

¹³⁸ STENDHAL alababa al poeta italiano en sus *Lettres [...] et des considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*, donde mencionaba, en una magnífica trinidad descriptiva, “la clarté, la précision, la facilité sublime, qui, comme on voit, caractérisent le style de ce grand poète, qualités si indispensables dans des paroles qui doivent être chantées, produisent aussi le singulier effet de rendre ses ouvrages extrêmement faciles à apprendre par cœur” (1814 : 366). GALLARATI también destaca esta claridad metastasiana: “La straordinaria levigatezza fonica, ritmica e metrica, l'uso musicalissimo della rima, la cristallizzazione del discorso in una fissità dichiarativa avulsa dal flusso dell'azione drammatica...” (1984: 29).

¹³⁹ Como recuerda NICASTRO (1973: 63) el género – al menos en su situación de finales del XVII – era visto por la Arcadia como un tipo de espectáculo “fallido”, una tragedia que no puede ser tragedia debido a los caprichos y a la dictadura siempre mayor de la vertiente musical/canora. Y ello según diversos puntos de vista: por Crescimbeni debido a su “conformismo conservador”, por Gravina debido a su “visión de poesía más alta, aunque aislada históricamente” (64). Asimismo, ACCORSI (1988) da una perspectiva intermedia acerca del supuesto “ostracismo” de la Arcadia contra el melodrama, más bien un compromiso de estilos, épocas y gustos que un rechazo totalitario del género.

¹⁴⁰ PIRROTTA (1995: 34-35).

¹⁴¹ También lo afirma WEISS (1982: 390): si en el libreto se basaba mayormente la fama y reputación de Metastasio, como en la comedia para Goldoni o en los trabajos académicos para Zeno (célebre libretista que, en cambio, no parecía estar interesado en ser reconocido por sus esfuerzos en el género), entonces es normal que Metastasio buscara un *status* literario reconocido para sus textos.

profundos cambios teatrales y musicales. Selmi lo explica muy claramente en la introducción a su edición del *Estratto*:

L'*Estratto* si configura, invero, come un'organica e, forse, la più compiuta poetica del melodramma classicistico, quale l'aveva inteso la prima generazione settecentesca nella prospettiva dell' 'opera seria' pseudotragica: sintesi originale, ma legittimamente fondata sui modelli antichi, delle nuove esigenze teatrali del secolo ed espressione temperata dell'unità e ideale convergenza delle arti sotto la guida della ragione e della parola. Il ricorso alla Poetica funge, per Metastasio, da necessaria adduzione nobilitante del nuovo genere al sistema delle categorie estetiche di un'autorevole tradizione tragica [...] Una linea evolutiva che rafforzi l'idea diffusa, fra i sostenitori dell'opera in musica, di un **naturale passaggio di fiaccola dalla tragedia al melodramma** (Selmi: XVI-XVII)¹⁴².

Metastasio busca, pues, en palabras de Selmi, la “regularización por vía aristotélica del melodrama” (XVIII) y la cultivación de una equilibrada “dictadura de la palabra” (XX), o sea, la revalorización del verso con valor literario independiente, esté bien o mal acompañado por el importante elemento musical. Y así también lo explica Gallarati: “Il melodramma settecentesco venne, grazie a Metastasio, riconosciuto passabile di autonoma nobilitazione e capace quindi di elevarsi per vie proprie alla dignità della tragedia” (1984: 20).

El poeta encarnaría el paso último hacia la defensa de un género que sus propios maestros no acababan de considerar digno literariamente. Lo consigue, primero, mediante la celeberrima praxis de su obra melodramática, durante los dorados decenios de su carrera, y luego, como hemos visto, plasmando su ideal dramático en los elegantes comentarios al *Estratto* de la *Poética* aristotélica, ya en sus años de madurez. Como recuerda Camerino, se enfrenta al Estagirita “con la tranquila conciencia del moderno que, cuando las cuentas no salen, cambia donde haya que cambiar”, sin olvidar “las diferentes condiciones históricas y culturales del XVIII con respecto a la Antigüedad clásica, que un Aristóteles redivivo habría aceptado sin dudar”¹⁴³. Es cierto también que Metastasio

¹⁴² La negrita es nuestra. En sus notas a pie de página, Selmi ofrece muchísima bibliografía de referencia sobre el tema de la teoría literaria y el melodrama como género de disputada dignidad poética.

¹⁴³ CAMERINO (1997: 365-366). Traducción nuestra del italiano.

conectara con otros miembros de la Arcadia, como Martello, en relación a varios aspectos teatrales/literarios: por ejemplo, en el espinoso tema de las “unidades” aristotélicas, en el aprecio común hacia los progresos del teatro francés de Corneille y Racine o en el cambio de perspectiva de la catarsis, no ya purgación de afectos a través del terror y la compasión, sino un proceso más moderno, más cartesiano (gracias a las enseñanzas de los padres de la Arcadia) de elaboración de las pasiones humanas, también a pequeña escala, lo que actúa en el espectador por medio de la admiración tanto de la exaltación de virtudes como del fracaso de corruptos y malvados, en un *lieto fine* preferible, para el público dieciochesco, a una sangrienta masacre “clásica”.

Pero está claro que el autor romano da un paso más y hace que el libreto tenga un lugar de derecho propio en el Parnaso del teatro moderno, y de ello se servirán todos los posteriores autores, sentando las bases del respeto para el género. El Aristóteles metastasiano se actualiza, es un Aristóteles del pleno dieciocho y, además, es un empedernido melómano: no tiene reparos en justificar el melodrama como el equivalente oficial contemporáneo de la tragedia griega. Podemos decir junto a Moraca (2002-2003: 214) que Metastasio, con su legado (no solo operístico), cierra la etapa de búsqueda teórico-literaria del siglo XVIII italiano en relación a la ópera y la cierra con un triunfo de resultados.

Metastasio también se interesa por la Poética más propiamente “romana” de Horacio. Esta vez su trabajo consiste ante todo en una verdadera traducción en verso acompañada de comentarios. En una carta a la princesa de Belmonte (23 de octubre de 1749), el autor menciona la posibilidad de revisar el resultado ya final de esta *Poética*¹⁴⁴, pero Brunelli recuerda que gracias a cartas conservadas de 1768 y 1773 a Mattei y a Damiani se deduce que aún seguía puliéndola¹⁴⁵. En esto se relaciona también al largo período de gestación del *Estratto* aristotélico. Metastasio se tomó su tiempo para que estas obras reflejaran lo más claramente posible, sin ambigüedades, el núcleo de sus convicciones poéticas y dramáticas.

La elegante y a la vez fluida versificación en endecasílabos sueltos no sorprende, conociendo las habilidades del autor. Como ejemplo, los primeros

¹⁴⁴ BRUNELLI (III: 437).

¹⁴⁵ BRUNELLI (II: 1335).

cinco versos originales y su reformulación tan típicamente metastasiana (II: 1229):

*Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit, et varias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne;
spectatum admissi risum teneatis, amici?*

Se ad un pittor venisse mai talento
d'innestar, per capriccio, a capo umano
cavallina cervice, e varie penne
adattar procurasse a membra insieme
quinci e quindi accozzate, onde una vaga
donzelletta al di sopra in sozzo pesce
facesse terminar; ditemi: ammessi
a spettacolo tal, sapreste, amici,
le risa trattener? [...]

Los comentarios que acompañan la traducción muestran, por un lado, la aspiración filológica del poeta, el cual intenta justificar una u otra *lectio* para aquellos pasajes que, tradicionalmente, presentaban cierta ambigüedad – a veces de acuerdo con otros eruditos, a veces mostrando su desacuerdo¹⁴⁶ –. Por otro lado, Metastasio aprovecha para comentar los contenidos horacianos añadiendo observaciones propias y, a menudo, remitiendo a los razonamientos más extensos incluidos en el *Estratto* aristotélico. De hecho, son varios los puentes que el autor establece entre las dos Poéticas, y en todo caso son puentes que siempre ambicionan a defender su praxis dramática.

El pretexto para introducir sus propias observaciones suele ser, efectivamente, el impulso de revisar las lecturas de otros eruditos, tanto contemporáneas como otras tradicionalmente aceptadas. Ya al principio, hablando de la idea de “unidad del poema”, Metastasio subraya cómo por culpa de “críticos inexpertos” conceptos como éste hayan sido “sofisticamente” explicados y, por lo tanto, malinterpretados¹⁴⁷. Y la razón, en este caso, se daría en la incorrecta concepción de las ideas de “verdadero” (*vero*) y “verosímil” (*verisimile*), “imitación” y “copia”, “unidad poética” y “unidad matemática”. Todo esto vendría explicado en

¹⁴⁶ Por ejemplo, la discusión sobre el significado más apropiado para *imus* en el v. 32 de Horacio (BRUNELLI II: 1258) o la polémica sobre el uso de “palabras compuestas” (“...*iunctura novum*...”, BRUNELLI II: 1259).

¹⁴⁷ BRUNELLI (II: 1255).

el *Estratto* más detenidamente y es un aspecto en el que Metastasio hace mucho hincapié. La posición típica del autor es de reinterpretación moderna y moderada de lo clásico, como vemos en su explicación a los vv. 12 y posteriores (*Sed non ut placidis...*): “la facultad de inventar está circunscrita a los límites de lo verosímil”, ciertamente, pero es una “[regla] que necesita, como todas las máximas generales, mucho sentido común y cautela por parte de aquellos que quieran adaptarla a casos particulares”. Sí, porque también existen “verdades insólitas”, “invenciones insólitas” que, hechas verosímiles, producen un efecto de “inesperada admiración”: esto, finalmente, daría lugar a una de las fuentes más ricas de placer poético-literario. El razonamiento se dirige, obviamente, a defender el supuesto “realismo” verosímil de mitos y leyendas y, por lo tanto, su uso con afanes de dignidad y provecho literarios. Y Metastasio lo intenta de manera admirablemente elegante:

È real verità che le greggi e gli armenti non conversano con le fiere divoratrici; ma, supposta la pacifica concordia dell'età dell'oro, con tutta la maggior verisimilitudine *serpentes avibus geminantur, tigribus agni*: e si dice egregiamente con Virgilio, *nec magnos metuunt armenta leones*. (Brunelli II: 1256)

Sobre el peligro de exagerar con las descripciones al principio de un poema (*Inceptis gravibus...*), Metastasio comenta que, para él, *inceptis* significa aquí en realidad “empresa/cometido” y no “comienzo”, por lo que el peligro de descripción excesiva podría recaer a lo largo de todo el poema y no solo en su parte inicial. Para defender su tesis cita un uso de *inceptum* con el sentido de “empresa/cometido” en Salustio: “*Iuventus pleraque, sed maxime nobilium, Catilinae inceptis favebat* (De bello Catil., Parisiis ad usum Delphi. 1674, pag. 14)”¹⁴⁸. Posteriormente, al comentar la idea horaciana de que todas las partes de un poema tengan que ser “miembros convenientes de un solo cuerpo”, el poeta recuerda que aquí no hay referencia alguna a limitaciones de tiempo o lugar, pero remite otra vez al *Estratto*, que como vimos antes sí dedica un extenso pasaje a esta problemática.

Otro punto de discusión es el status de la métrica romance como otro de los elementos que debe o debería beber de la tradición clásica tal y como los más “estrictos gramáticos” la han concebido. Metastasio no acepta el paralelismo

¹⁴⁸ BRUNELLI (II: 1256).

propuesto e impuesto por varios eruditos entre el yambo latino y el yambo del endecasílabo italiano como condición *sine quae non* para que el verso pueda considerarse “heroico”. El poeta no ve necesaria esta condición y estima “inútil y empalagoso” tal empeño, el cual se suma a todos los demás esfuerzos “sofísticos” por parte de tales “severos” académicos¹⁴⁹.

También es de interés la cuestión de los caracteres “bajos y elevados”, íntimamente ligada al de la violencia de las pasiones sobre el escenario. Metastasio, aquí, recuerda que ni el cómico ha de olvidarse de la “elocución familiar”, aún cuando se agite, ni el trágico de su estilo “noble, elegante y sensiblemente sonoro”. Es decir, lo cómico no debería convertirse en trágico y viceversa. Todo esto para explicar, en palabras del poeta, que con el pasaje “*sermone pedestri...*” (v. 95) Horacio no justifica bajeza alguna en el estilo trágico:

Si può essere afflitto, senza essere vile: e si può essere agitato
e commosso senza prendere in presto l’ali da Pindaro¹⁵⁰.

En los comentarios a su traducción de Horacio, Metastasio también hace gala de su formación legal. Cuando explica el significado que para él tiene el término *communia* en “*Difficile est proprie communia dicere*” (v. 128), apreciamos la claridad del abogado junto a los conocimientos del filólogo:

[...della] parola *communia*. Questa, da noi e parlando e scrivendo frequentemente impiegata per dinotar le cose ordinarie e conosciute, presenta a prima vista al lettore un senso opposto per diametro a quello che vuole Orazio che se ne ritragga, attribuendo egli alla parola quella rigorosa significazione che le hanno i giureconsulti attribuita. Le cose comuni, secondo questi, sono quelle che sono di tutti: e possono divenir proprie di qualunque le occupi il primo: e son pubbliche quelle che già da un pubblico occupate, cioè da una società, da un popolo o da una nazione, possono per qualche via divenir private d’un solo. Onde ottimamente ha detto Orazio esser difficile il rendersi proprio un soggetto nuovo, ancor di ragion comune, cioè non trattato ancor da veruno¹⁵¹.

Por lo que hablar de *communia* es *difficile* porque se trataría de sujetos nuevos, todavía de razón común y no tratados aún por nadie, de la misma manera

¹⁴⁹ BRUNELLI (II: 1262-1263).

¹⁵⁰ BRUNELLI (II: 1264).

¹⁵¹ BRUNELLI (II: 1264).

que ocupar una parcela de tierra nueva, nunca utilizada, supone encontrarse con un terreno que aún debe ser trabajado.

Hemos visto anteriormente cómo Metastasio se empeña en demostrar que el producto del poeta ha de ser verosímil, pero no por ello estrictamente “realístico” como se ha dado a entender por otros estudiosos (sin olvidarse, naturalmente, de la idea de “maravilla” tan propia y necesaria de un producto poético). Así pues, cuando en Horacio tenemos *Atque ita mentitur...* (v. 151), Metastasio vuelve a insistir en lo mismo y advierte: “la expresión aquí usada de que el poeta *miente* es siempre metafórica: no significa otra cosa sino que el poeta a veces representa como verdaderos eventos inventados por él y otras veces eventos que no han sucedido exactamente como él los ha narrado”¹⁵². Más propiamente:

Sicché non sono menzogne, ma legittimi materiali del poeta così il falso, come il vero: pur che servano a rendere particolare e sensibile quella universale ed astratta verità ch’egli si propone di presentare, e che il lettore o lo spettatore ha dritto di esiger da lui [...] *Primo ne medium, medio ne discrepet imum*¹⁵³.

Metastasio también desea refutar otro de los grandes tópicos, es decir, la interpretación de varios eruditos de que el drama perfecto ha de estar conformado por cinco actos, idea supuestamente derivada del pasaje *Neve minor, neu sit quinto productior actu...* (v. 189) y tan asiduamente seguida por el teatro francés. No la refuta sólo porque “los trágicos griegos no hayan conocido siquiera el nombre *acto*” sino sobre todo porque, en realidad, lo que el poeta debe cuidar es de respetar las costumbres y las expectativas de su público¹⁵⁴. Si el público francés pide por costumbre cinco actos, se le han de dar cinco; si el público italiano pide tres actos, se les darán obras escritas en tres actos. Ciertamente no le interesa a nuestro Poeta Cesáreo que el drama perfecto se suponga compuesto por cinco actos, cuando durante toda su carrera como libretista había estado apoyando el modelo de melodrama en tres actos – y sólo en su tragedia “de laboratorio” *Giustino*, escrita bajo la atenta mirada del maestro Gravina por un Metastasio adolescente, había seguido la estructura en cinco actos –.

¹⁵² BRUNELLI (II: 1266).

¹⁵³ BRUNELLI (II: 1266).

¹⁵⁴ BRUNELLI (II: 1268).

De manera parecida, tampoco se encuentra de acuerdo con aquellos eruditos que interpretan de Horacio que cuatro personajes no pueden hablar juntos en una misma escena (*Nec quarta loqui persona laboret*, v. 192). A veces sucede en la ópera metastasiana que cuatro personajes se encuentren en la misma escena, normalmente una escena clímax, y se enfrenten para resolver el nudo dramático a lo largo de un recitativo *secco*, por lo que el pretendido precepto horaciano iría en contra de su praxis teatral. Por ello, Metastasio propone otras posibles interpretaciones del pasaje: quizás el cuarto personaje no tenga que “fatigarse [*laboret*] en hablar mucho”, o quizás era una advertencia práctica para aquellas ocasiones en que, habiendo sólo tres actores repartiéndose todos los papeles, al menos uno de ellos necesitaría tiempo “para travestirse”¹⁵⁵. Eso sí, tampoco conviene que hablen demasiado personajes juntos para evitar confusiones: en tales casos el poeta necesita, como es usual leer en Metastasio, “lunga pratica e molto giudizio”. Como antes, también en este caso el poeta remite a su *Estratto* aristotélico para una explicación más extensa.

Metastasio rechaza también la idea de eruditos como Dacier de que el coro sea el elemento sin el cual la tragedia deja de ser tragedia, o que en el coro “consista todo lo verosímil de la tragedia”. El tema surge a raíz del pasaje horaciano *Actoris partes chorus*. Aquí nuestro autor sigue fiel a su praxis teatral: el papel del coro en el melodrama metastasiano es, efectivamente, muy reducido.

Ya entrando en temas más amplios, el pasaje *Ut pictura poësis erit...* (v. 361) inspira a Metastasio la reflexión de que si la poesía no es excelente, entonces es pésima, porque “en aquellas artes que tienen por objeto no la necesidad sino el deleite de los hombres, no tiene perdón aquella mediocridad que fácilmente puede sufrirse en las otras”¹⁵⁶. Y es que muchos, quizás demasiados, se arrojan el título de poeta, seducidos por el brillo aparente que puedan tener sus “intentos” literarios. Aquí, Metastasio, desde su merecido trono literario conseguido tras largos años de trabajo, elabora cuatro consejos dirigidos a aquellos jóvenes que quieran iniciarse en la profesión del poeta¹⁵⁷:

¹⁵⁵ BRUNELLI (II: 1269-1270).

¹⁵⁶ BRUNELLI (II: 1274).

¹⁵⁷ BRUNELLI (II: 1275).

- No creer que la inclinación que se pueda sentir hacia la poesía signifique necesariamente habilidad para la poesía.
- Tener siempre presente el riesgo al que se expone el poeta, según Horacio.
- No aventurarse enseguida con obras largas y difíciles, sino ensayar, probar con pequeñas producciones, inspirándose sobre todo en aquellos precedentes que ya han obtenido el aplauso del público¹⁵⁸.
- Analizar el resultado de estas primeras obras, calcular el éxito cosechado entre el público y, en caso de que éste no se corresponda a lo esperado, considerar que, posiblemente, el título de poeta no sea necesario para merecer un lugar de distinción entre los hombres grandes e ilustres.

Que Metastasio se inspire en los clásicos es un hecho indudable, pero no podemos olvidar su posicionamiento cristiano frente a algunos conceptos más propiamente místicos presentes en lo Clásico. Se dice que *poëta nascitur* y se llega a hablar de un furor “divino” necesario en quien quiera ser poeta. Metastasio recuerda que Ennio llamaba *sanctos* a los poetas “mucho antes de que Ovidio llegara a escribir: *Est Deus in nobis, agitante calescimus illo / Impetus hic sacrae semina mentis habet*”¹⁵⁹. Pero lo cierto es que nuestro poeta solo reconoce esta “calidad divina” a la poesía de los Profetas. Eso sí, vuelve a recordar junto a Horacio que no bastan ni la naturaleza ni el arte (entendido como ensayo, cultivación, esfuerzo) para formar a un poeta, si estos dos elementos no van acompañados. Y, sobre todo, vemos el espíritu metastasiano muy claramente cuando éste explica que, para el poeta, es necesario tener “una docilidad natural, o sea una actividad del corazón que tienda a vestirse sin esfuerzo de las más variadas pasiones humanas”, aquellas pasiones que el poeta quiera poder despertar en su público.

Por eso, el poeta debe sentir antes lo que quiere que los demás sientan. Qué mejor cita de autoridad, en este caso, que el propio Horacio, citado naturalmente por Metastasio: *si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi* (v. 102). Se necesita y se anima pues la presencia de ese fuego llamado “estro, entusiasmo o

¹⁵⁸ Vuelve a aparecer aquí la figura del público como punto de orientación de extrema importancia para el poeta, un punto que nunca puede ni debe ignorar.

¹⁵⁹ BRUNELLI (II: 1276).

furor poetico”, siempre que nunca supere ciertos límites, pasados los cuales se convertiría en “pazzia”. Por eso Metastasio recuerda el celeberrimo verso 309 de la *Poética* horaciana a la vez que lo traduce expresamente más abajo, subrayando así aún más su importancia: *Scribendi recte, sapere est et principium et fons*, “Il buon giudizio è il capital primiero / Dell’ottimo scrittore”¹⁶⁰. El furor poético no puede nunca molestar el “equilibrio de la razón”, porque, recordando además a Quintiliano, “la chiarezza è la principal virtù dell’eloquenza”.

Curiosamente, si abriamos la introducción a nuestra tesis con la cita de Juan de Salisbury relativa al hombre sentado sobre hombros de gigantes, encontramos aquí otra metáfora sobre altura y conocimiento: se trata de Quintiliano citado por Metastasio. El sabio no necesita afanarse en explicar las cosas de manera complicada (lo que también recuerda el célebre *Intelligenti pauca* de la tradición latina y el *Dictum sapienti sat est* plautino), mientras el que no cuenta con particulares dotes de ingenio más se esfuerza por buscar una obscuridad innecesaria; como aquellas personas de poca estatura que intentan “sollevarsi su le punte de’ piedi; [...] *ut statura breves in digitos eriguntur...* [Lib. II, cap. III De inst. orat.]”. Es evidente cómo Metastasio abraza estas ideas de moderación clásica con la conciencia racionalizadora de la modernidad, una moderación que no comporta en absoluto frialdad de contenidos, pero que sería luego atacada, como era de esperar, por la rebeldía romántica.

Las elaboraciones metastasianas de Aristóteles y Horacio están pues íntimamente relacionadas: algunos contenidos se repiten, ya que el fondo de la cuestión para Metastasio es, en realidad, una apología de su obra como profesional del teatro, siendo la explicación y la interpretación de ambos autores el punto de partida, un pretexto de sabor clásico, filológico. Eso sí, el *Estratto* se proyecta como un trabajo más extenso, más ambicioso, todo un pequeño tratado, mientras la *Poética* horaciana adquiere un formato más modesto, el de traducción (finamente elaborada y versificada, eso sí) con notas. En todo caso, son dos poéticas que, como hemos visto, conforman el núcleo del pensamiento dramático metastasiano, el lecho conceptual y de autoridad sobre el que descansa la obra de toda una vida.

¹⁶⁰ BRUNELLI (II: 1277).

2.4 Indicios de lo clásico en Metastasio: los *argomenti*

“È noto per l'istorie...”
Semiramide riconosciuta, 1729

Una vez visto el profundo conocimiento de lo clásico en Metastasio, especialmente todo lo relacionado a las poéticas aristotélicas y horacianas, es interesante ver cómo este tipo de experiencia en teoría literaria se une a otro “grado” de presencia de lo clásico, quizás más superficial pero decididamente más tangible en la praxis teatral, un elemento que, sin embargo, también puede reservar sorpresas en cuanto a procedimientos. Se trata de la elección de temas clásicos o de inspiración clásica para los argumentos de los libretos para el escenario operístico.

Sin entrar en profundidad en todos los detalles de los componentes de Tradición Clásica presentes en las obras metastasianas, sí nos interesa hacer un rápido perfil de aquellas referencias que, desde *Didone Abbandonata* de 1724 a *Romolo ed Ersilia* de 1765¹⁶¹, vinculan los libretos operísticos de nuestro autor a temas clásicos o “antiguos”. No procede en este lugar entrar a detallar la riqueza de menciones clásicas presentes en otros géneros menores del Poeta Cesáreo. Es innegable la presencia del mito grecolatino, de hecho, en títulos como *Endimione* (1721), *Gli orti esperdi* (1721), *La Galatea* (1722), *La contesa de' numi* (1729), *Il tempio dell'Eternità* (1731), *Amor prigioniero* (1732), *L'asilo d'Amore* (1732), *Il palladio conservato* (1735). Estas obras escénicas de menor envergadura, compuestas casi siempre para celebraciones especiales (a partir de 1730 en el seno de la misma familia imperial vienesa), ven como protagonistas divinidades más o menos importantes del Olimpo clásico (a menudo Amor/Cupido, Venus, Apolo...). Es algo que no vemos en los libretos operísticos, en los cuales Metastasio, como explicábamos anteriormente, prefiere no hacer cantar a dioses y diosas sino a hombres y mujeres, si bien a menudo relacionados o influenciados por el mundo de la divinidad de forma directa o indirecta¹⁶².

Un primer acercamiento a la presencia de lo clásico en los libretos operísticos de nuestro poeta consiste en analizar los *argomenti* que introducen las óperas a

¹⁶¹ Excluimos el último libreto, *Ruggiero* (1771), inspirado en Ariosto.

¹⁶² Todo ello naturalmente sin perjuicio de la doctrina cristiano-católica, como explican a menudo notas preliminares a los libretos imprimidos para las representaciones.

manera de “prólogo”: aquí no sólo vemos la explicación del tema de cada drama, sino también una contextualización de los precedentes en los que el drama se enmarca. Casi siempre Metastasio cita, a veces ambiguamente, sus supuestas fuentes. Si redactamos una lista de las menciones bibliográficas explicitadas por el autor, vemos la fuerte presencia de los historiadores clásicos pero también bizantinos, poetas épicos y líricos e incluso algún humanista del siglo XVI. Queda patente la ausencia de muchos autores que también han servido a Metastasio de fuente (por ejemplo, el *argomento* de *Achille in Sciro* no cita a Ovidio, Estacio o a Pseudo-Apolodoro en el tratamiento del episodio posthomérico). Sin embargo, vemos el despliegue de erudición llevado a cabo por el poeta en estas discretas citas y referencias antepuestas a cada una de sus obras.

Ovidio, Justino Frontino (siglo II), Apolodoro, Dion Casio, Plutarco, Higino, Aurelio Víctor y Juan Zonara (cronista bizantino del siglo XII) obtienen dos menciones cada uno. Herodoto en cambio triunfa estadísticamente con cuatro libretos en los que Metastasio le cita como fuente. El pintoresco grupo de “autoridades” se completa, en orden casual, con Pausanias (geógrafo), Natalis Comes (Natale Conti, humanista del XVI), Suetonio, Ctesias de Cnido (siglo V), Valerio Máximo (siglos I a.C. – I d.C.), Tito Livio, Dionisio de Halicarnaso (siglos I a.C. – I d.C.), Cornelio Nepote, Lucio Aneo Floro y Apiano (siglos I-II), Tácito, Virgilio, San Próspero de Aquitania (siglo V), Sigonio (humanista del XVI), Valerio Flaco, Diodoro Sículo (siglo I a.C.), Estacio, Espartiano, Pompeyo Trogo (I a.C.), Cicerón, Horacio y Curcio Rufo (siglo I).

A continuación podemos intentar un acercamiento, si bien superficial, a los ejemplos de citas antepuestas a los libretos de ópera metastasianos, lo que nos dará una idea del abanico de temas y ambientaciones extraídas del mito, de la cultura clásica o de la historiografía antigua (casi siempre de tema grecolatino, sobre todo romano, pero sin olvidar el especial atractivo “exótico” que al autor sienta por la historia medio-oriental).

Inevitable mencionar el debut operístico de nuestro poeta con un tema celeberrimo como es el de Dido y Eneas, universalmente conocido a través de Virgilio. En el argumento que precede *Didone Abbandonata* (1724), Metastasio especifica haberse inspirado no sólo en Virgilio sino también en Ovidio: de él extrae la noticia de que “Iarba”, rey africano, se haría con Cartago una vez muerta

Dido, así como la tradición del enamoramiento de Anna, hermana de Dido (“Selene” en el libreto), por el héroe troyano. Veamos cómo el poeta formula esta combinación de fuentes especificando que, “por comodidad de la representación”, el rey Iarba se introduce de incógnito en el palacio real bajo otro nombre:

Tutto ciò si ha da Virgilio, il quale con un felice anacronismo unisce il tempo della fondazione di Cartagine agli errori di Enea. Da Ovidio nel terzo libro de’ Fasti si raccoglie che Iarba s’impadronisse di Cartagine dopo la morte di Didone, e che Anna sorella della medesima, la quale chiameremo Selene, fosse occultamente anch’ella invaghita di Enea. Per comodità della rappresentazione si finge che Iarba, curioso di veder Didone, s’introduca in Cartagine come ambasciatore di sé stesso sotto nome di Arbace.

La épica vuelve a aparecer en *Achille in Sciro* (1736), donde encontramos el famoso episodio de Aquiles travestido y de incógnito en la corte de Esciro. Aquí Metastasio recuerda cómo estos eventos se encuentran “prácticamente en todos los poetas antiguos y modernos”, y menciona, como haría en otras ocasiones, que tales cosas se conocen “por antigua fama” – lo que ahora podríamos reformular como *fortuna dell’antico* –. Además, como los poetas “antiguos y modernos” no se han puesto de acuerdo, el poeta anuncia, en un plural mayestático (*noi*) y no sin cierta ironía, tomar lo que más convenga de uno y de otro para el mejor desarrollo de la acción, como también hemos visto hacer en el caso de Dido:

È per antica fama assai noto che bramosi di vendicar con la distruzione di Troia la comune ingiuria, sofferta nel rapimento d’Elena, unirono già le forze loro tutti i principi della Grecia. [...] Incontrasi questo fatto presso che in tutti gli antichi e moderni poeti; ma essendo essi tanto discordi fra loro nelle circostanze, noi senza attenerci più all’uno che all’altro abbiam tolto da ciascheduno ciò che meglio alla condotta della nostra favola è convenuto.

Es un elemento que demuestra una vez más el uso de lo Clásico por parte del poeta: nunca absorbido ciegamente, nunca adoptado religiosamente sin más planteamientos, sino más bien aprovechado y descartado según las necesidades, siempre desde un punto de vista racional y pragmático. Lo Clásico no es, pues, un

objeto sacro digno de reverencias “sofistas”. Por ejemplo, nos recuerda Gibellini, la profecía de la muerte de Aquiles es omitida por completo en el libreto¹⁶³.

La historiografía grecorromana marca fuertemente la producción metastasiana, en importancia y en intensidad casi más que la mitología, aunque Roma se convierte realmente en el punto de enfoque más evidente. Es inevitable aquí hablar del factor “heroísmo/virtud” tan idealmente “romano” según la concepción más severamente graviniana, factor que puede dar mucho de sí en el marco de la dramaturgia melodramática de nuestro autor y que, consecuentemente, recibe gran atención temática¹⁶⁴.

Los ejemplos son muy interesantes en este sentido: *Catone in Utica* (1728) da lugar al conflicto entre política y moral, rivalidad y admiración, heroísmo y dignidad humana. El argumento se extrae “de los historiógrafos”, sin precisar, pero se cambian los nombres de Cornelia, viuda de Pompeyo, y de Iuba, rey de Numidia. El mismo año escribe *Ezio*, centrándose en las peripecias del capitán de las milicias del emperador Valentiniano III, vencedor sobre Átila y víctima de las envidias e intrigas de un patricio romano que lo acusa de alta traición. Curiosamente, lo que Metastasio resume en su *argomento* es descrito como “histórico”, es decir, supuestamente documentado (se citan a Sigonio y a San Próspero de Aquitania, o sea, fuentes no clásicas), mientras que todo lo demás, es *verisimile*: el hecho histórico es un pretexto para crear un drama, por lo que la pieza teatral no tiene pretensión de crónica histórica exacta, como también precisa Aristóteles en su *Poética*. En *Ezio* el heroísmo derivado de la virtud forma parte del dramatismo: el capitán Ezio es condenado a muerte por su supuesta traición, pero es inocente y, aún así, no renuncia a su fidelidad al emperador. El héroe intachable, “romano” al fin y al cabo, es el foco perfecto para despertar la *admiration* corneillana y, finalmente, metastasiana. La catarsis dramática y no trágica se produce al “admirar” la fuerza de la virtud incluso en las circunstancias más duras, virtud que es finalmente premiada: no se trataría, pues, de presenciar eventos sangrientos o escatológicos. Si hablamos de virtudes romanas, no podemos olvidar un título como *La clemenza di Tito* (1734), quizás el ejemplo más claro de lo que acabamos de escribir. La “fama” de un personaje de la

¹⁶³ GIBELLINI (2003: 187).

¹⁶⁴ TATTI (2001) sobre el concepto de virtud romana.

Antigüedad que es célebre por sus virtudes es motivo suficiente para convertirlo en héroe de un *dramma per musica*:

Per consenso di quasi tutti gli storici, non ha conosciuto l'antichità né migliore né più amato principe di Tito Vespasiano. [...] (Suetonius Tranquillus, Aurelius Victor, Dione, Zonara, eccetera).

De manera muy parecida aparece más tarde *Attilio Regolo*, con su final trágico aunque no “en escena”, sino imaginado por el público al ver cómo el protagonista voluntariamente parte para África donde seguramente encontrará la muerte. Lo que destaca es la importancia del “nombre”, de la personalidad.

Fra i nomi più gloriosi de' quali andò superba la romana repubblica ha, per consenso di tutta l'antichità, occupato sempre distinto luogo il nome d'Attilio Regolo [...] (Appiano, Zonara, Cicerone, Orazio ed altri).

En definitiva, el culto a lo virtuoso, a lo ejemplar. No sorprende que tanto *Attilio Regolo* como *Catone in Utica* sean dos de los tres dramas que terminan con la muerte (no vista) del protagonista: si Dido muere presa de la duda, abandonada por todos, Atilio y Catón llevan su virtud a su grado máximo, lo que les lleva a una muerte voluntaria, aceptada como única vía posible para salvaguardar tanto su honor como el de los más allegados. Estos dos finales trágicos no encontraron tan buena aceptación entre el público dieciochesco y recibieron duras críticas. Tanto es así que, en algunas ocasiones, se cambió el final de estos dramas para complacer al público.

Un emperador como Adriano, indeciso entre su prometida Sabina y la princesa de los partos, prisionera, puede ser el centro de una intriga amorosa digna del melodrama metastasiano en sentido más puramente sentimental, como en *Adriano in Siria* (1732). Al final la virtud prevalece: el emperador devuelve el reino a los vencidos y regresa a los brazos de su prometida:

Le dubbiezze di Cesare fra l'amore per la principessa de' Parti e la violenza dell'obbligo che lo richiama a Sabina, la virtuosa tolleranza di questa, l'insidie del feroce Osroa, delle quali cade la colpa su l'innocente Farnaspe, e le smanie d'Emirena, or ne' pericoli del padre, or dell'amante ed or di sé medesima, sono i moti fra' quali a poco a poco si riscuote l'addormentata virtù d'Adriano, che vincitore alfine della propria passione rende il

regno al nemico, la consorte al rivale, il cuore a Sabina e la sua gloria a sé stesso (Dione Cassio, libro XIX; Spartianus, In vita Hadriani caesaris).

Pero también destacan las heroínas romanas, como la protagonista de *Il trionfo di Clelia* (1762), cuyas peripecias cuentan con un fuerte respaldo de fuentes citadas (Livio, Dionisio de Halicarnaso, Plutarco, Lucio Aneo Floro, Aurelio Víctor), o el rigor virtuoso de la princesa sabina Ersilia, pretendida por Rómulo en el contexto del famoso rapto (tema del penúltimo trabajo operístico de Metastasio, *Romolo ed Ersilia* de 1765).

La historia griega se presenta en Metastasio bajo diferentes perspectivas: a veces se mezcla la historia con el mito, por ejemplo en el terrible presagio oracular que provoca los enredos dramáticos en la Tracia legendaria de *Demofonte* (1733), uno de los libretos más intrincados y complejos del autor, toda una obra maestra según los estudiosos; otras veces contamos con capítulos de historia propiamente helénica, como *Alessandro nell'Indie* (1729/1730) donde se trata el paso de Alejandro Magno por la India y sus supuestas intrigas amorosas con la reina Cleófida: el tema era altamente adecuado para un melodrama de tinte sentimental que resultaría muy fructuoso en escena, versionado y modificado posteriormente por docenas de compositores diferentes.

En *Temistocle* (1736) vemos otra ilustre personalidad griega: en este caso se trata de un conflicto de intereses entre el célebre ateniense y Jerjes, rey de Persia, lo que produce vicisitudes muy interesantes desde el punto de vista dramático. Los temas de la fidelidad a lo prometido, la amistad y la traición son una constante en Metastasio. La admiración, esta vez entre personajes, salva la situación y el enredo de la trama para alcanzar el *lieto fine* “obligatorio”:

Ma sul punto d'eseguire il funesto disegno, il magnanimo Serse innamorato dell'eroica sua fedeltà ed acceso d'una nobile emulazione di virtù, non gl'impedì solo d'uccidersi; ma giurò inaspettatamente quella pace alla Grecia che tanto fin a quel giorno era stata da lei desiderata invano e richiesta (Cornelio Nepote, Plutarco, eccetera).

Volvemos a la época helenística con el *Antigono* (1744), que se basa en la figura de Antígono II Gónatas, rey de Macedonia, descrita por Pompeyo Trogo. Eso sí, las vicisitudes que conforman el drama parecen ser fruto de la pluma de

Metastasio, ya que “il fondamento istorico è di Trogo Pompeo. Ma la maggior parte si finge”.

Alejandro vuelve a ser protagonista en *Il re pastore*, clímax arcádico elegantísimo y “atrágico” como decíamos anteriormente, en una época ya avanzada, lejos ya de cualquier resquicio barroco (1751). El tema helénico del “rey jardinero” o “rey pastor” de Sidón, ensalzado por Alejandro al trono debido a su virtud, encarna muchas de las características específicas del “monarca justo” que tanto recuerda la Arcadia pastoril y virtuosa soñada unas cuantas décadas antes por los maestros del poeta. Curcio y Justino se citan como fuentes, aunque “se verá en el curso del drama” la manera en que el poeta ha construido, sobre tales fundamentos históricos, el edificio dramático del libreto:

Fra le azioni più luminose d’Alessandro il Macedone fu quella di avere liberato il regno di Sidone [...] Come si sia edificato su questo istorico fondamento, si vedrà nel corso del dramma (Curtius, liber IV, capitulum III; Iustinus, liber XI, capitulum X).

Curiosamente es la historia medio-oriental la que sobresale, por sus especificidades, en la lista de óperas metastasianas: el exotismo atrae y, de alguna manera, se adapta muy bien a los fines dramáticos del poeta. No solamente contamos con los conflictos entre Ciro y el rey de Media en *Ciro riconosciuto* (1736)¹⁶⁵, donde la agnición como clave dramática es subrayada también en el título. Metastasio viaja a Persia en dos de sus mejores títulos: *Siroe, re di Persia* (1726, cuyo argumento está “en parte” sacado de los “historiógrafos bizantinos” y “en parte verosíblemente inventado”) y *Artaserse* (1730, su libreto más utilizado, quizás el libreto más “oído” en todo el siglo XVIII). Egipto aparece de la mano de *Nitteti* (1756), escrita especialmente para la corte de Madrid, cuyos espectáculos estaban dirigidos por Farinelli, y fundamentada, al menos en cuanto a “lo histórico”, en Herodoto y Diodoro de Sicilia. *Demetrio* (1731) nos lleva a los desórdenes sucesorios de Siria, donde la princesa Cleonice está obligada a elegir esposo y rey consorte. Acabará por elegir al humilde Alceste que, en realidad, es el legítimo heredero, hijo del otrora rey Demetrio: otra agnición de “bajo estado” a “alto estado” que resuelve, *dulcis in fundo*, las tensiones dramáticas desarrolladas a lo largo de los tres actos.

¹⁶⁵ Metastasio cita como fuentes: “Erodoto, Clio, libro I; Giustino, libro I; Ctesia, *Historiae excerpta*; Valerius Maximus, liber I, capitulum VII, eccetera”.

Las vicisitudes de Zenobia y Radamisto contra el rey de los Partos en Armenia conforman la conmovedora *Zenobia* (1737), cuyos fundamentos históricos se extraen, según el poeta, del libro XII de los *Annales* de Tácito. Quizás imitando los temas asiáticos de algunas obras muy atractivas de Pier Jacopo Martello, Metastasio se atreve con una ambientación ya extraclásica con *L'eroe cinese* (1752), de ambientación imperial china. Merece la pena, antes de volver a Grecia, citar la simpática descripción de los figurantes que sirven para subrayar el contexto oriental, tan exótico para la Viena de mediados del XVIII:

[...] Comparese di paggi cinesi, paggi tartari, schiave tartare,
nobili tartari, manderini d'armi, manderini di lettere, bonzi,
soldati cinesi [...]

Volviendo ya a los temas de inspiración clásica, llegamos a aquellos libretos que, como los antes mencionados *Didone abbandonata* y *Achille in Sciro*, se basan más bien en la mitología que en la historiografía (más o menos mitificada). A este grupo pertenecerían también libretos como *Semiramide riconosciuta* (1729) en la que se le cambia la genealogía a la protagonista, ya no hija de “una ninfa de una fuente”: “para eliminar la inverosimilitud de su fabulosa origen, se finge que fuera hija de Vexor, rey de Egipto”. Es interesante cómo Metastasio intenta eliminar los elementos más claramente “divinos” e inexplicables de sus libretos para el teatro, con el fin, naturalmente arcádico, de alejarse del paroxismo filo-olímpico de la ópera del siglo XVII.

Nuestra *Issipile* (1732) también bebe de la mitología, como veremos en profundidad más tarde, así como la afortunadísima *Olimpiade* (1733), ápice de la inspiración metastasiana, celebrada por público y crítica como la “divina *Olimpiade*”. El centro del argumento es, otra vez, la agnición de un príncipe de sangre real, decorada por la tensión inevitable entre dos amigos que al mismo tiempo son rivales en amor. Aquí, Metastasio cita a los clásicos Herodoto y Pausanias y a Natalis Comes como fuente renacentista. Finalmente, inspirándose en Apolodoro, Higino *ed altri*, forja la *Ipermestra* (1744), otra figura femenina fuerte y heroicamente virtuosa, cerrada en el peligroso triángulo del deber filial para con el padre y el deber conyugal para con el esposo, quizás de manera parecida a *Issipile*, es decir, nuestra Hipsípila de Lemnos.

III. Hipsípila en las fuentes

III. Hipsípila en las fuentes

3.1 Hipsípila: bases del mito

Si uno de nuestros objetivos consiste en analizar el peso de la Tradición Clásica en la *Issipile* metastasiana, se hace necesario, ante todo, constatar la presencia del personaje a lo largo de la literatura grecolatina. Para ello individuaremos, por un lado, las obras que hagan referencia a las vicisitudes del androcidio de Lemnos y la posterior llegada de Jasón y los Argonautas a la isla, ya que estos acontecimientos son los que, principalmente, conforman la trama del libreto operístico. Por otro lado, también mencionaremos el otro episodio importante que la Tradición Clásica le reserva a nuestra protagonista, el que está ligado a Nemea: su estancia en la corte del rey Licurgo como nodriza del pequeño Ofeltes, la llegada de los Siete y la muerte del niño por una monstruosa serpiente, presagio de la futura derrota contra Tebas y origen de los Juegos Nemeos.

Cabe, aquí, ofrecer las bases de lo que seguirá más abajo. Hipsípila¹⁶⁶ (Ἕψιπύλλη, poét. Ἕψιπύλεια), cuyo nombre también es compartido por otras figuras menores¹⁶⁷, es recordada ante todo como hija de Toante, rey de Lemnos, y

¹⁶⁶ Es importante recordar aquí las aportaciones de KLÜGMANN (1886-1890) en RÖSCHER (ED.) *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* [I: 2853-2856]; JESSEN (1914) en PAULY, WISSOWA & KROLL (EDS.) *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* [IX, 1: 436-443], muy resumido por GEISAU (1979) en ZIEGLER, K. & SONTHEIMER, W. (EDS.) *Der kleine Pauly: Lexikon der Antike* [II: 1290-1291]. BOULOTIS (1981-1999) en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [VIII: 645-650]; DRÄGER (2003) en CANKIK, SCHNEIDER & LANDFESTER (EDS.) *Der Neue Pauly* [40-41]; HARAUER & HUNGER (2006) en *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* [239-240]; fundamentales el artículo de BURKERT (1970) «Jason, Hypsipyle, and New Fire at Lemnos: a Study in Myth and Ritual», *CQ* XX: 1-16 y las actas del congreso sobre Hipsípila celebrado en Urbino el 5-6 de mayo de 2003, publicadas en RAFFAELLI, R. *et al.* [EDS.] (2005). De gran interés el estudio mitológico (desde una perspectiva “científica”) de los principales mitos de Lemnos por parte de MASCIADRI (2008, sobre todo pp. 164-238). Muy interesante para las fuentes de menor relevancia sobre Hipsípila GANTZ en *Early Greek Myth* (1996, vol. I, pp. 345-347).

¹⁶⁷ Por ejemplo, KLÜGMANN (1886-1890: 2856) cita a otras tres Hipsípilas diferentes: una habría sido hermana de Penélope según *Schol. Od.* 4, 797. En Homero, sin embargo, Ἰψίμη; cfr. JESSEN (1914: 443-4); una de las amadas de Apolo según *Arnob.* 4, 26; por último, una amazona que aparece en dos vasijas de Múnich y Arezzo, según interpretaciones de Jahn.

de Mirina¹⁶⁸ (que da nombre a una de las dos ciudades de la isla). Es, por lo tanto, nieta directa del dios Dioniso. El nombre Ὑψώ (en la perdida *Hipsípila* de Esquilo) parece ser una variante de Hipsípila¹⁶⁹.

La primera referencia literaria directa de su nombre está en la *Iliada* de Homero, VII, 469. Aquí, simplemente se la menciona como madre de Euneo, hijo de Jasón, el cual reinaba en Lemnos durante el conflicto troyano. Éste había enviado cargamentos de vino de la isla a los aqueos:

...Εὔνηος,
τόν ῥ' ἔτεχ' Ὑψιπύλη ὑπ' Ἰήσωνι, ποιμένι λαῶν.
...Euneo,
que Hipsípila alumbró por obra de Jasón, pastor de huestes.¹⁷⁰

Es un hecho reconocido que Hipsípila, hija de Toante (τῆς Θόαντος, Apolod. *Bibl.* 17¹⁷¹), es la misma persona que aparece tanto en la saga de los Argonautas como en la saga tebana, si bien con carácter marcadamente distinto¹⁷². También es interesante notar que, desde el punto de vista iconográfico, la mayoría de imágenes que han llegado hasta nosotros hacen referencia al episodio de Hipsípila como nodriza en Nemea, mientras apenas quedan representaciones figurativas del episodio con Jasón en Lemnos o del androcidio¹⁷³.

Veamos ahora en detalle las aportaciones clásicas a las dos sagas en que aparece Hipsípila. De esta manera podremos tener una perspectiva del *corpus* que trata la figura de la princesa de Lemnos y que, directa o indirectamente, llega hasta Metastasio, dándole elementos que luego aprovechará o descartará según analizaremos. Estos elementos conforman, efectivamente, lo que Maurizio Bettini muy bien describe en su aportación al estudio colectivo *Vicende di Issipile*: como

¹⁶⁸ MASCIADRI relaciona por parentesco a Jasón e Hipsípila: Mirina es hija de Creteo y éste, a su vez, es padre de Esón y por tanto abuelo de Jasón (*Od.* 11: 258 y ss.) Siguiendo este razonamiento, Jasón e Hipsípila son primos por parte de abuelo (2008: 184).

¹⁶⁹ Fragmento 247 tanto en TGF III (p. 352) como en NAUCK & SNELL (ED.) (1983) *Tragicorum Graecorum fragmenta* (p. 79). Es interesante mencionar también el adjetivo ὑψιπύλος, “de altas puertas”, recogido por Liddell & Scott en *Il.* 6, 413 y 16, 698, en Eurípides (*Hercules Furens*, 1030) y en Baquilides 8, 46. MASCIADRI recuerda que este adjetivo, en principio, se aplica a ciudades y nunca a personas, pero que podría venir a significar “aquella que vive donde la alta puerta” (2008: 167).

¹⁷⁰ Ed. de MONRO (1953) para Oxford. Traducción de CRESPO GÜEMES (1991).

¹⁷¹ FRAZER (ED.) (1954: 98-99).

¹⁷² JESSEN (1914: 436).

¹⁷³ HARAUER & HUNGER (2006: 239). Más detalles sobre iconografía en el LIMC, gracias al artículo sobre Hipsípila de BOULOTIS (1981-1999: 647-648).

una intrincada “red” cuyas mallas van uniéndose y apretándose a medida que el mito aparece, se ramifica y va mutando a través de cada “acto de presencia” en literatura:

*Nelle maglie di questa rete è rimasta impigliata anche Ipsipile, sposa ‘maleodorante’ e figlia affezionata, moglie tradita e madre di altri eroi, mittente di lettere sentimentali e romanzesca fanciulla rapita dai pirati, viandante cortese e nutrice distratta. **Possiamo sperare di trarre un senso complessivo da tutto ciò? [...] Il fatto è che il mito greco non ha un senso, ne ha tanti.***¹⁷⁴

3.2 Hipsípila en Lemnos: el androcidio y los argonautas

El primer bloque (y el que más directamente puede interesarnos en relación al libreto metastasiano) es el que, tradicionalmente, conecta dos eventos en un lapso temporal relativamente breve: el supuesto androcidio perpetrado por las mujeres lemnias y la llegada de los Argonautas a la isla, liderados por Jasón, los cuales tendrán relaciones con ellas antes de volver a partir. Las variantes del mito son numerosas y pocas veces los autores están completamente de acuerdo en las modalidades, los tiempos, las razones o los caracteres. Esto hace que la comparación de las diversas apariciones (directas o indirectas) de Hipsípila en el *corpus* literario sea más interesante. Hemos decidido abordar los textos y sus autores de manera cronológica, separando, sin embargo, los textos relativos a Lemnos y los Argonautas de los textos en los que Hipsípila ya forma parte del episodio nemeo de la expedición de los Siete contra Tebas. De manera práctica y para ayudar a entender los textos, incluimos los escolios junto con los textos de los autores y no según su cronología efectiva.

Literatura griega

PÍNDARO – *SCHOLIA IN PINDARI CARMINA*

Tras la breve aparición en Homero que hemos citado anteriormente¹⁷⁵, encontramos ya en Píndaro una breve mención del crimen lemnio: se enmarca en

¹⁷⁴ BETTINI (2005: 21). La negrita aquí y en las siguientes citas es nuestra excepto si especificamos lo contrario.

¹⁷⁵ Sin olvidar el *scholion* a *Il.* VII, 468 (en DINDORF 1875: 266). Allí, citando como fuente a Asclepiades (*Tragoidoumena*), se hace referencia al impulso de los hombres de Lemnos por ir a raptar a las mujeres tracias, inspirados por Afrodita: como reacción, las esposas lemnias *votan* matar a los hombres (ψηφίσασθαι πάσας ἀνδροκτονεῖν) y Jasón,

el relato del viaje de los Argonautas que constituye la parte principal de la *Pítica* 4 (252 y ss). Aquí se da una versión diferente a la usual: Jasón no pasa por Lemnos en su viaje de ida sino en su viaje de vuelta. Hipsípila no es mencionada directamente, pero sí se dice que los Argonautas yacieron con las lemnias, “matadoras de hombres” (ἀνδροφόναι). Además, celebraron allí unos juegos cuyo premio consistiría en una vestidura (ἔσθῆς):

[...] Λαμνιάν τ' ἔθνει γυναικῶν ἀνδροφόνων: 252
 ἔνθα καὶ γυίων ἀέθλοις ἐπέδειξαν κρίσιν ἔσθῆτος ἀμφίς,
 καὶ συνεύνασθεν [...]¹⁷⁶

El escoliasta de Píndaro menciona también la parada en Lemnos de los Argonautas en *Schol. Pi. P.* 4, 88b, y también explica que se trata de una etapa en su viaje de regreso hacia Escitia¹⁷⁷. En Lemnos se encuentran con una isla desierta de hombres (ἔρημον ἀρσένων τὴν νῆσον), ya que las mujeres habían decidido, por traición acordada entre ellas (συνθέμεναι πρὸς ἑαυτὰς ἐξ ἐπιβουλῆς), aniquilar a los maridos: éstos las habían rechazado debido al desagradable olor que desprendían, castigo procedente de Afrodita (δυσσομίαν προσέπεμψε), pues su culto había sido descuidado¹⁷⁸. En el *scholion* referente a los versos arriba mencionados de Píndaro (4, 449 según la numeración en Drachmann) se detalla que, debido al descuido del culto a la diosa, ésta inspiraría odio (μῖσος) en sus maridos. Éstos, a su vez, tras haber luchado en Tracia, volverían con prisioneras de guerra que despertarían los fatales celos de las lemnias¹⁷⁹.

En este *scholion*, pues, no se habla del “mal olor” como causa del despego de los maridos, sino de un “odio” inspirado por Afrodita. En los siguientes (4, 450-451) se hace referencia al manto o vestidura como premio de los juegos celebrados allí por los Argonautas, apuntando directamente también a Simónides¹⁸⁰ y a *Pi. O.* 4. Esta oda olímpica de Píndaro (4, 16-27) ofrece la imagen de uno de los argonautas, Ergino (hijo de Climeno), recibiendo un premio

tras llegar a la isla, se une a Hipsípila engendrando a Euneo (objeto del verso homérico en cuestión).

¹⁷⁶ PUECH (1955: 82-83).

¹⁷⁷ De hecho, el escoliasta afirma (*schol. Pi. P.* 4, 448) que la parada en Lemnos no tuvo lugar en el viaje de vuelta (ὑποστρέφοντες) sino en el de ida (ἀπιόντες): cfr. DRACHMANN (1997 II: 159).

¹⁷⁸ DRACHMANN (1997 II: 109).

¹⁷⁹ DRACHMANN (1997 II: 159-160).

¹⁸⁰ Recogido por *Schol. Pi. P.* IV. 450 (GAISFORD 1823: III, 200).

de la mano de la reina Hipsípila (que aquí sí es nombrada directamente) tras ganar la carrera con armadura de bronce. Esto lo salvaría del deshonor frente a las lemnias (Λαμνιάδων γυναικῶν ἔλυσεν ἐξ ἀτιμίας¹⁸¹), que se burlaban de él por tener pelo cano. El *scholion* a *O.* 4, 31a¹⁸² recoge la piedad de Hipsípila para con su padre al salvarlo del androcidio y cita a Apolonio Rodio. También en el Argumento II de las *Nemeas*¹⁸³ se menciona la manera en que Toante es salvado de la masacre por su hija, la cual lo esconde en un arca (ἐνείρξασα κιβωτῶ ἐφύλαττεν)

HERÓDOTO

El crimen de las mujeres lemnias también aparece en la historiografía: Heródoto lo menciona en VI, 138, donde explica el uso en Grecia de la expresión Λήμνια ἔργα para describir todo σχέτλια ἔργα. Ya no se trata solamente del androcidio por todos conocido, sino también por otro genocidio que se produciría posteriormente, esta vez de mujeres: al parecer, los pelasgos que habitaban Lemnos habían raptado mujeres atenienses y las habían traído a la isla, teniendo varios hijos a los que enseñaron la lengua y los modales áticos. El contraste que se crearía con los hijos de las pelasgas, debido al carácter dominante y fuerte de los hijos de las áticas, haría que los hombres decidieran finalmente asesinar a todos los hijos nacidos de estas relaciones y también a sus madres (προσαπολλύουσι δὲ σφέων καὶ τὰς μητέρας)¹⁸⁴. En este pasaje tampoco se menciona a Hipsípila, pero sí a Toante, su padre. En efecto, las lemnias han asesinado a sus propios maridos al mismo tiempo que a Toante (τοὺς ἅμα Θόαντι ἄνδρας σφετέρους)¹⁸⁵.

TEATRO TRÁGICO Y CÓMICO

El teatro griego también parece haberse interesado en un asunto tan intenso y trágico como lo podía ser el androcidio de toda una isla y el posible empeño de una hija por salvar la vida de su padre, el rey. Desgraciadamente algunas obras que parecen haber tratado este tema se han perdido. Por otro lado, el crimen lemnio aparece citado como ejemplo de iniquidad en el marco de otras tramas.

¹⁸¹ SANDYS (1937).

¹⁸² DRACHMANN (1997 I: 135).

¹⁸³ DRACHMANN (1997 III: 1-5).

¹⁸⁴ También se menciona el rapto de mujeres atenienses por los pelasgos en IV, 145.

¹⁸⁵ HUDE (1927³: VI, 138). Por lo tanto, en Heródoto, Toante no se salva del androcidio. En castellano, BALASCH (2008: 636).

Si de la perdida *Hipsípila* de Esquilo conservamos apenas dos palabras (como la variante Ὑψώ para el nombre de la protagonista, *TGF* III, fr. 247), sí tenemos una indicación de su contenido por el escoliasta de Apolonio Rodio (I, 769-773)¹⁸⁶, el cual además cita al mitógrafo Herodoro como fuente: la llegada de los Argonautas, tras el androcidio, es recibida por las lemnias armadas (ἐν ὄπλοις) y dispuestas a rechazar a los visitantes. Sin embargo, éstos prometen venir con otros fines, es decir, prometen tener relaciones con ellas (μιγήσεσθαι αὐταῖς), con lo que se les permite atracar.

De Esquilo se ha perdido también *Λήμνιαι* (“Las lemnias”), tragedia de la que incluso se duda si el título era en realidad en femenino o bien *Λήμνιοι* (“Los lemnios”): en el primer caso se supone que el argumento podría centrarse en el androcidio¹⁸⁷. Desgraciadamente sólo conservamos dos palabras de esta tragedia. En lo que hace a Sófocles, el escoliasta de Apolonio Rodio indica que su tragedia *Λήμνιαι* (“las lemnias”) también habría tratado la llegada de los Argonautas a la isla habitada por las mujeres, pero a diferencia del tratamiento de Esquilo, aquí sí llegaría a tener lugar un fuerte enfrentamiento armado (μάχην [...] ἰσχυράν)¹⁸⁸.

La *Hipsípila* de Eurípides es sin duda la tragedia relacionada con nuestra protagonista de la que se conservan más fragmentos y la que parece haber tenido una más afortunada recepción¹⁸⁹. Aunque en esta obra se trate el desenlace de su aparición en la saga nemea, cuando Hipsípila ejercía de nodriza para el hijo de Licurgo, en ella también se oyen ecos de la época “lemnia” de la otrora princesa. En el fragmento 752g (vv. 10-12) vemos cómo Hipsípila recuerda con mucha nostalgia la llegada de la nave Argo a la isla, cuyos remos se movían al ritmo de la cítara de Orfeo: Θρηῆσσι ἔβόα κίθαρις {Ὀρφέως} / μακροπόλων πιτύλων / ἐρέταισι κελεύματα μελπομένα¹⁹⁰.

En el fragmento 759a, por fin, Hipsípila ha sido liberada de la ejecución por la muerte del niño Ofeltes y además ha encontrado a sus dos hijos gemelos, los cuales no había vuelto a ver desde los tremendos acontecimientos de Lemnos.

¹⁸⁶ BRUNCK (1813: 62), RADT (*TGF* 3, 1985: 352).

¹⁸⁷ RADT (*TGF* 3, 1985: 233).

¹⁸⁸ BRUNCK (1813: 62), NAUCK & SNELL (1983: 215-6), RADT (*TGF*4, 1977: 336-339).

¹⁸⁹ Véase por ejemplo el reciente trabajo de ÁLVAREZ & IGLESIAS sobre la influencia de la *Hipsípila* de Eurípides en el tratamiento posterior que hace Estacio del personaje (2013).

¹⁹⁰ KANNICHT (2004: 751), COCKLE (1987: 63).

Aquí la heroína, aliviada, relata y responde a las preguntas de uno de sus hijos, Euneo: se negó a matar a su padre, por lo que tuvo que huir de Lemnos y, convertida en esclava por unos piratas, llegó a Nemea. Además, se confirma que el rey Toante, padre de Hipsípila, se salvó del androcidio:

(Y.) αἰαῖ φυγὰς ἐμέθεν ἄς ἔφυγον,
ὦ τέκνον, εἰ μάθοις, Λήμνου ποντίας,
πολὸν ὅτι πατέρος οὐκ ἔτεμον κάρα. 1595

(E.) ἦ γάρ σ' ἔταξαν πατέρα σὸν κατακτανεῖν;
(Y.) φόβος ἔχει με τῶν τότε κακῶν· ἰὼ
τέκνον, οἷά τε Γοργάδες ἐν λέκτροις
ἔκανον εὐνέτας.
(E.) σὺ δ' ἐξέκλεψας πῶς πόδ' ὥστε μὴ θανεῖν; 1600

(Y.) ἀκτὰς βαρυβρόμους | ἰκόμαν
ἐπὶ τ' οἶδμα θαλάσσιον, ὀρνίθων
ἔρημον κοίταν.
(E.) κάκειθεν ἦλθες δεῦρο πῶς τίτι στόλῳ;
(Y.) ναῦται κόπαις 1605

Ναύπλιον εἰς λιμένα ξενικὸν πόρον
ἄγαγόν με
δουλοσύ[ν]α(σ) τ' ἐπέβασαν, (ἰ)ὼ τέ[κ]νον,
ἐνθάδε νάϊον μέλεον ἐμπολάν.
(E.) οἷμοι κακῶν σῶν.

(Y.) μὴ στέν' ἐπ' εὐτυχίαισιν. 1610
ἀλλὰ σὺ πῶς ἐτράφησ' ὅδε τ' ἐν τίτι
ἐπεὶ δ' ἐμοὶ πρόθυμος ἦσθ' ὅτ' ἠντόμην,
χειρὶ, τέκνον; ὦ τέκνον,
ἔνεπ' ἔνεπε ματρὶ σῆ.

(E.) Ἀργώ με καὶ τόνδ' ἦγαγ' εἰς Κόλχων πόλιν.]
(Y.) ἀποματίδιόν γ' ἐμῶν στέρνων. 1615
[...]

(E.) Θόας [κ]ομίζει σὸς πατὴρ †δουοῖν τέκνω†.
(Y.) ἦ γὰ[ρ] σέ[σ]τ[α]τ[ι];
(E.) Βα[κ]χ[ίου] γε μηχαναῖς.¹⁹¹ 1627

(H) ¡Ay, ay! ¡Si supieras, hijo, la huida que hube de emprender de la marina Lemnos, por no querer cortarle a mi padre su encanecida cabeza!

(E) ¿Es que te ordenaron que asesinaras a tu padre?

(H) Miedo me da recordar los males de entonces. ¡Ay, hijo, cual Gorgonas asesinaron a sus esposos en los lechos!

(E) ¿Y cómo te escabulliste y evitaste la muerte?

(H) Alcané los rompientes de profundo bramido y el oleaje marino, nido solitario de las aves.

(E) Y desde allí, ¿en qué nave llegaste hasta aquí?

(H) Unos marineros, a fuerza de remos, me condujeron por ruta extraña hasta el puerto de Nauplio y, ¡ay, hijo!, me

¹⁹¹ KANNICHT (2004:786-788), COCKLE (1987: 117ss.).

redujeron a la esclavitud aquí donde habito, como si fuera mercancía despreciable.

(E) ¡Ay, qué males los tuyos!

(H) No te aflijas cuando la suerte nos sonríe. Pero ¿cómo os criasteis tanto tú como este (sc. Toante), y en qué manos, hijo?

¡Cuenta, hijo, cuéntale a tu madre!

(E) La Argo nos condujo a este y a mí a tierra de Colcos.

(H) ¡Sí, recién destetados de mis pechos! [...]

(E) Toante, tu padre, transportó a tus dos hijos.

(H) Entonces, ¿se salvó?

(E) Gracias a los ardidés de Baco¹⁹².

El crimen lemnio, como decíamos, es mencionado también brevemente en *Coéforos* de Esquilo y en *Hécuba* de Eurípides. En Esquilo se enmarca en el estásimo del coro donde se condena la maldad de Clitemnestra y se hace un catálogo de “célebres” crímenes mitológicos, castigados por la Justicia (vv. 631-634):

κακῶν δὲ πρῆσβεύεται τὸ Λήμνιον
λόγῳ· γοῶται δὲ δὴ τόδ' ἔν κατὰ-
πτυστον, ἤικασεν δέ τις
τὸ δεινὸν αὖ Λημνίοισι πῆμασιν.¹⁹³

De entre los grandes crímenes
el de Lemnos ocupa
un lugar destacado en la leyenda.
El pueblo lo condena entre lamentos
y cada nuevo crimen
con el crimen de Lemnos se compara.¹⁹⁴

Lo sucedido en la isla es, pues, paradigma de crueldad (en este caso femenina). En *Hécuba* será la protagonista quien mencione a las mujeres de Lemnos: cuando Agamenón duda de que las esclavas troyanas puedan ayudar a Hécuba por ser mujeres, traer a colación el androcidio lemnio es casi una “cita de autoridad” para probar el poder que también las mujeres tienen de matar (vv. 886-887):

τί δ' ; οὐ γυναῖκες εἶλον Αἰγύπτου τέκνα
καὶ Λῆμνον ἄρδην ἀρσένων ἐξώκισαν;¹⁹⁵

¹⁹² Trad. cortesía del Prof. LÓPEZ CRUCES de la Universidad de Almería (procedente de su edición de la *Hipsípila* de Eurípides, en preparación). Remitimos a su trabajo para el estudio de los fragmentos. El subrayado es nuestro (aquí como en otros ejemplos).

¹⁹³ WEST (1990: 313).

¹⁹⁴ ALSINA CLOTA (2005: 354-355).

¹⁹⁵ MURRAY (1902: EKABH 886-887).

¿Y qué? ¿No se apoderaron unas mujeres de los hijos de Egipto y despoblaron por completo a Lemnos de varones?¹⁹⁶

En el *scholion* correspondiente a estos versos (*Schol. Hec. 887*¹⁹⁷) se cita a Dídimo como fuente¹⁹⁸ y se resume todo lo que se relata en Heródoto: el rapto de mujeres atenienses por parte de los pelagos, la descendencia obtenida, la decisión de éstos últimos de aniquilar a las prisioneras-madres y a todos los hijos nacidos de estas uniones y, finalmente, el posterior “vuelco” de la situación con el androcidio de todos los hombres de la isla “junto a Toante” (σὺν Θόαντι) por parte de las mujeres lemnias. El escoliasta (citando a Dídimo, suponemos) recuerda que ambos sucesos causaron el conocido proverbio (παροιμία) τὰ Λήμνια κακά, como también explica Heródoto en VI, 138.

El tema fue tratado también en el otro gran género dramático, la comedia, aunque sólo conservemos pocos fragmentos que pertenezcan a las obras que nos interesan. Una comedia perdida de Aristófanes, *Las lemnias*¹⁹⁹, parece haber tratado el célebre crimen perpetrado por las mujeres de la isla. Han llegado a nosotros tan sólo veinte fragmentos y referencias a esta obra muy breves, recogidos en *Poetae Comici Graeci* III, 2. De *La lemnia* de Alexis²⁰⁰ solamente queda un breve fragmento. Lo poco que ha llegado hasta nosotros no nos permite extraer informaciones más detalladas.

APOLONIO RODIO – SCHOLIA VETERA IN APOLLONIUM RHODIUM

Avanzando en el tiempo hasta el siglo III a. C. vemos que la épica helenística de Apolonio Rodio nos regala una de las piezas clave en el *corpus* relativo a Hipsípila y a la parte de su historia que tiene lugar en Lemnos. Nos referimos a sus Ἀργοναυτικά, donde en cuatro libros podemos ver cómo los modelos épicos se completan con innovaciones propiamente helenísticas, como el perfilamiento psicológico y la variedad de los personajes²⁰¹. Aquí son muchos los datos a

¹⁹⁶ LÓPEZ FÉREZ (2000: 331).

¹⁹⁷ SCHWARTZ (1887: 70).

¹⁹⁸ SCHWARTZ (cit.) remite en las notas a pie de página a Zenob. IV 91 y “*praeterea Phot. Suid. Didymus exscripsit Herodot. VI 138*”.

¹⁹⁹ KASSEL & AUSTIN (1984: 207-214, ff. 372-391(356-375)).

²⁰⁰ KASSEL & AUSTIN (1991: 99, f. 139(134)).

²⁰¹ POLLEICHTNER (2010: 36).

disposición del lector, ya que el episodio lemnio de Jasón y los Argonautas ocupa aproximadamente 300 versos del libro primero²⁰².

En 608 parece que la descripción del paisaje al divisar Lemnos coincide con la complicada situación social que impera en la misma: la isla es, en efecto, escabrosa, escarpada (κραναήν ... νῆσον).

A continuación, Apolonio abre un paréntesis para explicar lo que había pasado allí sólo un año antes (παροιχομένῳ λυκάβαντι, 610). Todos los hombres habían sido asesinados sin piedad por las mujeres debido a que ellos, al sentir odio por sus legítimas esposas (ἐχθήραντες, 612), las habían repudiado y sentían un “amor salvaje” (τρηχὺν ἔρον, 613) por sus esclavas traídas de Tracia, del otro lado del mar. Este cambio en los afectos de los hombres lemnios se debía a la ira de Afrodita, cuyas honras habían sido olvidadas durante largo tiempo. Las mujeres, sin embargo, no sólo mataron a maridos y amantes, sino además a todo el que fuera varón, esperando así evitar que se las llegara a juzgar por tal delito en el futuro. Pero Hipsípila salvó a su padre: lo metió en una caja que luego tiró a las olas del mar y unos pescadores lo rescataron llevándolo a la isla Enoe (luego llamada Sicino).

El recibimiento de los Argonautas por parte de las mujeres lemnias no sería del todo amistoso al principio: fueron hasta la playa armadas, de manera tal que “parecían bacantes comedoras de carne cruda” (θυιάσιν ὠμοβόροις ἕκλαι, 636). El terror (δέος, 639) les impedía hablar, ya que pensaban que los visitantes serían tracios, e Hipsípila estaba entre ellas, llevando las armas del padre. Sigue un intercambio de embajadas: aquí Apolonio pone el interés narrativo completamente en el lado femenino, ya que los mensajes (y el mensajero) enviados por Jasón son descritos sumariamente, mientras que las discusiones asamblearias de las lemnias están expuestas por el poeta con mucho más detalle e interés. Eso sí, no tiene lugar ninguna batalla, lo que sí hemos visto anteriormente en otros autores.

Al final, las mujeres deciden recibir amistosamente a los Argonautas. Al fin y al cabo, se dan cuenta de que necesitan una nueva fuerza generadora para el futuro. Será la anciana Polixo, figura interesante por varias razones, la que convencerá a

²⁰² Citamos a partir de FRÄNKEL (1961: 26-39). Traducimos con el apoyo, entre otros, de PADUANO (2007: 162-197). Además, citamos simplemente mediante el número del verso, dando por descontado que nos referimos al libro primero.

las otras de que recibir a estos hombres solucionaría los problemas venideros. La idea es que la isla no puede seguir así durante mucho más tiempo. Curiosamente, Polixo fue la misma que, el año anterior, habría sido una de las mayores instigadoras del androcidio. También es interesante, como comenta Paduano²⁰³, que el interés por las posibles nuevas uniones sexuales queda implícito pero no es expresado claramente. En cambio, como vimos en el *argumentum* de la pérdida *Hipsípila* de Esquilo, la condición para que los Argonautas pudieran quedarse en la isla era justamente la de prometer una unión sexual con las habitantes.

Tras una extensa descripción del manto de Jasón, asistimos a su jubilosa recepción en la ciudad, habitada únicamente por mujeres. Llegado ya ante el trono de Hipsípila, ésta, “enrojeciendo sus virginales mejillas” (παρθενική ἐρύθηνε παρηίδας, 791), se dirige al héroe con un discurso en el que narra los últimos acontecimientos, censurando, obviamente, la masacre. Según esta nueva “versión oficial”, los hombres se han mudado a los campos de Tracia porque, explica la reina, las mujeres habían tenido el valor de no aceptar el regreso de sus adúlteros esposos tras el romance con las esclavas tracias. En definitiva, pues, las mujeres habrían expulsado a sus maridos en vez de matarlos y éstos, teóricamente, habrían exigido llevarse con ellos a todos los hijos varones. Tras esta exposición de los hechos, Hipsípila invita a Jasón a quedarse en Lemnos y a recibir de sus manos el trono de su padre.

Hipsípila, pues, miente para no asustar a los nuevos “invitados”. Jasón acepta gustosamente la invitación a quedarse con toda su tripulación para descansar, pero rechaza amablemente la oferta del trono de Lemnos. Vemos así cómo Afrodita (“por gracia de Hefestos ingenioso”: Ἡφαίστιοι χάριν πολυμήτιος, 851) infunde en las mujeres una dulce pasión (γλυκὸν ἕμερον, 850) para que se unan a los Argonautas y así la isla vuelva a poblarse de hombres. Heracles y unos pocos compañeros se quedan, sin embargo, sobre la nave, mientras la isla enloquece en fiestas, sacrificios y cantos por la diosa²⁰⁴. Será finalmente Heracles quien ponga orden, recordando a sus compañeros que deben volver a partir en pos del vellocino de oro, el cual “no vendrá solo” (οὐδέ τὸ κῶας / αὐτόματον δώσει, 870-

²⁰³ PADUANO (2007: 171-173).

²⁰⁴ Heracles tampoco está interesado en entablar una relación con las mujeres lemnias, ya que se encuentra bien acompañado por su joven ayudante Hilas, el cual, como luego veremos, será secuestrado por las náyades provocando las iras del héroe.

1). La disciplina de Heracles (que además se burla de la ociosidad de Jasón) es motivo de vergüenza para los compañeros: éstos se dan cuenta de que han de volver a su misión.

Las mujeres lloran desconsoladas y así también Hipsípila, que dirige al héroe sus últimas palabras: le desea que encuentre el vellocino de oro y le recuerda que allí en Lemnos siempre tendrá un trono esperándolo. Le suplica, además, que no se olvide de ella, con la esperanza, al menos, de engendrar un hijo suyo (888-898). Jasón, conmovido, agradece sus augurios y le pide que, en caso de dar a luz un varón, lo envíe a los abuelos paternos como consuelo y recuerdo. Así, sin más, los Argonautas suben a la nave y parten hacia la isla de Electra, hija de Atlante.

Hipsípila será recordada una vez más, en el libro tercero: Jasón, al realizar los ritos prescritos según las indicaciones de Medea, se pone el manto negro que la lemnia le había regalado en recuerdo de su unión (v. 1204-1206). Es interesante, como señala Maria Rosaria Falivene, que Hipsípila sea presentada por Apolonio como una antítesis de Medea: salva a su padre, es hospitalaria y ofrece dones a cambio de nada. Además, habla y sabe muy bien lo que quiere decir, en comparación con la Medea “sáficamente afásica” en su primer encuentro con Jasón²⁰⁵.

Si Apolonio hablaba de un odio de los hombres lemnios por sus esposas sin especificar la causa de esta repulsión, el escoliasta (*Scholía vetera in Apollonium Rhodium*²⁰⁶) recuerda el “mal olor” enviado por Afrodita a todas las mujeres como castigo por descuidar su culto (δυσωδίαν πάσαις ἐνέβαλεν, *Schol.* vv. 609-619)²⁰⁷. De esta forma, ya no podrían agradar a sus esposos (μὴ ἀρέσκειν τοῖς σφῶν ἀνδράσι, loc. cit.) Como ya es sabido, éstos, tras guerrear por Tracia, tomarían esclavas de esa región y las llevarían a casa en calidad de esposas, desatendiendo a las legítimas. A su vez, éstas, indignadas (ὄβριτοπαθήσασαι) matarían a éstos y a sus esclavas tracias, así como a todo varón, niños incluidos, por temor a ser juzgadas en un futuro. El escoliasta también menciona la versión de Mírsilo de Metimna (citada por otros autores), según el cual el mal olor femenino habría sido causado por Medea, en el viaje de regreso de los Argonautas, por celos de las

²⁰⁵ FALIVENE (2005: 76-77).

²⁰⁶ Utilizamos BRUNCK (1813) y citamos por el número de verso al que el escoliasta hace referencia. El editor Merkel propone la época de Tiberio para la datación de los *scholia*.

²⁰⁷ El mal olor es mencionado por muchos autores, como veremos a lo largo del capítulo.

mujeres lemnias: lanzaría a la isla un φάρμακον por el que las mujeres, oliendo mal, no podrían atraer a ninguno de los Argonautas (y mucho menos a Jasón).

El escoliasta detalla las razones por las que Hipsípila decidiera salvar a Toante (v. 620). En primer lugar porque era su padre (su “salvación” era “debida” en un contexto de piedad filial: πατήρ ἦν, καὶ ἔδει λαβεῖν τὴν ὀφειλομένην παρὰ τῆς παιδὸς σωτηρίαν). En segundo lugar, por su edad, ya que era πρεσβύτερος. Por último y vinculado a lo anterior, no tenía culpa y no había participado del odio de los hombres lemnios por sus esposas (οὐδὲ συνεργὸς τοῦ ... τῶν ἀνδρῶν μίσους).

ARGONAUTICA ORPHICA

Otra fuente muy interesante es la obra que tradicionalmente se denomina Ὀρφέως Ἀργοναυτικά, *Argonautica Orphica*, cuya datación no es segura. Lo que parece claro es que se basa muy de cerca en Apolonio Rodio y, al parecer, se inscribiría en los primeros siglos después de Cristo. El episodio lemnio aquí ocupa solamente doce versos (vv. 471-483): el autor se pregunta, retóricamente, para qué ha de extenderse sobre el tema de las mujeres lemnias, viéndolo como algo superfluo (ἀλλὰ τί σοι περὶ τῶνδε πολὺν λόγον ἀμφοδὸν εἰπεῖν... “Pero ¿por qué exponerte abiertamente un largo discurso sobre ellas?”, 476)²⁰⁸. En definitiva, las lemnias habían asesinado a sus esposos debido a los “desafueros” o “arrogantes desprecios” (en la traducción de Periago Lorente, cfr. nota) de éstos, y “la ilustre Hipsípila, excelsa entre las mujeres por su belleza, las gobernaba complacidas” (ἡ κλυτὴ Ὑψιπύλεια²⁰⁹ / ἔλδομένας κραίνεσκε, γυναικῶν εἶδος ἀρίστη, 474-475).

Aquí vemos por fin un comentario estético sobre Hipsípila: es la más bella entre las lemnias, y la de más rango social. Aún así, no parece haberse unido a Jasón voluntariamente, sino que éste la “sedujo... con su atracción encantadora” (φίλτροις Ὑψιπύλην ἐρατοῖς ἐδάμασεν Ἰήσων·, 479). Curiosamente, la palabra utilizada para atracción y cariño (φίλτρον) también puede significar poción o hechizo mágico, casi recordando el φάρμακον de Medea. Aquí, sin embargo,

²⁰⁸ Utilizamos VIAN (1987: 108) en griego y francés así como la traducción castellana de PERIAGO LORENTE (1987: 104-105). También es de interés la famosa edición en griego y latín de GESNER & HAMBERGER (1764: 72-75) y la antigua edición de ESCHENBACH (1689: 32-35).

²⁰⁹ La ι ven vez de υ en Ὑψιπύλεια, en GESNER & HAMBERGER (1764: 72) es seguramente un error tipográfico. En ESCHENBACH (1689: 32) leemos ὑψιπύλεια (sic. en minúscula).

parece que simplemente haga referencia al encanto natural de Jasón para con las mujeres. Además, es Cipris/Afroditas quien infunde en las “nobles” lemnias el deseo de unirse sexualmente a los “Minias” (Argonautas).

Finalmente, Orfeo consigue hacer que los héroes vuelvan a la nave para seguir con su viaje, también con palabras “disuasorias” de forma parecida a las de Heracles en Apolonio, aunque aquí con carácter más mágico que moralista: según explica Periago Lorente en sus notas, las palabras que Orfeo dirige a los Argonautas son ἀποτρόποι, prácticamente de conjuro para con el fervor erótico enviado por Afroditas.

PSEUDO-APOLODORO

El repertorio mitológico de la *Biblioteca* atribuida a Apolodoro²¹⁰ también incluye referencias a Hipsípila. En I, ix, 17, se resume brevemente la visita de los Argonautas a Lemnos. La versión es la usual: las mujeres asesinan a padres y esposos por celos, debido a las esclavas tracias a las que los hombres se habían unido, entre otras causas, por culpa del mal olor enviado por Afroditas. Para Apolodoro han sido las mujeres (y no los hombres) las que habían descuidado el venerar a la diosa. Igual que en la mayoría de versiones, Hipsípila es la única en salvar a su padre, el rey Toante. Posteriormente, en III, vi, 4, narrará los sucesos relativos a Hipsípila en Nemea, lo que detallaremos en el siguiente apartado.

PAREMIÓGRAFOS

El crimen de Lemnos también es recogido en épocas tardías por los literatos que centraban su obra en recoger *proverbia* (παροιμῖαι) de la antigüedad. Es el caso, por ejemplo, de Zenobio²¹¹, que vivió durante la época del emperador Adriano. En su definición de Λήμνιον κακόν (IV, 91) repite las diferentes acepciones del proverbio: bien el crimen perpetrado contra los hombres por las mujeres de la isla, bien la matanza de las esclavas atenienses y sus hijos por parte de los hombres de la isla. Zenobio apunta que otra posible causa de que se divulgara el proverbio fuera el famoso “mal olor” de las lemnias.

²¹⁰ Utilizamos la edición ricamente anotada de FRAZER (1954: 98-99). Una traducción reciente en castellano es la de GARCÍA MORENO (2010: 69).

²¹¹ Nos basamos en el *Corpus Paroemiographorum Graecorum* (vol. 1) de LEUTSCH & SCHNEIDEWIN (1839: 110).

Además de los paremiógrafos, también hay testimonios en historiografía. Así Nicolás de Damasco (III, 18)²¹², en época ya romana, recoge el crimen lemnio y la llegada de los Argonautas: los hombres habían sido asesinados por celos de las mujeres debido a las tracias presentes en la isla. Es interesante notar que en este autor no se habla del rescate de Toante por parte de su hija. Lo demás sigue lo que la mayoría relata: los visitantes se unen a las lemnias, conciben hijos y vuelven a partir. Como resultado, Hipsípila daría luz al ya mencionado Euneo (y no a dos gemelos como en otras fuentes).

Ya en época moderna, el teólogo Michael Apostolios recogió y redactó en el siglo XV 21 centurias de *proverbia*, de las que es célebre la edición bilingüe (gr./lat.) elaborada por Pantinus (Leiden, 1653). La descripción del Λήμνιον κακόν²¹³ (XII, 96: en latín traducido como *Lemnium malum*, también en plural *Lemnia mala*) no reserva muchas sorpresas: en primer lugar (también cronológicamente) volvemos a leer acerca de la matanza por parte de los lemnios de las esclavas/esposas áticas (atenienses) y de los hijos que habían tenido con ellas. Luego, las mujeres lemnias matarían a su vez a “sus maridos, a aquellos que estaban con Toante y, además, a todas las mujeres tracias”.

Se menciona también el “mal olor”, citando la explicación de Mírsilo de Lesbos (como en los *scholia* a Apolonio Rodio) sobre Medea y sus celos por Hipsípila. Apostolios cita también otra versión, la de Cáucalo de Quíos²¹⁴: Afrodita es la que envía la δυσωδία a las mujeres lemnias debido a que su culto anual había sido dejado de lado. Esto provocaría el rechazo de sus esposos y esto, a su vez, la ira y el posterior androcidio perpetrado por las esposas ofendidas y malolientes. Aquí tenemos una sorpresa: “Hipsípila fue la única en salvar a su marido, Toante” (μόνη δὲ ἡ Ὑψιπύλη ἔσωσε τὸν ἑαυτῆς ἄνδρα Θόαντα).

Llama la atención, pues es universal la idea de que Toante sea el padre de Hipsípila y que ésta sea princesa virgen hasta la llegada de Jasón. Más abajo, Apostolios describe otra expresión relacionada con los sucesos de Lemnos: Λημνία χειρί (*Lemnia manu*, XII, 98). Hacer algo con “mano lemnia” es hacerlo

²¹² MÜLLER (1849: 368, 18).

²¹³ PANTINUS (1653: 142).

²¹⁴ MASCIADRI recuerda que el autor mencionado, *Cáucaso*, es desconocido. Por lo tanto, los editores han pensado que se pudiera tratar de un error en la transmisión del texto y han sugerido el nombre de Cáucalo de Quíos (2008: 178).

con mano *crudeli atque iniqua* (ὄμῆ καὶ παρανόμῳ, la misma definición que encontramos en la Suda para esta expresión), con la obvia referencia al androcidio. Definiciones parecidas a estas se encuentran, según Jessen²¹⁵, en los demás paremiógrafos (Diogenian. VI 2.10, Georg. Cypr. cod. Mosqu. IV 13, Macar. V 60, Photius...). Para una comparación de estos y un interesante análisis, remitimos a la excelente aportación de Marco Dorati²¹⁶.

Literatura latina

OVIDIO

Con las célebres *Epistulae Heroidum*, Ovidio es quizás el primero²¹⁷ en ahondar en el dolor de la Hipsípila abandonada por Jasón en Lemnos, ya desde una perspectiva más “psicológica”, usando un término moderno. La imaginaria carta que la reina dirige al héroe, *Her. VI*²¹⁸, es un monólogo de dramatismo sentimental que recuerda en muchos aspectos el tratamiento posterior de la mujer abandonada en la ópera barroca (otro ejemplo, la *epistula* de Ariadna para Teseo sería la mayor inspiración para el celeberrimo *Lamento d’Arianna* que ya mencionamos en la introducción).

El primer reproche de la lemnia es el no haber recibido ninguna carta de su amado, a pesar de que ya hay noticias de su regreso, sano y salvo, a Tesalia. Jasón, efectivamente, tampoco ha pasado por Lemnos a su regreso, isla cuyo trono Hipsípila le había prometido (igual que en las Ἀργοναυτικά de Apolonio). Nuestra heroína habría preferido leer de puño y letra del hijo de Esón sobre el éxito de su misión para conseguir el vellocino de oro, y sin embargo ha de contentarse con los rumores (*Cur mihi fama prior quam littera nuntia uenit...*, v. 9). También se rumorea que Jasón tiene una relación con “una extranjera que domina el arte del envenenamiento” (*Barbara narratur uenisse uenefica tecum...*, v. 19), es decir, con Medea, pero la reina sigue esperando que éstos sean sólo rumores. Dudando aún de si el héroe sigue vivo, escucha los relatos de un huésped tesalio que le

²¹⁵ JESSEN (1914: 437).

²¹⁶ DORATI (2005: 37 y ss.)

²¹⁷ Sin olvidar la mención a Hipsípila como esposa abandonada y fiel a la espera de la vuelta de Jasón en la elegía I, 15 de Propercio: *nec sic Aesoniden rapientibus anxia ventis / Hypsipyle vacuo constitit in thalamo: / Hypsipyle nullos post illos sensit amores, / ut semel Haemonio tabuit hospitio* (vv. 17-20).

²¹⁸ Utilizamos la edición y la muy expresiva traducción de MOYA DEL BAÑO (1986: 37-44). DRÄGER (2003: 40) menciona “Ov. Pont. 6”, lo que evidentemente es un error.

narra las hazañas realizadas por Jasón (*deuictus serpens*, v. 37: “el dragón ha sido vencido”).

Aquí, Hipsípila recuerda que su enlace con Jasón no había sido fruto de adulterio, sino en presencia de Juno e Himeneo (deidades relacionadas con el matrimonio). Sin embargo todo ha sido en vano: en su indignación por la decepcionante unión con el argonauta la reina comenta cómo la antorcha nupcial le ha sido entregada por una Erinia (vv. 41-46). Las preguntas de la protagonista hacen luego referencia a los mismos Argonautas: ¿por qué tuvieron que hacer escala en Lemnos? Desde luego, ella estaba “decidida [...] a expulsar con mi ejército de mujeres los campamentos de los huéspedes” (*certa fui ... hospita feminea pellere castra manu*, vv. 51-52)²¹⁹.

Se detalla aquí que Jasón se había quedado dos años en la isla (esta duración varía según los autores: la de Ovidio es la más extensa) hasta que el héroe se viera “obligado a desplegar velas” (*dare uela coactus...*, v. 57). Sus palabras de despedida son contundentes, dichas entre lágrimas: “como tu esposo marchó de aquí, y siempre seré tu esposo” (*Vir tuus hinc abeo, uir tibi semper ero*, v. 60).

Hipsípila recuerda el momento desgarrador de la salida de Argo y luego razona sobre la irónica naturaleza de su situación actual. Ha rezado y hecho votos porque Jasón volviera sano y salvo de su misión, lo que sí se ha cumplido, pero “¿gozará de esas promesas Medea? [...] ¿ofreceré dones a los templos porque vive Jasón al que voy a perder?” (*uotis Medea fruetur? ... Dona feram templis, uiuum quod Iasona perdam?*, v. 75-77). Naturalmente, el hecho de que la nueva amante de Jasón sea “extranjera” en vez de griega es causa de ofensa (*nocuit mihi barbara paelex*, v. 81). Para Hipsípila es increíble que Jasón pueda estar ahora con Medea: no cabe duda de que esto sea efecto de sus hechizos.

Hipsípila, ahora, cambia el tono de su “carta” y le recuerda a Jasón su linaje, su nobleza, en claro contraste a los orígenes de la bárbara Medea. Así intenta convencer al argonauta de que valdría la pena volver: “hija de Toante, descendiente de Minos. Baco es mi abuelo [...] Dote tuya será Lemnos, tierra generosa [...] A mí también entre cosas tan valiosas puedes contarme” (*ego Mino*

²¹⁹ Lo que recuerda las versiones griegas que veíamos antes, como la recepción armada de los argonautas por parte de las lemnias en Apolonio Rodio, y los percances entre ambas partes que parecen haber sido parte de las tragedias perdidas de Sófocles y Esquilo.

nata Thoante feror. Bacchus auus ... Dos tibi Lemnos erit, terra ingeniosa ... me quoque res tales inter habere potes, vv. 114-118). Además, le recuerda que ha parido gemelos y que estuvo a punto de enviárselos, pero no lo hizo por miedo a Medea, “más que madrastra” (*plus est Medea nouerca*, v. 127)²²⁰.

Hipsípila no puede concebir cómo Medea, criminal, hechicera, traidora de su padre, pueda vencer sobre una “piadosa” princesa que había librado de la muerte a Toante. Ella recuerda aquí el famoso crimen de las lemnias y lo condena (*Lemniadum facinus culpo*, v. 139). En su rabia asegura que podría haber sido “para Medea una Medea”, si se hubieran visto cara a cara (*Medeae Medea forem*, v. 151), pero finalmente augura que “lo que ahora padece Hipsípila también lo sufra la usurpadora de mi lecho, y experimente ella sus propias leyes”. Sigue toda una serie de maldiciones contra su rival. La piadosa Hipsípila pierde los estribos y, como nos recuerda Federica Bessone, se crea un paralelismo y un puente entre Hipsípila y Medea: “Vale la pena allora vedere come Ovidio sia riuscito a rovesciare un paradigma di *pietas* nel suo contrario: a trasformare Ipsipile da Lemniade mancata in Lemniade virtuale, anzi, Medea *in pectore*”²²¹. Veamos aquí el arranque final de la “nueva” Hipsípila despechada:

*Cum mare, cum terras consumpserit, aera temptet:
erret inops, exspes, caede cruenta sua.
Haec ego, coniugio fraudata Thoantias oro.
Viuite deuoto nuptaque uirque toro!* [vv. 161-164]

Cuando haya agotado el mar, cuando haya agotado la tierra, intente los aires: vague de un lado a otro pobre, desesperada, ensangrentada por sus crímenes. Esto yo, la hija de Toante, privada de mi cónyuge, pido. ¡Vivid esposa y marido en lecho maldito! [Moya del Baño (1986: 44)]

²²⁰ Es interesante tener en cuenta otros mitos en los que la relación madre-hijo o madrastra-hijo cobra gran protagonismo para enfocar debidamente la fuerza de la imagen constituida por una Medea madrastra. Se hace inevitable recordar la violenta pasión de Fedra para con Hipólito en Eurípides y Séneca, o el estrecho conflicto de intereses familiares y políticos entre Creúsa e Ión en Eurípides, lo que finalmente se resuelve con la agnición: la sensación incómoda del enfrentamiento, en *Ión*, se debe sobre todo a que el público conoce la relación filial de los protagonistas, pero éstos no. WATSON menciona la existencia de al menos 21 mitos griegos en los que un hijastro recibe algún tipo de maltrato por parte de una madrastra (1995: 20). La autora recuerda además que la figura “mítica” de la madrastra se fortifica en el inventario de la tradición clásica también a través de la historia romana: Livia, Agripina y Octavia (176 y ss.).

²²¹ BESSONE (2005: 100).

Ovidio también menciona el androcidio de Lemnos brevemente en *Met.* XIII, 399-401²²². Ulises se dirige a Lemnos para traer de vuelta las flechas de Hércules y la isla merece esta descripción:

*Victor ad Hypsipyles patriam clarique Thoantis
et veterum terras infames caede virorum
vela dat, ut referat Tirynthia tela, sagittas.* [vv. 399-401]

“El vencedor da velas hacia la patria de Hipsípila y del ilustre Toante y las tierras tristemente célebres por el asesinato de antiguos héroes, a fin de volver a traer las armas del Tirintio, sus flechas.”

HIGINO

En el repertorio mítico de las *Fabulae* de Higino se mencionan las dos partes importantes del mito de Hipsípila de manera parecida a como aparecen en la *Biblioteca* de Pseudo-Apolodoro²²³. En *Fab.* XV²²⁴, *Lemniades*, tenemos un resumen de los crudos sucesos relacionados con el androcidio y el posterior encuentro de las lemnias con los Argonautas. La versión es la más usual: las mujeres olvidan el culto de Afrodita/Venus durante varios años y, debido a la ira de ésta, los hombres se casan con mujeres tracias y desprecian a las legítimas. Es interesante que Higino describa a Venus también como instigadora de la masacre, no solo del adulterio masculino: *At Lemniades eiusdem Veneris impulsu coniuratae genus uirorum omne quod ibi erat interfecerunt, praeter Hypsipylen.*

En efecto, la hija de Toante salva a su padre: no en una caja como en Apolonio Rodio, sino en un barco llevado por la tormenta hasta la isla de Táurica: *patrem suum Thoantem clam in nauem imposuit, quem tempestas in insulam Tauricam detulit.* Los Argonautas llegan a Lemnos “mientras tanto” (*interim*) y aquí el relato sigue al de Apolonio en sus Ἀργοναυτικά: Ifinoe es la encargada de vigilar y hacer de puente y la anciana Polixo es quien aconseja ofrecer hospitalidad a los recién llegados sin mencionar el hecho de unirse a ellos sexualmente, lo que queda implícito. Hipsípila tiene dos gemelos de su relación

²²² Utilizamos ANDERSON (1977: 311) y la trad. de ÁLVAREZ & IGLESIAS (2011: 678).

²²³ DANESE (2005) ofrece un detallado análisis en el que compara las aportaciones mitográficas de Higino, los comentarios de Lactancio Plácido a la Tebaida estaciana (que luego veremos) y el Mitógrafo Vaticano (2, 141).

²²⁴ Utilizamos MARSHALL (2002: 25-26) y nos valemos de la traducción francesa en la edición bilingüe de BORIAUD (1997: 26).

con Jasón y “tras quedarse allí muchos días” (*ibi cum plures dies retenti essent...*) parten, finalmente, por la insistencia de Hércules. Aquí Higino nos da detalles sobre lo que pasaría después: las mujeres descubren que Hipsípila había salvado la vida de su padre, por lo que intentan matarla. Ésta huye y, raptada por piratas (*praedones*), es vendida como esclava al rey Licurgo (*Lycus*) en Tebas, lo que nos introduce a la siguiente saga de Hipsípila, la tebana. El autor concluye recordando que las lemnias que se quedaron embarazadas de los Argonautas les pusieron a sus hijos los nombres de éstos²²⁵.

La piedad de Hipsípila vuelve a ser recordada en la *fab.* CCLIV²²⁶, que recuerda a los personajes más justos del mito (*Quae piissimae fuerunt vel piissimi*). En cuarto lugar leemos: *Hypsipyle Thoantis filia patri, cui uitam concessit*.

VALERIO FLACO

En el segundo libro de *Argonautica* de Valerio Flaco²²⁷ tenemos otro importante testimonio literario del episodio lemnio, de un tamaño similar al de Apolonio Rodio. Aquí las descripciones son intensas y a menudo muy dramáticas, en algunos momentos podría decirse que tendientes al hipérbole, sobre todo en la descripción de la masacre misma. En primer lugar, el poeta introduce un detalle interesante sobre el origen del olvido al culto de Venus por parte de las mujeres de la isla: Vulcano cae sobre Lemnos tras ser expulsado del cielo por Júpiter y aquí la gente lo cuida y le rinde culto (*Lemni cum litore tandem / insonuit ... inueniunt miserentque fouentque*, vv. 90-92). Por la hospitalidad y el cariño de su gente Lemnos se convertiría en uno de sus lugares favoritos. Debido a esta complicidad con el dios del fuego, el culto a Venus se vería abandonado en Lemnos tras el descubrimiento del adulterio de ésta con Marte (vv. 98-100).

Aquí Venus, como luego veremos también en Estacio, aparece ya no como diosa del amor sino como diosa vengativa y fatal, estudiando planes de venganza contra Lemnos (*struit illa nefas Lemnoque merenti...*, v. 101) y tomando el aspecto de una verdadera furia: “salvaje, monstruosa, las mejillas manchadas, como una doncella infernal con su antorcha y su negro manto” (*eadem effera et*

²²⁵ Esta noticia solo se da en Higino.

²²⁶ MARSHALL (2002: 184) y BORIAUD (1997: 158).

²²⁷ Utilizamos a KRAMER (1908: 34-46), la traducción inglesa de MOZLEY (1934) y la francesa de LIBERMAN (1997: 51-66). Los versos citados aquí pertenecen al libro II.

ingens / et maculis suffecta genas pinumque sonantem / uirginibus Stygiis nigramque simillima pallam, vv. 104-106). Venus aprovecha el regreso de los hombres lemnios de una guerra contra los tracios, con las naves llenas de esclavas de esas tierras.

Para ello utiliza y manipula a Fama, exiliada por Júpiter entre el cielo y la tierra: ésta deberá ir entre las mujeres y esparcir el rumor de que los hombres vuelven presos de amor y lujuria por sus nuevas esclavas extranjeras. Fama visitará varios hogares usando la apariencia de Neaera y hablará primero con una de las lemnias, Eurynome, nombre que luego veremos en Metastasio para encarnar a la agitadora de las mujeres en la isla. Le describe a las tracias como bárbaras, con las manos pintadas y el rostro marcado a fuego, criadas en climas fríos y con leche de animales salvajes: tales son las rivales que ocuparán sus legítimos puestos (*picta manus ustoque placet sed barbara mento ... Iam lacte ferino / iam ueniet durata gelu*, vv. 150, 157-158). También visita a Ifinoe (que habíamos conocido ya en Apolonio Rodio como la mensajera entre las lemnias y los argonautas) y, posteriormente, grita y agita a las mujeres por toda la ciudad. Éstas comienzan a inquietarse, a lanzar maldiciones y a sentir deseos de venganza. Venus añade más leña al fuego (174 y ss.): aparece usando la apariencia de otra mujer, Driope, llorando e incitando a las lemnias a armarse y a usar la violencia.

El plan tiene éxito: las mujeres, excitadas a la venganza por Venus, danzan y cubren los templos con guirnaldas, fingiendo alegría en la bienvenida para engañar a sus maridos (*...simulantque choros delubraque festa / fronde tegunt laetaeque uiris uenientibus adsunt*, v. 188-189). Venus, antorcha de pino en la mano, llena el aire de terror mediante “terribles voceríos que nunca antes habían sido así” (*inde nouam pauidas uocem furibunda per auras / congeminat...*, vv. 200-201). Simula, además, el primer asesinato de un hombre: produce sonidos de gritos y muestra su espada ensangrentada, asegurando que era la primera en efectuar la venganza (*Meritos en prima reuertor / ulta toros...*, vv. 213-214).

A partir de aquí Valerio Flaco ofrece una descripción dura, sangrienta y dramática del androcidio (tanto que el poeta, en un paréntesis, asegura que espera no recordar tales hechos por la noche: *O qui me uera canentem / sistat et hac nostras exsoluat imagine noctes* (vv. 218-219). Los hombres, bien dormidos, bien ebrios, caen uno tras otro. Las casas se ensangrientan. Los hombres incluso

despiertos no consiguen defenderse, presos del terror: Venus había hecho que las mujeres parecieran enormes y que sus voces fueran fuertes y terribles (*adeo ingentes inimica uideri / diua dabat, notaque sonat uox coniuge maior*, vv. 225-226). Otras también asesinan a las esclavas tracias, por lo que el aire, dice el poeta, se llena de voces desconocidas y gritos bárbaros (vv. 240-241).

Hipsípila en cambio, “único honor de su patria” (*patriae laus una*, v. 243), salva a su padre alertándolo e incitándolo a la fuga, sin querer explicar el por qué de esta furia femenina: *Fuge protinus urben / meque, pater [...] ne quaere quis auctor* (vv. 249-251). Lo esconde primero en el templo de Baco y luego, al alba, lo coloca en un carro festivo de la divinidad, “decorándolo” con guirnaldas y vestimentas para llevarlo así fuera de la ciudad. Ella misma pone hiedra típica de Baco entre sus pechos y atraviesa el peligro también gracias a la acción del dios, que le otorga un aspecto temible (vv. 261-278). El rey Toante permanece oculto en un bosque silencioso (lo veremos después en Metastasio con más detalle) y finalmente Hipsípila lo encomienda a un viejo barco tras una dramática despedida (*Quam, genitor, patriam...*, vv. 290-299). Él alcanzará la tierra de los tauros.

A la vuelta de Hipsípila, la congregación de mujeres decide ponerla en el trono que fue de su padre, y aquí es cuando se produce la llegada de los Argonautas. La alarma es grande, pero Polixo, que en Valerio Flaco es una sacerdotisa de Apolo, recomienda a las lemnias que permitan a la nave atracar en el puerto y den la bienvenida a estos hombres, ya que Vulcano y Venus propician esta nueva unión, al menos ahora que las mujeres siguen en edad fértil (*portum demus [...] Venus ipsa uolens dat corpora iungi, / dum uires utero maternaque sufficit aetas*, vv. 322-325).

Venus misma será la que elimine cualquier temor relacionado con la isla y sus recientes crímenes: por ello los Argonautas desembarcan sin miedo y el altar de Venus vuelve a humear como antaño. Hipsípila muestra la isla con orgullo a Jasón: las cuevas de Vulcano, los bastiones, la riqueza de sus tierras... se celebran banquetes, también en presencia de un grupo de esclavas tracias sobrevividas a la masacre. La reina se enamora del héroe y los Argonautas deben quedarse en la isla debido a una tormenta espectacular causada por Júpiter, cuya pintoresca descripción ocupa los vv. 357-369.

En efecto, la expedición se pierde momentáneamente entre los placeres de la cama hasta que Hércules reacciona y amonesta a Jasón por su inercia (como sucede en Apolonio Rodio). La decisión de partir devuelve el duelo a la ciudad, ya que la salida de los Argonautas pone de manifiesto la desolación de las casas y sobre todo la ausencia de niños. Hipsípila corre llorando a la playa para intentar detener a Jasón y le pregunta retóricamente si solo se había quedado en la isla debido al mal tiempo para navegar (*Ergo moras caelo cursumque tenentibus undis / debuimus?*, vv. 407-408). Le regala al héroe una túnica cuyos bordados narran la historia del rescate de Toante y otras escenas mitológicas. Le entrega, además, la espada del mismo Toante y se despide con unas palabras de intensa emoción, especialmente cuando menciona al niño que espera de él, “al Jasón que dejas en mi vientre”, con la esperanza de que vuelva y no se olvide de esas tierras, de esa acogida: *I memor, i, terrae quae uso amplexa quieto / prima sinu, refer et domitis a Colchidos oris / uela, per hunc utero quem linquis Iasona nostro* (vv. 422-424). La imagen final es la de Hipsípila cayendo sobre el cuello de su “marido Esónida”, “no menos triste que la mujer de Orfeo” o “la esposa de Peleo” (vv. 425-427).

ESTACIO

En el contexto de la épica latina contamos con otra obra en la que Hipsípila tiene un importante momento como protagonista. En la *Tebaida* de Publio Papinio Estacio²²⁸ la lemnia aparece como esclava del rey Licurgo en Nemea y nodriza del pequeño Ofeltes. Si bien es cierto que de esto hablaremos en la sección siguiente (ya que, contextualmente, se enmarca en el episodio nemeo de Hipsípila), no podemos olvidar que ésta, en su extenso monólogo del libro V, narra en primera persona los acontecimientos pasados que tuvieron lugar en Lemnos. Por la importancia que este pasaje tiene para la *Issipile* de Metastasio nos extenderemos más en el comentario de esta aparición de Hipsípila en el *corpus*.

Los argivos, agradeciendo a Hipsípila el haberlos llevado a la única fuente de agua corriente aún viva, le preguntan por sus orígenes. La primera reacción de la Hipsípila estaciana al ser interrogada por su pasado consiste en llorar lágrimas de pudor, ya que se le pide “revivir enormes heridas” (*immania uulnera [...]*

²²⁸ Además de KLOTZ (1908) vamos a utilizar por comodidad la edición bilingüe de LESUEUR (1990: I-IV y 1991: V-VIII). De interés también la edición bilingüe de MOZLEY (1928). Citamos aquí versos pertenecientes al libro V.

integrare, vv. 29-30), con una fórmula que recuerda la del Eneas virgiliano²²⁹. La lemnia aduce no querer retenerlos con sus terribles relatos, de los que solamente menciona la noche de la masacre en la que ella fue la única en salvar a su padre (*Illa ego nam [...] raptum quae sola parentem / occului*, vv. 34-36). En este breve relato, que a su pesar pasaría a ser la introducción de un relato mucho más extenso, termina con la declaración firme de su identidad: *Hoc memorasse sat est: claro generata Thoante / seruitium Hypsipyle uestri fero capta Lycurgi*, vv. 38-39.

El venerable Adrasto le pide que ahonde más profundamente en la descripción del crimen lemnio, del rescate de Toante y de la huida de Lemnos, invitándola así a realizar un *flashback* narrativo que, en relación a la macroestructura de la obra, ocupa un lugar considerable. El relato de la exreina viene a ser una especie de “terapia”, usando un término moderno: *Dulce loqui miseris ueteresque reducere questus*, v. 48 (“Para los que están tristes, hablar y recordar las penas del pasado es agradable.”)

Hipsípila describe primero la posición de Lemnos situando así a sus interlocutores en el contexto geográfico. Afirma, por un lado, que los tracios fueron la fuente de las penas de los lemnios y, posteriormente, de sus crímenes. Por otro lado, fueron los dioses los que quisieron “confundir” sus hogares, aunque los corazones de los habitantes no estaban del todo libre de culpa (*Dis uisum turbare domos nec pectora culpa / nostra uacant*, vv. 57-58). El culto a Venus había sido olvidado y la diosa, ultrajada, causaría frialdad entre maridos y mujeres (*Nullae redeunt in gaudia noctes...*, v. 72). En efecto, los lechos nupciales estarían alterados por *Odia*, *Furor* y *Discordia* más que por *Hymen*, enmudecido por Venus. También se dio el caso de que los hombres lemnios partieran hacia Tracia en son de guerra, dejando a sus esposas y prole esperando en la isla.

Es Polixo, mujer ya no joven, quien, como una posesa (v. 89 y ss.) incita las mujeres a la rebelión. Le comunica a la congregación que la única manera de renovar el estancado sistema es el exterminio de los hombres, hijos incluidos: ella misma tiene cuatro agarrados a su pecho (*infelix comitatus eunti / haerebant*

²²⁹ÁLVAREZ & IGLESIAS lo explican claramente: “Estacio, queriendo que se entienda que la narración de Hipsípila tiene para la *Tebaida* la misma importancia que la de Eneas ante Dido en *Eneida*, hace que la lemnia responda a la petición de Adrasto (5.29-30): *inmania uulnera, rector, / integrare iubes*, lo que es un claro eco del *infandum, regina, iubet renovare dolorem* de *Aen.* 2.3 [...]” (2013: 26).

nati..., vv. 98-99) y para ella tampoco será tarea fácil (*plena mihi domus atque ingens, en cernite, sudor*, v. 124)²³⁰. Promete, pues, traspasar a todos sus hijos con la espada y luego dejar el cadáver del marido encima de sus cuerpos aún moribundos (*transadigam ferro saniemque et uulnera fratrum / miscebo patremque simul spirantibus addam*, vv. 127-128).

Tanto es así que, según Polixo, Venus se le había aparecido en sueños empuñando la espada y prometiendo nuevas uniones “más dignas” en caso de llevar a cabo el androcidio. Justo en ese momento ven acercarse a la isla los lemnios de regreso, quizás llevando consigo nuevas esposas tracias (*Bistonides ueniunt fortasse maritae*, v. 142). A todo esto, las lemnias gritan y forman un gran tumulto, tanto que parecen amazonas de Escitia. Se reúnen para jurar solemnemente su deseo de venganza en un bosque cercano a la ciudad (vemos aquí otra vez la figura del bosque, que luego discutiremos en la versión metastasiana). Allí se realiza el primer sacrificio, el de un niño ofrecido por su madre, esposa de Caropo, para la terrible “ceremonia”. Hipsípila narra a los argivos cómo ella se horroriza al presenciar la escena (*Talia cernenti mihi quantus in ossibus horror, / quisue per ora color!*, vv. 164-165). Además se compadece de los lemnios que regresan: de hecho, mejor habría sido para ellos morir en la guerra o en el mar antes que encontrarse con sus esposas asesinas (vv. 172-174).

Cae la noche y la isla es cubierta por densa niebla. El festín que sigue es solamente una farsa: pronto el sueño se apodera de los hombres mientras esposas, hijas y hermanas, poseídas por la Furia, se preparan para cumplir la masacre. Como ejemplo, Hipsípila narra la cruenta acción de Gorge contra su marido así como de otras lemnias, uxoricidas e infanticidas (incluida Alcímide, la cual lleva en la mano la cabeza de su padre aún *in murmure*, vv. 234-239)²³¹. La princesa también recuerda el asesinato de los varones de su propia familia (lo que no sucede en otros autores): dos hermanos por parte materna (Cidón y Creneo) e incluso su prometido Gía (vv. 218-224). Es la única fuente en la que tenemos noticias de un “novio” o “prometido” de Hipsípila.

²³⁰ Aquí, como ejemplo de madre homicida, Polixo hace referencia a Procne, la “esposa tracia” utilizando como calificativo el nombre de la montaña Ródope: “*Rhodopeia coniunx*”. “Rodope” será luego el nombre de una de las protagonistas de la *Issipile* metastasiana.

²³¹ Más detalles sobre el subtexto erótico del androcidio en ROSATI (2005).

Al ver la cabeza del padre de Alcímide, nuestra protagonista confiesa haber pensado enseguida en su padre, el rey Toante. En efecto, ella corre a avisarlo y juntos huyen, viendo, durante su fuga, escenas terribles del androcidio, cadáveres aún humeantes, copas de vino con sangre, cuerpos abiertos... Finalmente, Baco, padre de Toante y abuelo de Hipsípila, aparece en su ayuda, guiándolos hasta la playa. Baco mismo admite no haber podido contrarrestar la masacre a pesar de sus plegarias a Júpiter: éste le ha concedido todos los honores y poderes a su hija Venus para destruir a los lemnios (*infandum natae concessit honorem*, v. 277). Toante es encomendado a un barquito, a los vientos y a la marea (*curuo robore clausum / dis pelagi Ventisque et Cycladas Aegaeoni / amplexo commendo patrem...*, vv. 287-289) e Hipsípila vuelve angustiada a la ciudad²³².

Aquí, llegado el día, las mujeres lemnias se dan cuenta de sus acciones y, entre sentimientos de vergüenza y de arrepentimiento, intentan de momento ocultar los cuerpos de los hombres. Sin esposos, padres, hermanos y niños, la isla, otrora rica y llena de vida, se encuentra ahora sin brazos para el trabajo en el campo o la pesca en el mar: las mujeres se quedan a solas con los fantasmas que siguen suspirando (*spirant [...] manes*, v. 312). Hipsípila, en palacio, finge erigir una pira funeraria para su padre, añadiendo sus armas y enseñas. De esta forma espera evitar el posible castigo de las mujeres por salvar a su padre, en caso de que éstas lo llegaran a descubrir. Se la corona como reina de la isla, lo que ella valora como causa de más congoja, y las mujeres, amargas de remordimiento, empiezan a odiar a la vieja Polixo, instigadora de la masacre.

En este contexto se produce, según el relato de Hipsípila, la llegada de los Argonautas a la isla, cuyo primer indicio es el canto de Orfeo a lo lejos (vv. 335-345). Sin embargo, las mujeres se imaginan que se trata de enemigos tracios, por lo que, agitadas, se arman con los objetos que pertenecieron a sus maridos e hijos asesinados, sin sentir vergüenza (*saxa sudesque / armaque [...] subuectant trepidae*, vv. 352-354). Pero la llegada de los Argonautas no es del todo sencilla en el relato de la Hipsípila estaciana: una fuerte tormenta enviada por Júpiter obstaculiza el ataque y, por si fuera poco, las lemnias atacan desde sus

²³² Es en Estacio y en Valerio Flaco donde se ve más claramente la naturaleza “piadosa” del rescate de Toante por parte de su hija, lo que servirá mucho a la *Issipile* metastasiana, como veremos luego (cfr. RAFFAELLI 2005). A partir de estos dos autores, los demás parecen seguir este matiz que, anteriormente, no aparecía de manera evidente.

murallas²³³. La tormenta se aplaca y los héroes desembarcan: Hipsípila hace un catálogo de alguno de ellos, como es típico en el género épico: Teseo, Hilas con Hércules, Admeto, Orfeo, Cástor y Pólux... (vv. 431-444).

Venus y Juno unen esfuerzos para infundir en las lemnias atracción por los recién llegados (*Ergo iterum Venus et tacitis corda aspera flammis / Lemniadum pertemptat Amor. Tunc regia Iuno / arma habitusque uirum...*, vv. 445-447). Siguen festines y uniones sexuales en las que se conciben hijos, algo que las habitantes de la isla ya no esperaban (*Iam noua progenies partusque in uota soluti / et non speratis clamatur Lemnos alumnis*, vv. 461-462). Sin embargo, Hipsípila (que en otras versiones del mito se enamora de Jasón), asegura aquí haber sido conquistada a la fuerza por el jefe de los Argonautas, gracias a sus poderes de seducción (*testor ut externas non sponte aut crimine taedas / attigerim – scit cura deum – etsi blandus Iason / uirginibus dare uincla nouis*, vv. 455-457). Engendrará a dos hijos gemelos, “frutos de una unión forzada”, de los que desconoce el paradero²³⁴. Según sus cálculos, deberían tener ahora veinte años (*iam plena quater quinquennia pergunt...*, v. 466), si Licasto, a quien los había confiado, los crió como ella le había mandado. Finalmente, Jasón decide retomar su expedición y la nave parte para siempre, dejando a las mujeres lemnias nuevamente desconsoladas y solas.

En el extenso monólogo narrativo de Hipsípila también se habla de lo que pasó después de que las lemnias descubrieran el engaño de su reina: se rumoreaba que Toante se había salvado y que había empezado a gobernar en Quíos, la isla de su hermano (vv. 486-487). Las mujeres se preguntan por qué está Hipsípila reinando: el androcidio, al fin y al cabo, había sido causado por divinidades. Si ella no lo ha cumplido y es, por lo tanto, impía, no debería reinar (*quid imperat urbe nefanda?*, v. 492).

La hija de Toante, amenazada por la creciente ira de sus ciudadanas, huye por el mismo camino que usó para salvar a su padre, pero es capturada por unos piratas que se encontraban junto a la costa (*nam me praedonum manus huc appulsa tacentem / abripit et uestras famulam transmittit in oras*, vv. 497-498) y

²³³ Lo que podría sugerir un enlace con Sófocles, si seguimos la hipótesis de que en sus *Lemniai* tiene lugar una terrible batalla entre mujeres y Argonautas.

²³⁴ Sobre la confusión en cuanto a los nombres de los dos gemelos, JESSEN (1914: 439-440) y DANESI (2005: 183-184).

es llevada hasta Nemea como esclava. Aquí termina el relato de Hipsípila, lo bastante extenso como para que el niño Ofeltes, que se había quedado solo jugando sobre la hierba, sea matado por una terrible serpiente. A esto haremos referencia más tarde, en el apartado sobre la saga nemea de Hipsípila.

LACTANCIO PLÁCIDO

Los Comentarios de Lactancio Plácido²³⁵ a la *Tebaida* de Estacio también hacen referencia a Hipsípila, ya a partir del final del libro IV. De estos comentarios podemos extraer varios datos sobre el episodio lemnio de nuestra protagonista y su interacción con los Argonautas. Ya en IV, 721 se menciona el androcidio de manera parecida a las demás versiones: las mujeres, indignadas por la larga ausencia de los hombres que están combatiendo en Tracia, deciden matarlos a todos – excepto Hipsípila, que salva a su padre y, descubierta, huye y es capturada por piratas que, posteriormente, la venden a Licurgo –.

En V, 29 Lactancio añade el detalle del mal olor (no mencionado en Estacio) enviado por Venus (*odorem misit hircinum*) y vuelve a mencionar el rescate de Toante por parte de su hija. Aquí resume además la unión entre lemnias y Argonautas, el nacimiento de los gemelos Euneo y Toante y el regreso de los héroes a su misión. El comentario a V, 58-59 explica la causa de que en Lemnos ya no hubiera altares consagrados a Venus: su adulterio con Marte revirtió todo el favor del pueblo a Vulcano, dios muy querido en Lemnos (como también explica Valerio Flaco). Curiosamente, en V, 150-151, Lactancio se pregunta si es posible que las lemnias aún estén amamantando a sus niños, si es verdad lo que se dice antes, o sea, que hace tres años que los maridos están ausentes.

ANTHOLOGIA LATINA (*Anonymi versus serpentini*)

Para terminar las muestras del *corpus* referentes al episodio lemnio de Hipsípila, he aquí un pequeño testimonio de entre los siglos V y VI d.C. citado por Raffaelli (2005: 111). Se trata de un epigrama de la *Anthologia Latina* perteneciente a los “versos serpentinos”. En él no aparece el nombre de Hipsípila, pero la referencia es clarísima: la hija salva piadosamente al padre y sufre las iras de las otras mujeres.

²³⁵ *In Statii Thebaida commentum* IV-V: utilizamos la edición de SWEENEY (1997).

De Lemniadibus:

*Funera Lemniadum nescit miserata Thoantis
sola tamen sensit funera Lemniadum.*

Tras analizar las principales fuentes que tratan el mito de Hipsípila en el contexto lemnio y en su relación con la expedición argonáutica, vayamos a tocar ahora aquellas fuentes que hablan de su estancia en Nemea como nodriza de Licurgo, el contacto con los Siete y la muerte del niño Ofeltes.

3.3 Hipsípila en Nemea

Como hemos mencionado anteriormente, Hipsípila llega a Nemea en calidad de esclava y, universalmente, es recordada por la Tradición Clásica como la nodriza de Ofeltes-Arquémero, hijo del rey Licurgo y de la reina Eurídice. Del mismo modo que hemos analizado la presencia de Hipsípila en el *corpus* por lo que hace a su episodio lemnio, pasamos ahora a comentar su presencia en el episodio nemeo: la llegada de los Siete contra Tebas a Nemea debido a la sequía causada por Dionisio, la muerte de Ofeltes por la serpiente y la institución de los juegos nemeos en honor del pequeño fallecido²³⁶.

Literatura griega

PÍNDARO – SCHOLIA IN PINDARI CARMINA

Como hemos visto antes, en dos odas de Píndaro (*P.* 4 y *O.* 4) se hace referencia a los Argonautas participando en juegos organizados por Hipsípila en Lemnos, supuestamente en el viaje de vuelta de éstos. Es en los *scholia*, en cambio, donde encontramos menciones referentes al episodio nemeo de nuestra protagonista, más precisamente en las *Hypothesis Nemeonicarum*²³⁷. El Argumento I introduce el origen de los juegos nemeos en honor del difunto Ofeltes/Arquémero por parte de los miembros de la expedición contra Tebas. El

²³⁶ El episodio nemeo ha tenido mucha más trascendencia iconográfica que el episodio lemnio: cfr. BOULOTIS (1981-1999), sin olvidar la aportación de SANTUCCI (2005), que completa y comenta los datos recogidos por el primero. Más datos sobre Hipsípila en la iconografía tardo-gótica y moderna en FACHECHI (2005). Curiosamente, MASCIADRI hace notar cómo la Hipsípila de Nemea viene a ser una “inversión” de la de Lemnos: la primera mata sin querer al niño varón que le ha sido entregado para protegerlo, la segunda salva al varón adulto que se supone que debe matar (2008: 178).

²³⁷ DRACHMANN (1997, III: 1-5).

Argumento II detalla los eventos que preceden la muerte del niño: Hipsípila deja al pequeño hijo de Licurgo y Eurídice sobre un prado para llevar a los argivos a una fuente donde poder aplacar su sed.

Ofeltes es matado por una enorme serpiente (δράκων) que, posteriormente, es aniquilada por los héroes tras escuchar los gritos desesperados de la nodriza. La reina Eurídice exige que Hipsípila sea castigada con la muerte pero ésta es salvada por la llegada imprevista de sus dos hijos, Toante y Euneo, que ella reconoce. Los *argumenta* c. y d. añaden más datos sobre la genealogía de Ofeltes y el contexto de su muerte y los juegos (como el detalle, citado por Frazer²³⁸, de que los jueces de los juegos llevarían vestidos oscuros en señal de luto por el niño).

EURÍPIDES

La *Hipsípila* de Eurípides²³⁹, como hemos visto al analizar los ecos de la “etapa lemnia” de la protagonista entre sus versos, trata su aparición en Nemea y su papel como nodriza del desafortunado Ofeltes. Hipsípila ya en el prólogo habla de su linaje dionisiaco, en cuanto hija de Toante, para luego preguntarse, veinte años después de los acontecimientos de Lemnos, cuál habrá sido el destino de Jasón, del que sigue sin tener noticias (fr. 752a/b). Hipsípila se encuentra ya a partir del fr. 752d/e con sus dos hijos, sin saberlo y, posteriormente, asistimos a una conmovedora “nana” con castañuelas (ἰδοὺ κτύπος ὄδε κορτάλων, fr. 752f) por parte de la exreina de Lemnos. En el fr. 752f, el coro también recuerda el carácter nostálgico de una Hipsípila que siempre habla de la nave Argos, de Jasón y de su antigua patria.

El siguiente personaje que se encuentra con la nodriza es Anfiarao, adivino de los argivos. Le pide que le muestre dónde conseguir agua corriente para realizar libaciones a los dioses: seguirán su marcha hacia Tebas si los dioses se muestran favorables a la expedición (fr. 752h). Aquí es cuando Hipsípila revela su identidad (fr. 752i) y los dos discuten los motivos de la misión argiva, con la que Anfiarao no estaba de acuerdo (además de saber, por un oráculo de Apolo, que le causaría la muerte). A pesar de las críticas del coro, Hipsípila decide ir a mostrar la fuente del Aqueloo a los argivos (fr. 753a). A su vuelta (fr. 753d), el drama se ha

²³⁸ FRAZER (1954: 356).

²³⁹ KANNICHT (2004) y COCKLE (1987), aunque usamos los números de fr. adoptados por Kannicht.

consumado: entre llantos y gritos, nuestra protagonista intenta explicar que el niño, que estaba sentado en el prado mientras ella mostraba la fuente a los argivos, ha sido atacado, mientras jugaba con flores, por una terrible serpiente “de mirada terrorífica y que agita la cresta” (fr. 754a). Sabe perfectamente que la muerte del niño debido a su descuido tendrá consecuencias, por lo que le explica al coro que tiene pensado huir.

Sin embargo, el coro le recuerda que están rodeados de guarniciones y que nadie hará de guía de un esclavo (fr. 754b). Llega la reina Eurídice y, en el enfrentamiento, Hipsípila intenta convencerla de su inocencia con respecto a la accidental muerte de Ofeltes. Al pedir clemencia, señala: “Lo que me causa una gran aflicción no es la muerte, sino que dé la impresión equivocada de que he asesinado al niño al que criaba, al que en mis brazos, salvo que no lo traje al mundo, en todo lo demás lo he criado con todo mi amor, como si fuera hijo mío, por mi propio beneficio”²⁴⁰ (ὡς τοῦ θανεῖν μὲν οὔνεκ’ οὐ μέγα τ[έν]ω, / εἰ δὲ κτανεῖν τὸ τέκνον οὐκ ὀρθῶς δοκῶ, / τοῦμόν τιθήνημ’, ὃν ἐπ’ ἐμαῖσιν ἀγκάλαις / πλὴν οὐ τεκοῦσα τᾶλλα γ’ ὡς ἐμὸν τέκνον / κτέργους’ ἔφερβον, ὠφέλημ’ ἐμοὶ μέγα; fr. 757: 839-843).

Llega Anfiarao justo a tiempo para salvar a Hipsípila, ya encadenada, de una muerte segura. Gracias a su reputación, reconocida por la misma reina, éste es escuchado en su intento de defender a Hipsípila de la acusación. En su parlamento, en el que relata todo lo sucedido, da un nuevo nombre a Ofeltes, “Arquémore”, “el comienzo del destino”, ya que con su muerte tienen inicio las desgracias de los argivos. Para consolar a la madre, Anfiarao propone además instaurar unos juegos fúnebres en honor del niño, siempre que Hipsípila sea liberada – para no enturbiar un final feliz que sirva para acabar con el sufrimiento actual –.

Ahora Hipsípila es liberada de su cargo, aunque no han terminado sus aventuras: tiene lugar la inesperada agnición de sus hijos gemelos, que ya pueden abrazar a su madre y preguntarle por todo lo que había sucedido en Lemnos, reencuentro que ya hemos comentado anteriormente, en la sección relativa al episodio lemnio de Hipsípila (fr. 759^a).

²⁴⁰ Seguimos, como antes, la traducción que pone a nuestra disposición el Prof. LÓPEZ CRUCES.

PSEUDO-APOLODORO

El paso de los argivos por Nemea también es recogido por un pasaje de la célebre *Biblioteca* de Pseudo-Apolodoro, que ya hemos mencionado antes. En *Bibl.* III, vi, 4²⁴¹ encontramos, básicamente, la versión utilizada por Eurípides, con la diferencia de que no se menciona la reacción de los padres del niño. Anfiarao, aquí, interpreta la muerte del pequeño como una señal sobre el futuro de la expedición y cambia el nombre de Ofeltes en Arquémoro, cuyo significado explicamos anteriormente. Al relato sigue la lista de los vencedores de cada disciplina (por ejemplo, Adrasto sería el vencedor en la carrera de caballos).

Literatura latina

HIGINO

La fábula LXXIV de Higino²⁴² también hace referencia al paso de los Siete contra Tebas por Nemea. Aquí el autor llama al niño de manera ligeramente diferente (*puerum Archemorum siue Ophiten*) y además no le atribuye a Licurgo como padre, sino al rey Lico. Un detalle adicional es que un oráculo había avisado al padre de no dejar al niño en el suelo hasta que éste fuese capaz de andar. Así pues, cuando Hipsípila fue a acompañar a los argivos a la fuente de agua, temiendo dejarlo en el suelo, lo dejó sobre una gran planta de apio silvestre (*apium*). Aun así, la serpiente lo devoró. Adrasto y los demás mataron a la bestia (como en Pseudo-Apolodoro) e intercedieron en favor de Hipsípila ante el rey Lico (Licurgo), instituyendo en su recuerdo juegos fúnebres cuatrienales. La corona de los vencedores en las diversas pruebas agonísticas sería, justamente, una corona de *apium* (*uictores apiaciam coronam accipiunt*).

ESTACIO

Como vimos anteriormente, el episodio de Hipsípila ocupa un lugar muy relevante en la Tebaida estaciana²⁴³. Si el extenso pasaje narrativo de Hipsípila se centra en lo ocurrido en Lemnos, el contexto en el que este parlamento se enmarca es el de la saga nemea. La princesa, ahora esclava y nodriza, se encuentra con los argivos sedientos debido a la sequía causada por Dionisio. Su imagen les impacta,

²⁴¹ Utilizamos FRAZER (1954: 356-359).

²⁴² MARSHALL (2002: 73-74) y nos valemos de la traducción francesa en la edición bilingüe de BORIAUD (1997: 63).

²⁴³ KLOTZ (1908), LESUEUR (1990: I-IV y 1991: V-VIII) y MOZLEY (1928).

“bella en su dolor” (*pulchro in maerore...* IV, 740), a pesar del pelo descuidado y las humildes vestimentas: *regales tamen ore notae nec mersus acerbis / extat honos* (IV, 744-745). Adrasto, en efecto, se dirige a ella como “poderosa diosa de los bosques”, reconociendo en ella un ascendente divino (Hipsípila es nieta directa de Dionisio, al fin y al cabo).

Ella contesta a los guerreros, pálidos y afectados por la sed, con la mirada baja y amamantando al pequeño Ofeltes. Les explica que no es una diosa, aunque sí descende de un dios. Tampoco es una simple esclava, sino que antes tuvo un reino y un padre monarca. También hace referencia a dos hijos de los que desconoce el paradero. Pero antes de entrar más en detalles (lo que hará en su narración en el libro V), se dispone a llevarlos a beber a una fuente cercana. Para ello, dejará al niño sobre el césped, decisión ya fijada por las Parcas (*sic Parcae uoluer...* IV, 780) y que le resultará fatal. Tras haber aplacado su sed, los miembros de la expedición se interesan en el libro V por el origen de la nodriza y aquí es donde se enlaza, en la Tebaida estaciana, la saga nemea de Hipsípila con la saga lemnia, ya que nuestra heroína empieza a narrar los agitados sucesos de su pasado en la isla de la que había llegado a ser reina.

Posteriormente, la historia sigue según la tradición establecida por los textos anteriores: se descubre la muerte del niño, matado por la serpiente sagrada de Júpiter (V, 499 y ss.) y los argivos defienden a Hipsípila del posible castigo por haber dejado a Ofeltes abandonado e indefenso. Aparecen los dos hijos gemelos de Hipsípila y, finalmente, se instauran los juegos nemeos en recuerdo del niño.



Hipsipila en *Épîtres d'Ovide*, trad. de Octavien de Saint-Gelais
 Ms. HM 60, f. 30, Huntington Library
 Miniatura atribuida a Robinet Testard

IV. Hipsípilas premetastasianas

IV. *Hipsípilas premetastasianas*

Es interesante, para los objetivos que nos hemos fijado, investigar la presencia de Hipsípila en la literatura ya no clásica pero sí previa a Metastasio, lo que también puede haber servido, en el caso de la *Issipile*, de inspiración para configurar personajes, tramas o caracteres. Además, las obras que veremos en este capítulo sirven de puente entre la Tradición Clásica y el mundo literario del Poeta Cesáreo. El acopio de obras ha sido posible gracias a varios repertorios enciclopédicos²⁴⁴, limitándonos a todo lo que ha aparecido antes de la *Issipile* metastasiana (1732), desde Dante hasta la ópera barroca. Omitimos hablar más extensamente de dos apariciones de Hipsípila mencionadas por Davidson Reid & Rohmann (1993: 617): la del *Ovide moralisé* francés, poema resultante de la elaboración de las Metamorfosis ovidianas (aprox. 1316-1328), y la del *Livre de la Cité des Dames* de Christine de Pizan, reelaboración del *De mulieribus claris* de Boccaccio (1405), obra, la del autor italiano, que comentaremos a continuación. Por otra parte, en la poesía latina de Giovanni Quatrario (Sulmona, 1336-1402) encontramos una breve mención a Hipsípila (*Ysiphile*) y Arquémoro (*Bursa exilii*, XXIII: 29) que también recuerda a las de Boccaccio.

4.1 *Quella che mostrò Langia: Hipsípila en Dante*

Hipsípila hace su primera aparición “moderna” en lengua romance de la mano de Dante Alighieri (1265–1321), y lo hace más de una vez. El aspecto quizás más llamativo del mito en Dante es su uso claramente “cristianizado”: la “maldad” o “bondad” de cada personaje se traduce en su grado de “salvación” *post mortem*, es decir, en su pertenencia (simbólica) bien al Infierno, bien al Purgatorio. Dante interpreta pues “cristianamente” las figuras mitológicas²⁴⁵. Es

²⁴⁴ Por ejemplo, el *Opernlexikon* de STIEGER (1975), el repertorio de libretos imprimidos antes de 1800 de SARTORI (1999), el compendio de sujetos mitológicos en el arte de DAVIDSON & ROHMANN (1993) y el de sujetos musicales de REISCHERT (2001). Omitiremos también algunas obras que estos repertorios incluyen como relacionadas con el mito de Hipsípila, al haber comprobado que, en realidad, tratan otro mito o, sencillamente, a otra Hipsípila. Es el caso, por ejemplo, de la *Isifile* de Francesco Mondella (Verona 1582), ambientada en Salamina de Chipre.

²⁴⁵ Véase GLENN (2008: 16-20), además, en cuanto a las mujeres “en el limbo” dantesco.

importantísimo en este sentido el testimonio de Estacio en *Purgatorio* XXII, que luego veremos a causa de Hipsípila.

Ulises, por dar un ejemplo, se encuentra en el Infierno de la *Commedia* (XXVI) condenado, igual que Diomedes, a la tribulación eterna: los engaños por él perpetrados, como el del caballo de Troya, no lo distinguen como inteligente sino como ávido de *frode*. Sus viajes, sus ansias de conocimiento así como la explotación de sus capacidades sólo le llevan a la perdición, ya que, al no reconocer sus propios límites, Ulises los utiliza como elementos carentes de toda *gratia* divina. Este prisma, como es lógico, afecta la manera en que un mito procedente de una Tradición Clásica aún en gestación se traduce y se expresa en creación literaria nueva.

Ahora bien, antes de abordar la célebre *Commedia*, encontramos a Hipsípila ya en una obra anterior del autor florentino, el *Convivio* (“Banquete”), redactado entre 1304 y 1307. Esta colección de conocimientos y saber en lengua vernácula está dirigida a aquellos que no pudieron formarse en estudios superiores por causas externas (familiares y civiles sobre todo), todo ello bajo la inspiración de “el Filósofo”, o sea Aristóteles. El poeta servirá carne (en verso) y pan (en prosa), simbolizando la entrega de conocimientos con la ingestión de comida.

En este contexto, Dante, para explicar por qué varias ciencias que reciben la influencia y la atención de la Filosofía (como las Ciencias Naturales o la Metafísica) reciben el nombre mismo de “Filosofía”, recurre a dos ejemplos de Virgilio (*Eneida* II, 281) y Estacio (*Tebaida* V, 609-610) donde se ve la utilización de un sustantivo de objeto o de acción para significar en realidad una pasión o un afecto estrechamente relacionado con él (*Convivio* III, XI, 16)²⁴⁶:

Ma però che [per] alcuno fervore d'animo talvolta l'uno e l'altro termine delli atti e delle passioni si chiamano e per lo vocabulo dell'atto medesimo e della passione (sì come *fa* Virgilio nel secondo dello Eneidos, che chiama E[ttore, parlando in persona di E]nea: "O luce", che è atto, "o speranza de' Troiani", che è passione, che non era esso luce né speranza, ma era termine onde venia loro *la* luce del consiglio, ed era termine in che si posava tutta la speranza della loro salute; e **sì come dice Stazio nel quinto del**

²⁴⁶ Utilizamos la nueva edición de referencia del *Convivio*, la de BRAMBILLA AGENO (1995). La negrita es nuestra.

Tebaidos, quando Isifile dice ad Archimoro: "O consolazione delle cose e della patria perduta, o onore del mio servizio"; si come cotidianamente dicemo, mostrando l'amico, "vedi l'amistade mia", e l padre dice al figlio "amor mio"), per lunga consuetudine le scienze nelle quali più ferventemente la Filosofia termina la sua vista, sono chiamate per lo suo nome.

Vemos aquí como Hipsípila aparece citada directamente de Estacio donde le habla desesperada al cadáver del pequeño Arquémoro/Ofeltes tras abrazarlo y cubrirlo con sus trenzas: *O mihi desertae natorum dulcis imago, / Archemore, o rerum et patriae solamen ademptae / servitii que decus...* Aquí Dante evita retomar el principio del lamento, la *dulcis imago* que hace referencia al recuerdo de Hipsípila por sus dos hijos.

Vemos, pues, cómo esta primera aparición de Hipsípila es puramente “filológica”, una cita bibliográfica para explicar un fenómeno de nomenclaturas: Arquémoro no es literalmente una “consolación” ni es el “honor”, sino que lo representa, y por eso Hipsípila, por fervor, lo llama con tales nombres. De la misma manera llamaríamos “Filosofía” a la “Metafísica”, según Dante.

La princesa lemnia empieza a cobrar vida propia en la *Commedia*, ya claramente como personaje estereotipado por la literatura romana en calidad de esposa abandonada, hija piadosa y generosa “aguadora” de los sedientos Siete contra Tebas: la “virtud” de Hipsípila, otrora épicamente estaciana, pasa el filtro cristiano medieval y se hace digna, al menos, del Purgatorio dantesco, junto a otras figuras griegas (reales o mitológicas). Tambling, citado en Glenn, nos recuerda, de hecho, que Dante reformula Estacio para extraer, en la medida de lo posible, “un significado cristiano a partir de un mundo pagano”. En este contexto, Hipsípila es un “ejemplo de historia a través de la separación entre los mundos pagano y postpagano” (2008: 19).

La primera aparición tiene lugar, sin embargo, en el *Inferno* (XVIII: 82-99)²⁴⁷. Aquí la mención a Hipsípila está relacionada con la entrada en escena de Jasón, adúltero seductor y culpable de engañar a su(s) esposa(s):

²⁴⁷ Para los pasajes de la *Commedia* utilizamos la excelente edición de HOLLANDER con los comentarios del editor traducidos y editados por MARCHESI (2011, 3 vols.). La cursiva es nuestra.

Ello passò per l'isola di Lenno,
poi che l'ardite femmine spietate
tutti li maschi loro a morte dienno. 90

Ivi con segni e con parole ornate
Isifile ingannò, la giovinetta
che prima avea tutte l'altre ingannate.
Lasciolla quivi, gravida, soletta;
tal colpa a tal martiro lui condanna; 95

En estos versos, Dante resume brevemente la traición de Jasón y menciona incluso el androcidio de Lemnos, aunque indirectamente: el héroe “pasó por la isla de Lemnos después de que las crueles y atrevidas mujeres hubieron asesinado a todos los varones. Allí, con palabras seductoras y ornadas, sedujo a la jovencita Hipsípila, *que antes había engañado a todas las demás*. Allí la dejó, preñada y sola; por esta culpa se encuentra aquí condenado a tal pena”.

La frase que hemos marcado con cursiva (XVIII: 93) hace referencia al gesto que ennoblece a la princesa lemnia: mientras todas las demás mujeres han asesinado a los varones de la isla, ella salva a su padre engañando a las demás, convenciéndolas de que lo ha hecho, lo que está relatado justamente en Estacio, supuestamente la fuente clásica principal en Dante para este mito.

Hipsípila seducida y abandonada, prefigurada ya en Ovidio (*Her.* VI), es un prototipo de víctima que, desde la perspectiva cristiano-dantesca, merece un lugar en el Purgatorio junto a otras mujeres mitológicas. El mérito de Hipsípila es, principalmente, el de haber salvado la vida de su padre durante el terrible crimen lemnio perpetrado por las demás mujeres. Pero hay otros aspectos por mencionar. En *Purgatorio* XXII: 109-114 encontramos una serie de mujeres mitológicas:

Quivi si veggion de le genti tue
Antigone, Deifile e Argia, 110
e Ismene sì trista come fue.
Védeisi quella che mostrò Langia;
èvvi la figlia di Tiresia, e Teti
e con le suore sue Deidamia.

Glenn (2008: 17-18) explica cómo estas figuras no están elegidas casualmente. Todas ellas se distinguen por ser miembros de un contexto familiar en el que actúan por afecto y respeto hacia sus padres, maridos e hijos, a menudo

pagando las consecuencias. Vemos por ejemplo las hermanas Antígona e Ismene, su cuñada Argía, Deidamía y Tetis por su relación con Aquiles. Aquí Hipsípila no es mencionada por su nombre, sino por su principal acción en su otro célebre mito, el episodio nemeo: “la que mostró Langía” es justamente Hipsípila, ya esclava y nodriza del hijo del rey Licurgo la cual lleva a los sedientos Siete contra Tebas al Langía, la única fuente de agua corriente que queda sin secar por orden divina. Este generoso gesto por su parte comportará otra desgracia, como ya hemos visto en el capítulo anterior: la muerte del pequeño Ofeltes, depositado sobre la hierba y matado por una terrible serpiente durante la ausencia de la lemnia. Esto también debería provenir, en Dante, de su lectura del libro V de la *Tebaida*.

Muy interesante, también en Glenn (2008), la idea del río nemeo como figura bautismal simbolizando la secreta “conversión” de Estacio al cristianismo (*Purgatorio* XXII). Esto conlleva, en el contexto medieval de Dante, una reconsideración de Estacio como autor cristiano y, por lo tanto, realza la importancia de su obra para el uso por parte de sus contemporáneos.

Hipsípila reaparece otra vez indirectamente cuando, en *Purgatorio* XXVI (94-99), Dante tiene un reencuentro con el poeta Guinizzelli:

Quali ne la tristizia di Ligurgo
si fer due figli a riveder la madre, 95
tal mi fec'io, ma non a tanto insurgo,
 Quand'io odo nomar sé stesso il padre
mio e de li altri miei miglior che mai
rime d'amore usar dolci e leggiadre;

El reencuentro de Hipsípila con sus dos hijos ya adultos, cuando ya parecía definitiva su condena por parte del rey Licurgo tras la muerte accidental del pequeño Ofeltes (*Tebaida* V), se hace paradigma de feliz sorpresa, utilizado aquí por Dante como imagen descriptiva de la aparición de Guinizzelli. De manera parecida al pasaje del *Convivio* que antes hemos visto, aquí Hipsípila no es protagonista directa sino que se utiliza una imagen o un episodio de su mito como ejemplo para explicar o ilustrar otra cosa: en el *Convivio* para demostrar un uso léxico como recurso retórico, en este pasaje de la *Commedia* para traducir un sentimiento que interesa en ese momento al poeta.

4.2: *Ysiphiles insignis fuit femina*: Hipsípila en Boccaccio

La obra de Giovanni Boccaccio contiene numerosas menciones a nuestra Hipsípila, algunas de ellas fuertemente ligadas a los pasajes dantescos que antes hemos visto. A excepción de un par de ellos, los pasajes referentes a Hipsípila en Boccaccio suelen ser breves apariciones que, casi siempre, sirven para describir situaciones o estados de ánimo en boca de personajes de ficción.

Una de las primeras menciones se encuentra en la simbólica y ambigua *Allegoria Mitologica*²⁴⁸ escrita en latín antes de la década de 1330. Aquí Boccaccio relata el mito del orgulloso vuelo de Faetón. Cuando éste accede a subir al cielo para hacerse con el carro del sol, los *petentes*, sus interlocutores, se alegran igual que los hijos de Hipsípila cuando éstos la encuentran y conocen por vez primera en presencia del triste Licurgo (*Allegoria Mitologica*, 18):

Ceperunt ideo dicere desolati: – Misit dominus de monte suo
sancto Syon aiutorium plebi sue! –; et ut in Ligurgi dolentis
presentia ignote Ysyphyli gaudio pleni filii subrexerunt, sic isti
dimissa mestitia gratulantes se labori cupidi paraverunt.

Nótese cómo el autor aquí retoma prácticamente la formulación que vimos en Dante (*Purgatorio* XXVI, 94-99): “Quali ne la tristizia di Ligurgo...”. El reencuentro entre Hipsípila y sus hijos se convierte entonces en paradigma de regocijo inesperado, utilizado como metáfora para describir otras situaciones.

Hipsípila vuelve a aparecer en la voluminosa novela *Filocolo*²⁴⁹ (1336-1338). Aquí la princesa lemnia sirve de paradigma de mujer engañada según los cánones ya vistos, por ejemplo, en el episodio de Jasón del *Inferno* dantesco. La atormentada Biancifiore lamenta que el rey, padre de su amado Florio, intente separar a la pareja. En su invectiva, que luego también incluirá a Ariadna y a Fedra, exclama (II, 17: 4-6):

Deh, non conosci tu la falsità del tuo padre? Certo non che egli
mandi me a te, ma egli non lascerà mai te venire dove io sia.
Tu ti sei lasciato ingannare con meno arte che non lasciò
Isifile: ella credette alle parole e agli atti, e alla fede promessa,
e alle lagrime dello ingannatore; ma tu per la menoma di

²⁴⁸ Utilizamos la edición de PASTORE STOCCHI (1994: 1104-1105).

²⁴⁹ Utilizamos la edición de QUAGLIO (1967: 144, 273-274, 309, 532).

queste cose se' stato ingannato, e hai detto di sì di quella cosa che laida ti sarebbe a tornare adietro; e non hai conosciuto che egli, non disideroso del tuo studio, ma di trarre me della tua memoria, t'allontana da me, acciò che per distanza tu mi dimentichi!

No sólo Hipsípila “creyó a las palabras, los actos, la fe prometida y las lágrimas del engañador”. Florio, en su “fatigas de amor”, también utiliza a la princesa para ilustrar sus sentimientos, igual que lo hacía anteriormente Biancifiore. En III, 18: 22-23, explica que no es el primer amante en ser abandonado en la historia. Pero sí ha sido el primero en ser abandonado sin razón, ya que Hipsípila al menos fue abandonada por Medea, y ésta por Creúsa. El abandono de Hipsípila se entiende, pues, porque se debía a una sustitución por “otra” mejor, mientras que el de Florio no se debe a este mecanismo de “cambio”:

Io sono nel profondo de' dolori e delle miserie, pensando che la mia Biancifiore abbia me per altrui abandonato. O dolore senza comparazione! O miseria mai non sentita da alcuno amante che è la mia! Avvegna che io non sia il primo abandonato, io son solo colui che senza legittima cagione sono lasciato. La misera Isifile fu da Giansone abandonata per giovane non meno bella e gentile di lei e per la salute propria della sua vita, la quale senza Medea avere non potea. Medea poi per la sua crudeltà fu giustamente da lui lasciata, trovando egli Creusa più pietosa di lei.

Más tarde Boccaccio recuerda el crimen lemnió de manera parecida a los clásicos: añadiéndolo a una lista de ejemplos de crímenes y perversidades cometidos por mujeres. El extenso catálogo de la “desenfrenada multitud de mujeres” pronunciado por Fileno incluye “el atrevimiento y la crueldad de las féminas de Lemnos”, las cuales mataron a todos sus varones (III, 35: 9):

Quanto ardire e quanta crudeltà fu quella delle femine di Lenno, che, essendo degnamente suggette degli uomini, per divenire donne, quelli nella tacita notte con armata mano tutti diedero alla morte? E simile crudeltà nelle figliuole di Belo si trovò, le quali tutte i novelli sposi la prima notte uccisero fuori che Ipermestra. Oimè, ch'io non sono possente a dire ciò che io sento di voi!

Finalmente se repite el *topos* de la alegría por el encuentro entre Hipsípila y sus hijos, como en los pasajes ya vistos, cuando Ascalion y sus compañeros reconocen la voz de Filocolo, que creían muerto (IV, 141: 1):

Giungendo questa voce agli orecchi di Ascalion e degli altri, i quali veramente la conobbero, di tristizia gli animi subitamente spogliarono, di quella letizia rivestendogli, che Isifile nel dolore di Ligurgo si rivestì co' riconosciuti figliuoli.

En el extenso poema *Teseida delle nozze d'Emilia*²⁵⁰ (1339-1341), que trata las luchas entre Teseo y las amazonas y en el que se siente la influencia, entre otros, de la *Tebaida* estaciana, Hipsípila aparece indirectamente: si en la descripción de la llegada de príncipes en el libro VI (14) vemos la figura de Licurgo, es en la *chiosa* o “nota al pie” donde Boccaccio, en prosa divulgativa, resume el episodio de la muerte de Ofeltes. Veamos primero VI, 14: 1, donde Licurgo es presentado como rey fuerte pero aún sumido en el llanto por la muerte de su pequeño:

Il primo venne, ancora lagrimoso
per la morte d'Ofelte, a ner vestito
il re Ligurgo, forte e poderoso,
di senno grande e di coraggio ardito;
e menò seco popol valoroso
del regno suo pure il più fiorito,
e ad Arcita sofferse in aiuto,
per cui era di Nemea venuto.

La explicación del luto de Licurgo (“a ner vestito”) se encuentra justamente en la *chiosa* del mismo autor, incluyendo a Hipsípila como nodriza:

Venendo Adrasto, re d'Argo, con altri re in servizio di Pollinice, suo genero, ad assediare Tebe, pervennero nel regno di Ligurgo in una parte chiamata Nemea. Quivi essendo il caldo grande e non trovando acqua, per avventura coloro che cercando andavano trovarono in uno giardino Isifile, la quale aveva in guardia un piccolino fanciullo di Ligurgo, chiamato Ofelte. E essendo da costoro domandata dove acqua potessero trovare, ella rispose loro di mostrarla, e, posto il fanciullo tra l'erbe e' fiori in uno prato, si mise loro innanzi e menogli ivi presso ad uno fiume chiamato Langia. E poi che tutto l'esercito ebbe bevuto, significò al re Adrasto e a' compagni chi fosse e quello che avvenuto l'era per adietro. Quindi, ricordatasi del fanciullo che tra l'erbe avea lasciato, corse a lui e trovollo morto, perciò che il fanciullo s'era adormentato, e passando fra l'erbe un grandissimo serpente, menando la coda in qua in là,

²⁵⁰ Utilizamos la edición de LIMENTANI (1964: 421).

senza vedere il fanciullo, gli avea tale dato in su la testa, che
l'aveva ucciso. Della morte di questo fanciullo portava ancora
bruno Ligurgo e ancora ne piagnea.

En la *Comedia delle ninfe fiorentine*²⁵¹, obra escrita entre 1341 y 1342, aparece fugazmente Hipsípila como mujer que llora el abandono, otra vez como icono. Aquí se encuentra acompañada por otros “paradigmas”: Helena la tráfuga, Dido en llamas y Medea engañadora (I, 4).

E alcuni sono che, dal biforme figliuolo feriti di Citerea, chi
per conforto e qual per diletto cercando gli antichi amori,
un'altra volta col concupiscevole cuore transfugano Elena,
raccendono Didone, con Isifile piangono e ingannano con
sollicita cura Medea.

En *Amorosa visione*²⁵², poema de tinte onírico redactado entre 1341 y 1343, se nota cierta inspiración dantesca e, igual que en pasajes ya vistos anteriormente, Hipsípila aparece junto a Medea en el cortejo de visiones mitológicas del canto IX (22-24). Aquí está acompañada por Alcmena, citada por las angustias relacionadas con el nacimiento de Hércules, así como por Dido, Hécuba y Polixena, en un desfile de dolidas figuras femeninas tan típicamente medieval:

Vedevasi colei che senti guai
Ercule partorendo, e dopo lei
Isifile dolente affigurai.

Hipsípila es retratada por enésima vez como ejemplo de mujer dolida. Pero finalmente es en el canto XXI (19 y ss.) donde la lemnia toma la palabra y se dirige a Jasón, dejando de ser solamente una imagen muda. Se notan naturalmente ecos de la *Her. VI* ovidiana en el desahogo dramático del monólogo. Aquí se hace referencia también a que Jasón abandona a Hipsípila embarazada de gemelos (“pregna lasciasti di doppio figliuolo”) para irse con Medea. Vale la pena reproducir el parlamento entero de Hipsípila por su contenido tan cercano a Ovidio y a Dante, además de por su expresividad:

«O sanza fede alcuna», mi pareo
che Isifile dicesse, «o dispietato,
o più crudel ch'alcuna anima rea,

²⁵¹ Utilizamos la edición de QUAGLIO (1964: 679).

²⁵² Utilizamos la edición de BRANCA (1974: 47, 76).

deh, or hai tu ancor dimenticato
 a quanto onor tu fosti ricevuto
 nel regno ond'ogni maschio era cacciato?
 Io non credo che mai fosse veduto
 uom volentier in nulla parte strana
 né cotal dono a lui mai conceduto,
 simile a quel che io benigna e piana
 a te concessi, portando fidanza
 alla tua fede come 'l vento vana.
 Faccendo saramenti a me, speranza
 nel tuo partir mi desti che giammai
 non cambieresti me per altra amanza.
 Andastitene e me, come tu sai,
 pregna lasciasti di doppio figliuolo,
 ed a tornar ancor verso me hai.
 Con sospiri e con pianti e con gran duolo
 gran tempo stetti, dicendo: “Omai tosto
 verrà Giansone qui col suo stuolo”,
 ed appena credetti quel che sposto
 mi fu di te, ch'avevi nuova amica
 presa in Colcòs e mutato proposto.
 Più avanti non so ch'io mi ti dica,
 se non ch'io ardo e tu in giuoco e festa
 ora ti stai con la mia nimica.
 In tanto questa doglia mi molesta
 che dir nol posso, ma tu stesso pensa
 chente parriati averla tal qual questa.
 Assai ti priego dunque, se offensa
 non ho commessa, non mi abandonare,
 ma con pietà al mio dolor dispensa»

En este intenso monólogo, Hipsípila recuerda a Jasón los honores que se le brindaron a su llegada a Lemnos, un reino “del que se habían desterrado todos los varones”. La princesa menciona cómo su fe en el héroe había sido vana, ya que los juramentos de éste nunca se habían llegado a cumplir. La abandonada lemnia, *pregna [...] di doppio figliuolo*, soportaría además la noticia de la *nuova amica* de Jasón. Aún así, le pide que tenga piedad y que no la abandone.

La *Elegia di Madonna Fiammetta*²⁵³, novela en forma epistolar escrita entre 1343 y 1344, contiene tres menciones a Hipsípila. En la primera (VI, 15: 10) se hace una lista de célebres figuras del mito que abandonaron a sus amadas para

²⁵³ Utilizamos la edición de DELCORNO (1994:144-148, 183-184).

sostituirlas luego por otras. Naturalmente no podían faltar Jasón y Medea, Teseo entre Ariadna y Fedra o Paris y Helena: la *uariatio* y la *uarietas* de personajes, protagonistas de un amplio repertorio, responde al modelo que ya hemos visto anteriormente en Boccaccio. La presencia numerosa de figuras mitológicas casi “decorativas” forma una especie de cortejo. En este caso el comentario añade un nuevo matiz, pues ninguna de estas “abandonadas” se quitaría la vida, sino que olvidarían a sus “falsos amados”:

Iansone si partì di Lenno di Isifile, e tornò in Tesaglia di Medea; Paris si partì di Oenone delle selve d'Ida, e ritornò a Troia di Elena; Teseo si partì di Creti di Adriana [*sic*], e giunse ad Atene di Fedra; né però Isifile o Oenone o Adriana s'uccisero, ma posponendo li vani pensieri, misero in oblio li falsi amanti.

En VIII, 15: 1-3 se utiliza otra vez la figura de Licurgo como paradigma de tristeza: el hablante compara su tristeza con la del rey nemeo, destacando que el duelo de éste, al menos, pudo verse aliviado de alguna manera gracias a los juegos celebrados por siete reyes en honor del pequeño Ofeltes:

Vengommi ancora nella mente talvolta le pietose lagrime di Ligurgo e della sua casa, meritamente avute del morto Archemoro; e con queste quelle della dolente Atalanta, madre di Partenopeo, morto ne' tehani campi: e sì propie a me con li loro effetti s'accostano, e sì mi si fanno conoscere, che appena più sapere le potrei, se io non le provassi, come già da me un'altra volta provate furono. Dico che di tanta mestizia sono piene, che più non potrebbono; ma ciascuna con tanta gloria sono in entro ritratte, che quasi liete si porieno dire: quelle di Ligurgo con le notabili essequie onorate da sette re e da infiniti giuochi fatti da loro; e quelle di Atalanta dalla laudevole vita e morte vittoriosa del figliuolo. A me non è niuna cosa che le mie lagrime bene impiegate faccia contente, però che se questo fosse, là dove io più che alcuna mi chiamo dogliosa, e sono, forse al contrario affermare m'accosterei.

Finalmente, en VIII, 17: 1-4 se comenta que, al fin y al cabo, Hipsípila vio parcialmente vengado su abandono cuando Medea, su rival, fue abandonada a su vez por Jasón para casarse con Creúsa:

Dopo tutti questi, quasi da se medesimi riserbati, come molto gravi mi si fanno sentire li guai di Isifile, di Medea, d'Oenone,

e d'Adriana, le lagrime delle quali e i dolori assai con le mie simiglianti le giudico; però che ciascuna di queste, dal suo amante ingannata, così com'io, sparse lagrime, gittò sospiri, e amarissime pene senza frutto sostenne. Le quali avvenga che, com'è detto, sì come io si dolessero, pure ebbero termine con giusta vendetta le lagrime loro; la qual cosa ancora non hanno le mie. Isifile, avvegna che molto avesse onorato Iansone, e suo per debita legge se lo avesse obligato, vedendosi da Medea tolto, come io posso ragionevolmente si poté dolere; ma la provedenza delli iddii, con occhio giusto guardante ad ogni cosa, se non alli miei danni, le rendé gran parte della desiderata letizia, però ch'ella vide Medea, che Iansone l'avea tolto, da Iansone per Creusa abbandonata.

La madurez de Boccaccio se corona con dos complejas obras en latín. La gran reseña de mujeres célebres *De mulieribus claris*²⁵⁴ vio su versión definitiva en 1362. En esta obra, en la que vemos coronada la fascinación de Boccaccio por las “galerías de retratos”, se relata la historia de 104 mujeres de tradición pagana y cristiana. Es sin duda una idea con pocos precedentes, si consideramos el enfoque completamente femenino, una obra que reafirma el gusto “anticuario” de Boccaccio por lo antiguo y lo clásico. No podía faltar, en esta serie de “medallones” biográficos, la célebre Lemnia, acompañada por Medea (como haría luego Chaucer en su *Legend of Good Women*). El capítulo XVI, *De Ysiphile Regina Lemni*, narra la versión “estándar” del mito entre Ovidio y Estacio.

Ysiphiles insignis fuit femina, tam pietate in patrem quam infelici exilio et Archemori alumni morte atque subsidio natorum, oportuno in tempore repertorum. Fuit etenim hec Thoantis, Lemniadum regis, filia, eo evo regnantis quo rabies illa subivit mulierum insule mentes, subtrahendi omnino indomita colla virorum iugo. Nam parvipenso senis regis imp<er>io, adhibita secum Ysiphile, unanimes in eum devenere consilium ut sequenti nocte gladiis sevireretur in quoscunque masculos; nec defuit opus proposito. Sane, sevientibus reliquis, consilium mitius menti Ysiphilis occurrit; nam rata fedari paterno sanguine inhumanum fore, genitori detecto reliquarum facinore eoque in navim demisso ut Chium effugeret publicam iram, evestigio; ingenti constructo rogo, se patri postremum exhibere finxit officium. Quod cum crederetur a cunctis, patrio imposta throno, loco regis, impiis mulieribus regina suffecta est. Sanctissima quippe filiorum pietas in parentes est; quid enim

²⁵⁴ Utilizamos la edición de ZACCARIA (1967).

decentius, quid iustius, quid laudabilius quam his humanitate atque honore vices reddere, quorum labore invalidi alimenta sumpsimus, solertia tutati sumus et amore incessabili in proveciorem etatem deducti et instructi moribus et doctrina nec non honoribus atque facultatibus aucti, et ingenio valemus et moribus? Nil equidem! Que cum ab Ysiphile inpena sint cum cura parenti, non immerito illustribus addita mulieribus est. Ea igitur regnante, seu vi ventorum impulsus, seu ex proposito devectus, cum Argonautis in Colcos tendentibus, Iason, frustra prohibentibus feminis, occupato litore, a regina hospicio atque lecto susceptus est. Ex quo abeunte, cum geminos in tempore peperisset filios eosque Lemniadum lege cogeretur emictere, ut placet aliquibus, in Chium ad avum nutriendos iussit efferri. Ex quo cognito quod, servato patre, decepisset reliquas, in eam concursus est; et vix, conscensa navi, a furore servata publico, dum patrem natosque quereret, a pyratis capta et in servitutem deducta est; variisque exanclatis laboribus, Lygurgo nemeo regi dono data, curam Opheltis parvuli et unici Ligurgi filii suscepit. Cui dum vacaret obsequio, transeunti atque propter estum siti periclitanti, Adrasti Argivorum regis exercitui in Thebas eunti, rogata, Langiam ostendit, relicto in pratis inter flores alumno. Verum dum percontanti Adrasto preteritos exponeret casus, ab Eunoe et Thoante, adultis filiis et sub rege militantibus, cognita atque in spem fortune melioris erepta, ludentem inter herbas alumnum cum verbera caude serpentis comperisset occisum, fere plangoribus totum turbavit exercitum, a quo natisque furenti ob dolorem Lygurgo subtracta, incognito michi eventui mortique servata est.

El párrafo se abre con el tema de la piedad filial de la lemnia (*pietate im patrem...*), lo que no se da en sus anteriores apariciones en la obra de Boccaccio, y con la mención del exilio a Nemea. Se habla también del padre Toante y del androcidio perpetrado por las mujeres de Lemnos, en el que el rey es salvado secretamente por Hipsípila, aunque ésta pase a ser reina, ya que oficialmente Toante también ha sido asesinado. Por su piedad filial, pues, Boccaccio la coloca entre las *illustribus ... mulieribus*. El intermedio moralista sobre esta virtud (*Sanctissima quippe filiorum pietas...*) refuerza la imagen de Hipsípila como mujer virtuosa y se enlaza desde luego con la *Issipile* metastasiana que construye el núcleo de la *favola* a partir, justamente, de su piedad para con el padre.

Se habla también de la parada de Jasón en Lemnos durante su expedición a Lemnos. Tras abandonar a Hipsípila, los dos hijos son enviados a Quíos para ser

criados por el abuelo. Se descubre que Toante no fue asesinado por su hija y ésta, huyendo, es raptada por piratas y vendida a Licurgo. Es interesante notar que en este resumen no aparecen los hijos de Hipsípila, por lo que no se especifica cómo se salvó ésta del furor de Licurgo por la muerte de Ofeltes (*incognito michi eventui mortique servata est*). Esto es considerado por Cecchini (2005: 225) como un alejamiento “curioso” de la referencia estaciana, quizás fruto de la “mediación” de otros repertorios de uso más “cómodo” por parte del autor.

Algo parecido sucede en la vastísima obra *Genealogia deorum gentilium*²⁵⁵, gigantesco repertorio de mitología pagana redactado durante más de veinte años y terminado sobre 1374. Cecchini (2005: 221) nos recuerda que el tamaño de la obra conllevaría defectos de redacción y una aproximación al mito que excluiría, aparentemente, una lectura realmente atenta de la fuente estaciana, al menos por lo que respecta al mito de Hipsípila.

En primer lugar tenemos una breve aportación sobre Toante, padre de nuestra heroína (V, 28): el rey de Lemnos, hijo de Ariadna y nieto de Baco (por cuya genealogía cita a Ovidio²⁵⁶), sería anterior a Ariadna si tenemos en cuenta la cronología de los demás eventos descritos (Teseo, Hipólito, la guerra tebana...). Además, citando a Estacio, se afirma que Toante sería ya un hombre muy anciano cuando el androcidio:

De Thoante Bachi filio, qui genuit Ysiphilem.

Thoantem Bachi fuisse filium carmen demonstrat Ovidii dicentis: “Tum primum sese[trepidus]sub nocte Thyoneus Detexit nato portans extrema Thoanti Subsidia” etc. Paulus autem eum ex Adriana Minois susceptum testatur. Sed miror qualiter hoc fieri potuerit, cum Thoas, ut infra monstrabitur, genuerit Ysiphylem, que tempore Thebani belli nutrix Opheltis Lygurgo Nemeo serviebat. Et Adriana antequam Bacho nupserit, a Theseo rapta est, post Ypolitum susceptum, qui paulo ante initium suscepti belli Thebani in Ytaliam abiit; et sic longe antiquior fuit Theas quam Adriana. Is quidem, ut testatur Statius, iam senex, cum Lemniades, apud quos rex fuit, a seminis sui communi consilio occisi sunt, a filia Ysiphyle

²⁵⁵ Utilizamos la edición de SOLOMON (2011: 728-733). Indispensable en castellano la edición de ÁLVAREZ & IGLESIAS (2007).

²⁵⁶ En realidad, ÁLVAREZ & IGLESIAS (2007: 257) aclaran que los versos citados no son de Ovidio sino de Estacio (*Theb.* 5. 265-267).

ficto rogo salvatus est, et in Chyum insulam nocte transmissus.

En efecto, el siguiente capítulo (V, 29) está dedicado a la hija de Toante. Boccaccio comienza este apartado citando a Estacio y menciona, en primer lugar, la piedad filial de Hipsípila que salva a su padre del terrible androcidio. Citando otra vez a Estacio se introduce el relato de la llegada de los Argonautas a la isla: estos tomarían la isla a la fuerza y Jasón dejaría a la reina preñada de mellizos, Toante y Euneo. El relato sigue de la misma manera que en *De mulieribus claris*. Sin embargo, hay una pequeña diferencia: Hipsípila reconoce y se reencuentra con sus hijos antes de la muerte de Ofeltes, por lo que su rescate de la ira de Licurgo “pierde su carga patética”, como afirma Cecchini en su interesante aportación sobre Hipsípila en Boccaccio, Dante y Estacio (2005: 225):

De Ysiphyle Thoantis filia.

Ysiphyles filia fuit Thoantis, teste Statio, dum dicit: Cui regnum genitorque Thoas et lucidus Euan Stirpis avus etc. Hec autem, ut idem refert Statius, cum adhibuisset consensum in publico mulierum Lemniadum consilio de occidendis masculis suis, et suis legibus vivere, ea nocte, qua scelus a ceteris feminis perpetratum est, Thoantem patrem navi imposuit, eumque Bacho patri commendavit, et in insulam Chyum transmisit, et constructo in regia rogo, se patrem interemisse monstravit, eiusque loco homicidis mulieribus imperavit. Qua regnante, ut altisono carmine ostendit Statius, factum est, ut tendentibus cum Iasone Argonautis in Colcos ad Lemni litus applicarent, et seu qui non reciperentur, seu quia ultores criminum accessissent, vi insulam cepere, et sic suscepti inter alios Iason ab Ysiphyle receptus est, et eius amicitia usus, sociis orantibus et exigente tempore reditu promisso, navem conscendens, eam pregnantem reliquit, que postea geminos peperit, Thoantem scilicet et Euneum; et cum minime reverteretur Iason, et casu cognitum foret a Lemniadibus eam Thoanti pepercisse patri, regno pulsa est, et a pyrratis capta in litore in servitium regis Nemeae deducta est. Qui eidem Opheltem parvum filium suum alendum exhibuit. Que dum operi vacaret, venientibus Argivis in Thebanos in Nemea silva siti pereuntibus, ab his qui aque exploratores venerant, seu ab ipso Adrasto rege comperta et interrogata est. Que evestigio Langiam fluvium ostendit, ubi sitim posuere reges, et qui illos sequebantur populi, et cum quenam esset explorassent, et ea casus recitasset suos, contigit ut medio ex agmine Thoas et

Euneus iuvenes filii eius prosilirent, matre cognita, eiusque solarentur dolores; sed dum ipsa fortunas suas recitat, alumni oblita, quem inter herbas floresque ludentem liquerat, infelici eventum contigit, ut is a serpente caude repercussione occideretur; quam ob rem turbatus exercitus est. Vere Lygurgus egre filii necem ferens, dum in eam impetu ageretur, ab Adrasto reliquisque regibus, et a filiis suis servata est. Quid tandem ex ea contigerit nusquam legisse memini.

En definitiva, Boccaccio utiliza a Hipsípila en diversas ocasiones y con diversas finalidades: como ejemplo de mujer abandonada y desesperada, paradigma de hija modélica, miembro de una comunidad de mujeres asesinas de la que ella se desmarca, nodriza fatalmente descuidada, madre que se reencuentra con sus hijos después de muchos años... son todas imágenes que vienen en primer lugar de Ovidio y Estacio pero sobre todo y de manera más directa de Dante²⁵⁷, imágenes que Boccaccio aplica como metáforas de otras situaciones ficticias contenidas en sus obras o simplemente como relatos en el contexto de un repertorio mitológico pagano. Si algo hemos de destacar es el elemento filial piadoso, de tinte más cristiano, pues éste sobrevivirá hasta Metastasio como hilo conductor en el colorido *identikit* de la heroína lemnia.

4.3 *The faire yonge Isiphilee*: Hipsípila en Chaucer

Hipsípila y Medea son presentadas juntamente en *Legend of Good Women*²⁵⁸ de Geoffrey Chaucer, obra incompleta redactada sobre 1385-1386 que retrata diez mujeres de la tradición clásica²⁵⁹. Se trata de un poema de inspiración tanto *boccacciana* (notándose en cierta manera la idea del *De mulieribus claris*) como

²⁵⁷ MCGREGOR (1991: 172) explica que el lenguaje de Boccaccio parte de lo clásico para reformularse según lo dantesco: “a deliberate intention to engage the classical [...] language that appears classicizing only disguises a Christian and contemporary reference. In fact while the language of *Filocolo* is ultimately derived from Vergil, its proximate source is Dante, of whom there are not only the accents, but the actual phrasing. In other words, Boccaccio's classicizing language is really neo-classical in origin, and its Dantesque parentage both accounts for its anachronistic effects and reveals the thematic reasons for Boccaccio's choice.”

²⁵⁸ Utilizamos la edición de SKEAT (1900: *Legend of Good Women*, pp. 131-140).

²⁵⁹ Se trata casi en su totalidad de personajes ovidianos, excepto Cleopatra: Tisbe, Dido, Hipsípila/Medea, Lucrecia, Ariadna, Filomela, Filis e Hipermestra.

hagiográfica²⁶⁰. Claramente son las *Heroides* ovidianas el texto más utilizado por Chaucer para moldear la descripción de estas diez célebres mujeres. A su vez Chaucer menciona otras fuentes, también medievales, como la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, o clásicas, como Valerio Flaco, al que el autor remite aquellos lectores que quieran saber más sobre los Argonautas (*But who-so axeth who is with him gon, / Lat him go reden Argonauticon, / For he wol telle a tale long y-now...* vv. 1456-1458). Recomendamos en este sentido el muy completo artículo de Guastalla y su bibliografía (2005: 295-297). Asimismo, dudamos que Metastasio haya tenido acceso o conocimiento de la obra de Chaucer, también debido a su desconocimiento de la lengua inglesa (cfr. Lago 2010). Sin embargo mencionaremos aquí la presencia de Hipsípila en Chaucer para completar el panorama medieval de la heroína.

En la cuarta sección del poema aparecen Hipsípila y Medea juntas debido a su vínculo común, Jasón. De hecho, *The Legend of Hypsipyle and Medea*, comienza con un *incipit* en el que las dos protagonistas son apodadas “mártires” y en el que se produce una feroz crítica contra el argonauta, seductor sin escrúpulos (*Thou rote of false lovers...* vv. 1368 y ss.). Tras narrar los motivos de la expedición argonáutica, Chaucer cuenta cómo Jasón arriba a Lemnos, isla gobernada por la “bella y joven Hipsípila, la brillante, hija de Toante, otrora rey”, lo que dice Ovidio en sus “epístolas” (*Yet seith Ovyde in his Epistles so*, v. 1465). Ella, jugando en la playa, avista las naves y manda un mensajero para cerciorarse de si necesitan ayuda. El encuentro entre la reina y los Argonautas es cordial y ésta los invita al castillo, donde conoce que sus huéspedes son Jasón y Hércules, entre otros. Aquí Chaucer añade un elemento nuevo: los gustos de Hipsípila tienden más hacia Hércules, ya que lo encuentra sabio, sincero, discreto, sin ataduras ni malas intenciones (*And namely, most she spak with Ercules; / To him her herte bar, he sholde be / Sad, wys, and trewe, of wordes avisee, / With-outen any other affeccoun / Of love, or evil imaginacioun*, vv. 1519-1523).

Sin embargo, Hércules y Jasón habían acordado tender una trampa a la reina. El primero alabaría al segundo sobremanera, describiéndolo como un hombre sin igual, pero añadiría un detalle creado para aumentar el interés de Hipsípila en él.

²⁶⁰ Las diez mujeres son presentadas como “Santas de Cupido”, según nos recuerda GUASTALLA en su artículo (2005: 279).

Se inventan que Jasón es extremadamente tímido y que probablemente nunca encontraría una mujer por culpa de su “miedo al amor”. Jasón se comportaría pues de acuerdo con su papel de tímido, lo que Chaucer se niega a describir en detalle, pues su “original”, su autor-fuente, ya lo describe detalladamente (*Ye gete no more of me, but ye wil rede / Th' original, that telleth al the cas*, vv. 1557-1558). El resultado es que Jasón consigue casarse con Hipsípila, le quita los bienes que él necesita para su viaje, la deja encinta de dos niños y la abandona.

Chaucer comenta luego que Hipsípila escribiría una extensa carta a su esposo (seguramente una referencia a *Her. VI*): de hecho, la descripción de la carta resume en pocas palabras el contenido de la epístola ovidiana. Hipsípila muere fiel y apenada a la espera de Jasón, *of love devourer and dragoun*. Inmediatamente sigue el relato de los amores y desamores entre él y Medea, por lo que las dos mujeres aparecen en Chaucer como víctimas del mismo “dragón”.

En una obra anterior (*House of Fame*²⁶¹, aprox. 1378-1380), Hipsípila ya había sido mencionada por Chaucer entre otras célebres mujeres traicionadas, casi a la manera de Boccaccio, como Briseida, Enone, Medea o Deyanira: (*Eek lo! how fals and reecheles / Was to Briseida Achilles, / And Paris to Enone; / And Iason to Isiphile; / And eft Iason to Medea; / And Ercules to Dyanira; / For he lefte hir for Iöle, / That made him cacche his deeth, parde*, I, 397-404).

4.4 Del bel trono di Lenno esule sventurata: Hipsípila barroca

Antes de que el personaje de Hipsípila llegara de la mano de Metastasio en 1732, la reina de Lemnos ya había hecho alguna aparición en el mundo de la ópera del siglo XVII, sobre todo, donde la vemos en situaciones ya significativamente alejadas de las fuentes clásicas, en las que se mezclan a menudo mito e invención barroca²⁶².

²⁶¹ Utilizamos la edición de SKEAT (1900: *House of Fame*, 13).

²⁶² Importante sin duda para la tarea de búsqueda de libretos con Hipsípila como protagonista es la obra de SARTORI (1999: III, 13769-13771, 13902-13930) en la que encontramos los varios libretos impresos que han sobrevivido hasta 1800, con títulos que contemplan variantes como *Isifile* e *Issipile*. Igualmente tomamos en consideración algunos libretos cuyo título hace referencia a Jasón y Medea en los que Hipsípila aparece como *seconda donna* (por ejemplo, el célebre *Giasone* de Cicognini).

El ejemplo más intenso y más célebre es sin duda *Giasone* (Venecia, 1649) escrito por el “incansable académico”²⁶³ Giacinto Andrea Cicognini (1606-1651) y compuesto por Francesco Cavalli (1602-1676), discípulo del gran Claudio Monteverdi. Como es de esperar por el gusto de la época, este *drama musicale* mezcla trágico y cómico y corrompe el mito con *inventiones* que intentan ganarse la atención del público. Veamos esquemáticamente el *argomento* que precede el libreto original²⁶⁴ así como la trama del libreto para darnos cuenta de su carácter *favoloso*. Esto, veremos después, sirve como ejemplo del tratamiento del mito en numerosas óperas del XVII italiano, una corriente con la que la Arcadia reformista de principios del XVIII intentaría acabar definitivamente.

1. Antecedentes: Jasón, en su expedición con los Argonautas, hace una parada en Lemnos y tiene relaciones con la reina Hipsípila, prometiendo casarse con ella. En cambio, por consejo de Hércules, la deja preñada y sigue hacia la Cólquida. La reina da a luz a dos gemelos, Toante y Euneo, tras huir de la isla por haber salvado a su padre del androcidio. Jasón llega a la Cólquida y tiene relaciones con Medea, que se enamora perdidamente del héroe olvidando sus viejos amores con Egeo, rey de Atenas. Jasón no conoce la identidad de Medea. A su vez, ésta da luz a dos gemelos. Hipsípila, habiendo llegado poco más allá de la Cólquida, envía a su confidente Orestes para encontrar a Jasón y descubrir sus intenciones.
2. Trama de la ópera: el Sol (abuelo de Medea) aplaude la unión entre Medea y Jasón mientras Cupido/Amor se opone, ya que él ya había herido a Jasón e Hipsípila. Mientras, Júpiter está encolerizado con Jasón por haber abandonado a la reina lemnia, nieta de Baco, pero también por haber robado el vellocino de oro de Friso, nieto de Eolo. Para vengarse, hacen que la nave de los Argonautas arribe por culpa de los vientos al delta del Íbero, donde se encontraba Hipsípila. Los dos se reencuentran y Jasón olvida a Medea. Ésta a su vez se apiada de Egeo y retoma la relación. Las dos parejas se casan con la aprobación de los dioses.

El argumento, plagado de sirvientes *buffi*, situaciones imposibles y efectos espectaculares propios de la ópera italiana del XVII²⁶⁵, contiene algún momento de intenso lirismo sobre todo en boca de nuestra lemnia, de carácter quejumbroso a la espera de la vuelta de su amado traidor, lo que se remonta evidentemente a la

²⁶³ Así en el frontispicio del libreto veneciano, que aquí usamos como fuente (CICOGNINI 1649). Sobre la importancia de Cicognini en relación a Cavalli y la ópera veneciana del XVII, así como para referencias sobre las características más salientes del libreto veneciano del *Seicento*, ROSAND (1991, especialmente pp. 267-280).

²⁶⁴ CICOGNINI (1649: 10-12).

²⁶⁵ Imprescindible, nuevamente, ROSAND (1991 y 2001² sobre la libertad de formas en el libreto del *Seicento*, la búsqueda de la *spettacolarità* para con el público, mayormente en el caso de un teatro abierto al público, comercial, dependiente de la venta de entradas).

Hipsípila ovidiana. En I, 14 enumera sus desgracias: exiliada, reina sin reino, madre de hijos ilegítimos, esposa sin marido, vagabunda sin descanso, amante de aquel Jasón que, sin embargo, aún ama:

Isifile infelice,
del bel trono di Lenno
esule sventurata,
regina senza regno,
d'illegittima prole
madre prima che sposa,
sposa solo di nome,
moglie senza marito,
martire di fortuna,
sconsolata vagante,
priva d'ogni ristoro,
serva, seguace e amante
di quel Giason, ch'a mio dispetto adoro.

El encuentro y duelo con Jasón en III, 4 da la posibilidad a Hipsípila de mostrar su carácter y reprochar abiertamente las ofensas recibidas, por ejemplo en esta notable secuencia de rápidos heptasílabos:

...che in Lenno mi adorasti,
ch'a gl'amor m'allettasti,
e con fé mascherata
di sposo e di marito
gravida mi rendesti;
poi con indegna fuga,
barbaro maledetto,
tradisti quella fede
che in cielo è registrata a tuo dispetto?
Ed or vuoi ch'io m'affidi,
vilipesa regina,
a' tuoi sensi tiranni,
a' tuoi detti omicidi?
T'inganni, empio, t'inganni.

No sabemos si esta célebre Hipsípila de 1649 llegaría a los ojos de Metastasio. La dicotomía Hipsípila-Medea sería naturalmente atractiva desde el punto de vista teatral gracias a la obvia rivalidad que se crearía entre las dos cantantes principales. Es interesante notar cómo este enfrentamiento “en persona” no aparece nunca en el mito: Hipsípila y Medea no llegan a tener contacto directo en las fuentes clásicas.

Siete años antes, en 1642, se estrena en Venecia *Gli amori di Giasone e Isifile* con libreto de Orazio Persiani y música de Marco Marazzoli (1602?-1662)²⁶⁶. El libreto es un triunfo de exageración barroca: dieciocho personajes entre nobles, criados y dioses (incluyendo un prólogo protagonizado nada menos que por Saturno, Júpiter, Plutón, Mercurio, Marte y Harmonía). Además, el escenario cuenta con la presencia de coros de caballeros, “heroidas”, doncellas de Hipsípila, doncellas de la princesa Marinda, viejas confidentes y bacantes: es un reparto que refleja, como mencionábamos hace poco, el gusto por la *spettacolarità*, la riqueza visual en escena tan típica del *Seicento*, plagada además de elementos sobrenaturales que irían desapareciendo a lo largo del XVIII “neoclásico”. El argumento es extremadamente complejo y enrevesado:

1. Jasón y los Argonautas (entre los cuales Climante y Zeto) llegan a Lemnos durante su viaje a la Cólquida. Allí reina Hipsípila desde el androcidio, siendo Sabea su consejera más importante. Los héroes son rechazados y estos fuerzan su desembarco en la isla.
2. Jasón e Hipsípila quedan prendados el uno del otro. La princesa Marinda se une a Zeto. Sabea, ofendida por estos amoríos, reúne a las senadoras ancianas y a las heroidas más señaladas para organizar otro androcidio²⁶⁷, esta vez de Argonautas, pero esto fracasa, ya que las mujeres se enamoran de sus víctimas.
3. Climante, augur de Jasón, también se enamora de la reina y por celos amenaza a Sabea con destruir Lemnos si la pareja prosigue sus amores. Éstos se disponen a fingir un engaño para desorientar la vigilancia de Climante: Jasón mostraría amor por Marinda y ésta por él, mientras Hipsípila se fingiría amante de Zeto y éste de la reina.
4. El juego produciría reacciones de celos que, finalmente, se disipan. Hipsípila pide ayuda a Baco, su abuelo, para solucionar la historia y éste impone a las bacantes hacer un ritual en el que Climante habría de officiar como arúspice. Éste, casi ebrio, confiesa su amor por Hipsípila y así desvela su maquinación para evitar que la reina y Jasón fueran pareja. Resuelta la trama, Baco bendice la unión de los dos amantes y además se celebra la unión entre Zeto y Marinda.

En este caso, pues, vemos un libreto en el que el marco ofrecido por el mito establecido (Jasón y su llegada a Lemnos) solamente sirve como pretexto para crear un enredo sentimental barroco que no está presente en el *corpus* clásico, a pesar de claros elementos mitológicos como los dioses del prólogo, la

²⁶⁶ Utilizamos el libreto original (PERSIANI 1642, con argumento en las págs. 5-8).

²⁶⁷ Nótese el eco de la Polixo clásica en este personaje barroco.

intervención del mismo Baco a lo largo de la ópera, el recuerdo del célebre androcidio y, por supuesto, las menciones a lo sobrenatural (sacrificios, augurios).

El *argomento* que precede la anónima *Isifile ingannata*, estrenada en Treviso en 1683²⁶⁸, presenta también una trama plagada de invenciones barrocas. Al principio se dan antecedentes propios del mito: *Scrisse più d'una penna Greca e Latina gli amori d'Isifile e di Giasone...* el abandono de la lemnia por Jasón, aconsejado por Hércules, la relación del héroe con Medea, las intrigas en Tesalia, el matrimonio con Creúsa en Corintio y la venganza de Medea que asesinaría a su rival y a los dos hijos que Jasón y ésta habían tenido. A partir de aquí el *argomento* propone aún más antecedentes decididamente alejados de las fuentes clásicas, sin revelar la efectiva trama del libreto:

1. Glauco, hijo de Minos, arriba a Lemnos por una tormenta, isla en la que “se mataba a cualquier hombre que llegara”. Hecho prisionero por Climedea, “valiente amazona”, ésta se apiada de él y lo esconde en la corte como eunuco llamándolo Cileno. Allí, el cretense se enamora de la reina.
2. Una antigua confidente de Hipsípila, Cleonice, la acusa de haber tenido una relación sentimental con Jasón, por lo que es depuesta del trono y se la condena a navegar en un pequeño barco *all'arbitrio de' venti e dell'onde*²⁶⁹. Glauco se ofrece como voluntario para acompañar a Hipsípila en el exilio y el barquito llega a Tesalia. Allí se entera de todo lo que ha sucedido y, furiosa, decide alcanzar Corintio para vengarse o morir.
3. Al llegar, un guerrero les pide que lo lleven al Epiro: en realidad se trata de Jasón que, tras la muerte de esposa e hijos, quiere partir para tierras lejanas. Hipsípila lo reconoce y acepta llevarlo. Mientras el héroe duerme, Hipsípila y cuatro Amazonas acompañantes lo encadenan. Glauco, mientras, teme la cercanía de un rival tan grande para con su amor por Hipsípila.
4. El barco llega a Etolia. Mientras, Medea, extrañando a Jasón, emprende un viaje hacia Grecia para volver a encontrarlo. La ópera comienza con el desembarco de Hipsípila en Etolia, con Jasón como prisionero.

El *drama* prosigue con conflictos amorosos, hechizos por los que Hipsípila es transformada en Medea y viceversa, osos salvajes... todo está al servicio del espectáculo lúdico de la ópera italiana de finales del XVII, donde lo exótico, los animales y el travestismo son elementos casi obligatorios. Finalmente la hechicera

²⁶⁸ Utilizamos el libreto original (ANÓNIMO 1683, con argumento en las págs. 7-10).

²⁶⁹ Lo que recuerda el exilio sufrido por Hipsípila en las fuentes clásicas por haber sido descubierta su maquinación para salvar a Toante, no por su relación con Jasón.

se lleva a Jasón sobre su carro de dragones e Hipsípila se queda con el príncipe cretense, el cual por fin declara su verdadera identidad²⁷⁰.

En el carnaval de 1697, justo mientras daba sus primeros pasos la Arcadia, una parte de la cual se interesaría, a principios del XVIII, por depurar el formato operístico de la supuesta corrupción estilística del *Seicento*, se presentaba la *Isifile amazone di Lenno*²⁷¹ de Aurelio Aureli, con música de Pietro Porfiri, en el “Teatro del Sole” de Pesaro. El libreto, dedicado a las “nobilísimas damas” de dicha ciudad, no tiene relación argumental alguna con la *Issipile* metastasiana, a pesar de que el título induzca a pensar lo contrario. Por enésima vez se explota la rivalidad Hipsípila/Medea, con Jasón como galán dividido entre ambos amores.

La ópera se desarrolla de la manera más *seicentesca* posible: criados cómicos, Glauco (príncipe cretense que finge ser eunuco para poder entrar en el séquito de Hipsípila, de la que está enamorado), Acasto, rey de Tesalia, persiguiendo a Medea, espíritus, palacios encantados, transformaciones mágicas... Es el culmen de todo lo que los reformistas interesados en el *dramma per musica* intentarían erradicar pocos años después: argumentos poco sólidos, arias métricamente irregulares, estilo melodramático y *buffo* entremezclados, magia y espectacularidad excesiva. Cuando en II, 12 un oso sale a escena y es matado por Acasto, es imposible no pensar en Marcello y su *Teatro alla moda*, donde se critica sarcásticamente la figura del “oso” como figurante en docenas de óperas.

Como ejemplo de los problemas estilísticos de esta obra podemos mencionar por ejemplo el aria de Medea en I, 4: decasílabos mezclados con hexasílabos y un heptasílabo *tronco*. El efecto es antiharmónico, estilísticamente desagradable, incomparable con cualquiera de las arias metastasianas. El aria de Eurillo en I, 15 muestra igualmente una métrica inconsecuente que merma su musicalidad.

Sento Amore ch'al seno mi dice
ch'un giorno felice
il mio ben goderò;

²⁷⁰ Es un manejo de la trama que recuerda la única gran aparición de Hipsípila en el teatro barroco francés, y además en un autor bien conocido por Metastasio, Pierre Corneille. En *La conquête de la Toison d'Or* (París 1661) Hipsípila y Medea protagonizan una encendida rivalidad por Jasón, mientras Absyрте, hermano de Medea, muestra su amor por la reina lemnia. La salida de Medea al final del quinto acto también se realiza a través de un carro volante llevado por un dragón.

²⁷¹ AURELI (1697).

Se delusa non son dalla speme
quest'alma, che geme,
contenta vedrò. (I, 4)

Basta; mi rifarò
pria ch'io moia
se mi salta un dì la soia
non gliela perdonerò. (I, 15)

Como era de esperar en un libreto de este tipo, Medea huye con Jasón en un carro tirado por dragones, para asombro de las damas de Pesaro. Glauco, así, puede finalmente casarse con Hipsípila, la cual olvida a Jasón en un par de versos, y los criados piden asociarse a la nueva pareja. Los críticos que más duramente han juzgado a Metastasio por sus contenidos puede que no hayan tenido el placer de conocer algunos productos operísticos de este calibre, y decimos esto sin ánimos de descalificar en absoluto la producción operística de finales del *Seicento*.

Excepto en el caso del *Giasone* de Cicognini, libreto célebre y ejecutado varias veces durante el XVII²⁷², es difícil calcular el impacto real de estas obras menores, cuya música ha sido extraviada en casi todos los casos.

Dando un salto hacia adelante a principios del XVIII nos encontramos con *Medea e Giasone*, un *drama per musica* de libretista anónimo estrenado en Venecia el 26 de diciembre de 1726²⁷³ con música de Francesco Brusa (Venecia 1700-1768), compositor hoy en día desconocido. La música de esta ópera, desgraciadamente, se ha perdido²⁷⁴. El argumento tiene varios puntos de interés:

1. Hipsípila llega a la Cólquida travestida de Dirceo²⁷⁵, un mensajero, pero se descubre ante Egeo, rey de Atenas. Los dos prometen enterarse de la situación sentimental de Jasón y Medea, por los que ambos sufren celos. Mientras, Jasón se prepara para conseguir el vellocino de oro y Medea, enamorada del héroe y temiendo su muerte, le da un escudo mágico con el que salir ileso de la hazaña. Luchando contra gigantes, toros que lanzan fuego y un dragón, Jasón vence y encuentra el ansiado trofeo.
2. Medea finge estar ofendida ante Egeo por la victoria de Jasón, estando ella prometida con el rey de Atenas. Hipsípila, vestida de mensajero, pregunta

²⁷² Cfr. por ejemplo la cantidad de libretos impresos de *Giasone* a lo largo del XVII, también con títulos diferentes, en el repertorio de SARTORI (1999).

²⁷³ Justo ese año, pero durante el Carnaval, Metastasio había visitado Venecia para algunos estrenos de óperas suyas.

²⁷⁴ Utilizamos el libreto original (ANÓNIMO 1726, con argumento en las págs. 3-4).

²⁷⁵ El camuflaje y el travestismo no son elementos favoritos únicamente en el teatro musical del siglo XVII sino que seguirían siendo populares a lo largo del siglo XVIII.

a Medea por el paradero de Jasón y le narra sus infidelidades. Jasón se encuentra luchando entre dos mujeres que reclaman su amor, los Argonautas pidiendo insistentemente el regreso a la patria y las investigaciones del celoso Egeo. Medea no puede resistirse al ver a Jasón partir de la Cólquida y confiesa abiertamente su amor incluso delante de Egeo, despertando las iras de éste. Sin embargo, Jasón decide partir finalmente con Hipsípila y Medea enloquece.

3. Egeo le desvela a la hechicera que el mensajero lemnio era en realidad Hipsípila disfrazada. Medea alcanza la nave Argo y suplica a Jasón que la lleve con él, implorando su amor. Cuando intenta suicidarse, Jasón no puede resistir más y hace que suba a la nave²⁷⁶. Pero en ese momento llega Hipsípila, que supuestamente iba a partir junto al traicionero Jasón. La lemnia se queda sola, abandonada y furiosa en la orilla, maldiciendo nave y tripulantes mientras el coro celebra el viaje de vuelta recién emprendido.

Como vemos, es otro argumento en que se explota la rivalidad entre Hipsípila y Medea, lo que poco interesa a nuestra *Issipile* vienesa. Asimismo, es imposible estar completamente seguros de que mencionamos aquí todas y cada una de las óperas premetastasianas que hacen referencia a Hipsípila: algunas se han perdido, tanto la música como el libreto. En otros casos se conserva el libreto, aunque no sea siempre de fácil acceso. Otros afortunadamente están hoy en día digitalizados y al alcance de cualquiera en la Red. En varios casos aparece un personaje llamado “Isifile” o “Issifile”, pero hace referencia a otras figuras que no están relacionadas con la princesa lemnia²⁷⁷. No sólo se hace difícil crear un panorama completamente exhaustivo de la presencia de Hipsípila en el mundo de la ópera previo a Metastasio sino también analizar el impacto que estas obras pudieran haber tenido en el producto final de nuestro autor, aunque, debido a su celebridad, es bastante probable que nuestro libretista conociera, aunque fuera indirectamente, el popularísimo (si bien ya “antiguo”) *Giasone* de Cicognini.

La producción operística del siglo XVII y de comienzos del siglo XVIII es ingente e incluye cientos y cientos de títulos de los cuales muchos desgraciadamente han quedado en el olvido. Aun así, los ejemplos que acabamos de ver dan una idea del tratamiento colorista y extremadamente libre del mito, la mezcla entre trágico y cómico, el gusto por lo mágico y lo exótico, por lo

²⁷⁶ Curiosamente también la escena final de la *Issipile* metastasiana tiene lugar frente a una nave a la que suben y bajan los personajes según los desenlaces argumentales. En nuestra *Issipile* la lemnia tampoco llegará a subir a la nave, que en su caso se trata de la del pirata Learco y no la de Jasón.

²⁷⁷ Por ejemplo la *Isifile* anónima de 1693, en la que el argumento y la protagonista nada tienen que ver con lo que aquí nos atañe (SARTORI 1999: III, 13769).

espectacular (sobre todo a nivel visual), algo que Metastasio intentará moderar, recortar y remodelar para conseguir un producto de una calidad y una cohesión superiores, al menos por lo que hace a su visión estética del teatro musical.



Jasón e Hipsípila en *Ovidii Heroidum Epistulae*
Ed. Marnef & Cavellat, París 1580

V. De Lemnos a Viena: Issipile, ópera de 1732

V. De Lemnos a Viena: *Issipile*, ópera de 1732

“*Che l’opera era bella molto; ch’era assai bene riuscita, e che egli era di me soddisfatto.*”

Carta de Metastasio a la Romanina:
Viena, 23 de febrero de 1732 (BRUNELLI III: 63)

5.1 *Issipile* en el contexto de la obra metastasiana

En una carta de 12 de enero de 1732²⁷⁸, Metastasio envía a su querida amiga Marianna Benti-Bulgarelli²⁷⁹, la “Romanina”, unas instrucciones escenográficas para su reciente *Demetrio*, estrenado con gran éxito el 4 de noviembre de 1731 en el pequeño teatro de la corte imperial vienesa²⁸⁰. El poeta tenía la costumbre de enviarle a la Romanina una copia de sus obras para que ella las representara en Roma. En esta carta es donde tenemos la primera constancia de la nueva *Issipile*. Ya que el estreno estaba previsto para el Carnaval de 1732, la ópera ya debía de estar lista para ensayarse cuando Metastasio escribiera la carta. De hecho, confirma que “*Issipile* se hará”, pues la “enfermedad de la madre de la señora” (o sea, la suegra del Emperador) parecía no haber empeorado. Otra confirmación de que la ópera estaba ensayándose la tenemos en la carta XXXVIII de 19 de enero: “Si prova l’opera a precipizio” (Brunelli III: 63).

Efectivamente, *Issipile* se convierte en el segundo *dramma per musica* de Metastasio, ya instalado en Viena en calidad de Poeta Cesáreo. La obra se inscribe pues en el período más célebre y más fecundo de toda su producción, esa década dorada entre 1724 y 1734 en la que crearía la mayoría de sus libretos más populares y más inspirados: *Didone Abbandonata* (1724), *Siroe, re di Persia* (1726), *Catone in Utica* (1728), *Ezio* (1728), *Alessandro nell’Indie* (1729), *Semiramide riconosciuta* (1729), *Artaserse* (1730, último drama escrito en Italia antes de entrar al servicio de Carlos VI), *Demetrio* (1731), *Issipile* (1732), *Adriano in Siria* (1732), *L’Olimpiade* (1733), *Demofonte* (1733) y *La clemenza di Tito* (1734). En 1736 verían la luz tres nuevos libretos (*Achille in Sciro*, *Ciro*

²⁷⁸ Carta XXXVII, BRUNELLI III: 60-61.

²⁷⁹ Célebre soprano romana, la Romanina habría sido la primera musa de Metastasio. En vista del talento dramático de éste, le convencería para que abandonase su carrera de abogado y a dedicarse de pleno a la poesía y el teatro, convirtiéndolo en su protegido.

²⁸⁰ Incluso con lágrimas del público en la “escena del adiós”, c. XXXV, BRUNELLI III: 58.

ricosciuto y Temistocle) y, a partir de esta fecha, los diez libretos restantes se espaciaron cada vez más en el tiempo²⁸¹, desde 1740 hasta 1771 (terminando con *Ruggiero*, el único con tema legendario-medieval extraído de Ariosto).

Ya al servicio del Emperador, los libretos de ópera (pues no contamos aquí los oratorios sacros o las “fiestas teatrales” puramente celebrativas, como *Il tempio dell’eternità* de 1731 o *Il Palladio conservato* de 1735) contarían con fechas señaladas para su estreno, relacionadas estrechamente con la familia imperial²⁸². Si los dramas escritos hasta *Artaserse* estaban destinados a teatros “comerciales” o “públicos” de Nápoles, Roma y Venecia, a partir de *Demetrio* las óperas del Poeta Cesáreo se estrenarían siempre con motivo de alguna celebración familiar y siempre en la corte, es decir, en un espacio más “privado”, protegido, no influenciado por los gustos del público teatral que paga por una entrada²⁸³.

Issipile se estrenó durante el Carnaval de 1732. La música corrió a cargo de Francesco Bartolomeo Conti²⁸⁴ (1781?-1732), compositor florentino que ejercería en la corte de Viena primero en calidad de tiorbista desde 1701 hasta 1726, cuando dejó el cargo por problemas de salud. Su nombramiento como compositor de corte llegaría en 1713. Sin embargo, su salud le llevaría a dejar Viena para Italia en 1729, aunque volvería justamente en 1732 para presentar un oratorio y la ópera *Issipile*. Conti moriría cinco meses después del estreno.

Contrariamente a otros casos en los que Metastasio comenta a los compositores encargados de poner música a sus libretos, el poeta no menciona en ningún momento a Conti en sus cartas. Por esta razón, no sabemos qué opinión tendría de su estilo o de su saber hacer a la hora de componer la *Issipile*. En 2011 tuve la posibilidad de publicar la primera edición crítica de la partitura manuscrita

²⁸¹ No sólo por cuestiones de inspiración del poeta: la situación económica y política del imperio a partir de la mitad de la década de 1730 también habría influido en el ritmo de producción artística en general, sin olvidar por supuesto la muerte de Carlos VI en 1740, la guerra por la toma de posesión de María Teresa como nueva emperatriz y las consiguientes pérdidas. Tampoco ayudaría el gusto de José II, emperador a partir de 1765, por la *opera buffa* italiana y el *Singspiel* alemán. Cfr. NEVILLE (2001²) para más detalles.

²⁸² Fechas típicas para estrenar óperas serían, por ejemplo, el onomástico del emperador Carlos VI (4 de noviembre) o el cumpleaños de la emperatriz Isabel (28 de agosto).

²⁸³ Naturalmente, una vez los libretos se estrenaran en Viena, éstos serían reutilizados, no siempre en su forma original, por otros compositores y en otras ciudades: aquí los libretos metastasianos se volverían a encontrar con el gusto del público de los teatros “de pago”.

²⁸⁴ Los datos biográficos están extraídos de WILLIAMS (2001²).

que se conserva en la Biblioteca Nacional de Austria en Viena²⁸⁵. Gracias a este trabajo hemos podido comprobar la calidad musical del original: la textura instrumental es relativamente ligera²⁸⁶ y la inspiración melódica, de tinte italiano, es extremadamente atractiva.

Los recitativos secos contienen giros y modulaciones inesperados, acrecentando así su interés dramático, pero es el gran número de recitativos acompañados por la orquesta lo que destaca de la partitura, sobre todo si lo comparamos con el promedio de *accompagnati* en la época. El resultado es una teatralidad y un dinamismo realzados. La obertura italiana en tres movimientos comienza de manera chispeante y atractiva, contando con un *Largo* de escritura muy ornamentada en el violín primero, casi seguramente para el *concertino*.

El espectro tonal de las arias es de interés por lo que hace a la disposición y a la relevancia de las arias entre los diferentes papeles en su contexto jerárquico y característico²⁸⁷. Issipile, la *prima donna*, no cuenta solo con el mayor número de arias sino también con la mayor variedad tonal, con seis tonalidades a su disposición para cada *affetto* diferente que sus arias expresan: Si bemol mayor y Sol menor en el primer acto, La mayor y La menor en el segundo y Do menor y Do mayor en el tercero. Toante, Eurinome, Giasone y Learco cuentan cada uno con cuatro arias y cuatro tonalidades, excepto Learco que repite una (Re mayor). Toante se mueve entre Do mayor, La menor, Si bemol mayor y Sol mayor; Eurinome cuenta con dos tonalidades menores (Fa y Mi) especialmente intensas; Giasone y Learco se mueven en tonalidades muy estándares (Re mayor/menor, Sol mayor, Fa mayor, Do mayor). Rodope, con sólo tres arias, cuenta sin embargo con dos tonalidades relativamente “fuertes”: Do menor y la peliaguda Mi mayor para su aria del segundo acto. El Si bemol mayor de su aria de coloratura final le

²⁸⁵ El manuscrito lleva la signatura Mus. Hs. 17240 1-3. Mi edición crítica de la partitura está publicada por *Gran Tonante* en Suecia (FERRI-BENEDETTI, 2011). Agradecemos a Holger Schmitt-Hallenberg la posibilidad de ofrecer la partitura íntegra al final de este trabajo (cfr. Apéndice II).

²⁸⁶ Nunca hay más de cuatro líneas instrumentales al mismo tiempo, y sólo se encabezan por los nombres de las cuerdas. Se sobreentiende que los oboes tocan a unísono con el violín primero en aquellos *tutti* que lo permitan por cuestiones de tesitura (en la obertura, además, se menciona *con* o *senza hautbois* según los pasajes). El fagot, que aparece como solista en los ballets entre actos, se sobreentiende como *ripieno* de la línea de bajo.

²⁸⁷ Por ejemplo según explica WIESEND (1984).

permite realizar escalas de dos octavas enteras – seguramente en la tesitura favorita de la cantante para la que se escribió el papel –.

Cada acto concluye con un ballet. Como era costumbre en Viena, las óperas contaban con danzas relacionadas con el argumento de cada libreto y su música era elaborada por un compositor distinto, encargado exclusivamente de componer música para el baile. En nuestra *Issipile*, esto fue llevado a cabo por Nicola Matteis Jr. (1670?-1737)²⁸⁸, hijo de Nicola Matteis y violinista en la corte a partir de 1700. Su tarea de composición de danzas para las óperas de la corte está documentada desde 1714. La escritura de los ballets para *Issipile* es sencilla, vivaz y muy dinámica: las dos líneas instrumentales (cuerdas agudas y bajo continuo) se ven acompañadas por un fagot solista que dobla la línea del bajo ornamentándola.

El libreto original impreso para el estreno²⁸⁹ revela también los nombres de los dos coreógrafos (*maestri di balli*) que han “concertado” las danzas: Simon Pietro Levassori della Motta para el primer y tercer ballet y Alessandro (Alexander) Phillebois para el segundo ballet. Los ballets, que no están prescritos por Metastasio en el libreto, mantienen cierta relación con el argumento y la ambientación de cada acto:

Nel fine dell’atto primo di donne baccanti che lusingano insidiosamente i soldati lenni. Nel fine dell’atto secondo d’amazzoni lennie disprezzate da’ guerrieri tessali. Nel fine dell’atto terzo di pirati ed amazzoni prigioniere e di argonauti vincitori (VAN GHELEN 1732: 8).

Nos interesa además la descripción detallada de los cambios de escena, sobre lo cual conservamos unos comentarios originales de Metastasio en la carta XXXVIII²⁹⁰, donde el poeta utiliza la palabra *scenario* para referirse a este elemento. Las *didascalie* de escena y sus detalles nos servirán más tarde para analizar los elementos clásicos utilizados.

Issipile, como decíamos en nuestra introducción, es uno de los libretos metastasianos que más directamente se inspira en el mito grecolatino. Curiosamente, se sitúa entre dos libretos (*Demetrio* de 1731 y *Adriano in Siria* de 1732) ambientados en Siria: el primero trataría los desórdenes sucesorios del reino

²⁸⁸ TILMOUTH, MCCREDIE & ZASLAW (2001²).

²⁸⁹ Por la imprenta de corte de Van Ghelen: METASTASIO (1732).

²⁹⁰ BRUNELLI III: 62.

entre la hija del usurpador Alejandro Balas y el legítimo heredero Demetrio II Nicátor (suavizando naturalmente el evento histórico mediante el elemento de la agnición del príncipe y la historia de amor entre la “inocente” usurpadora y el heredero); el segundo se centraría en el conflicto amoroso del emperador Adriano entre la princesa prisionera de los partos y su prometida Sabina.

Issipile se interpone así entre dos libretos “históricos” proponiendo dos célebres episodios pertenecientes al mito de Hipsípila en un solo drama: el androcidio de los lemnios y la llegada a la isla de Jasón y los Argonautas. Con *Issipile* Metastasio vuelve, pues, a las fuentes clásicas más puramente mitológicas, eligiendo un tema presente, como hemos visto anteriormente, en numerosos autores de Grecia y Roma y en diversos géneros, tanto literarios como paremiográficos e historiográficos²⁹¹.

Según Metastasio cuenta a la Romanina (carta XXXIX²⁹²), la última de las tres representaciones de *Issipile* (“el pasado martes por la noche”, o sea el 19 de febrero según el calendario gregoriano, una semana antes del Miércoles de Cenizas) tuvo un éxito de público sin precedentes. El poeta se queja irónicamente de que su ópera habría podido tener una representación más si el Emperador no hubiese otorgado tres representaciones a una “*commedia recitata in Napoli*”, “*il Cicisbeo sconcolato*²⁹³ del Fagioli [sic]”, teniendo así el mismo número de representaciones que *Issipile* y otra “*commedia in prosa recitata da’ musicì*”. A pesar de este pequeño contratiempo, Metastasio destaca cómo, terminada la última representación, el Emperador fue personalmente a congratularse con el poeta delante de toda la corte, diciendo “*che l’opera era bella molto; ch’era assai bene riuscita, e che egli era di me soddisfatto*” (Brunelli III: 63-64). Metastasio comenta que este cumplido sería seguramente honesto y preparado, no aleatorio, considerando que el Emperador, en público, suele ser muy *sostenuto*.

²⁹¹ A lo largo de este capítulo veremos cómo funciona en manos de Metastasio el entramado resultante de unir ambos episodios del mito en un solo drama, con las consecuencias que ello conlleva para el tratamiento de las fuentes clásicas.

²⁹² 23 de febrero de 1732 (BRUNELLI III: 63-64).

²⁹³ Giovanni Battista Fagioli (1660-1742), escritor florentino, conseguiría con esta comedia de celos familiares (*Quel che appare non è, ovvero Il cicisbeo sconcolato*, representada por primera vez en 1708) un rotundo éxito, representándose en toda Italia y, como vemos aquí, en Viena (MILAN, 1994).

Oficialmente, pues, puede decirse que *Issipile* tuvo un recibimiento discreto. Metastasio comenta que toda la corte habría deseado tener una representación más de la ópera en vez de otra réplica del *Cicisbeo sconcolato* de Fagiuoli, por lo que suponemos una reacción positiva no sólo por parte del Emperador. Cattelan²⁹⁴ habla de recepción “tibia” en Viena y del presagio que esto causaría, influyendo en el futuro uso del libreto por parte de otros compositores a lo largo del XVIII. Efectivamente, *Issipile* no se encuentra entre los libretos más utilizados del Poeta Cesáreo (siendo los más populares *Artaserse*, *Alessandro nell’Indie*, *Adriano in Siria*, *Didone abbandonata* y *Olimpiade*). Como veremos después, la violencia latente del tema del androcidio (citado y no visto en escena) y el inaudito suicidio de Learco al final de la ópera pudieron mermar su popularidad. Aun así tenemos constancia de más de veinte versiones musicales según recogen los repertorios, más de las que cuenta Cattelan, además de adaptaciones para el teatro español²⁹⁵ y una versión con recitativos en alemán para Hamburgo²⁹⁶.

Tras conocer la posición de *Issipile* en el contexto más amplio de la producción vienesa de Metastasio y, en este caso, de Conti, entremos más en profundidad a analizar el contenido de este *dramma per musica* tan peculiar. Veremos los elementos estructurales más importantes y pasaremos a estudiar aspectos tan relevantes como el de la jerarquía de los personajes, el argumento y su entramado, y la excepcionalidad de un *lieto fine* patéticamente trágico.

5.2 Morfología de *Issipile*: el formato del *dramma per musica*

Un trabajo de naturaleza interdisciplinaria conlleva el tratamiento de géneros muy diversos. Por ello, aunque no sea ésta la sede idónea para desarrollar un análisis completo y exhaustivo del formato de la *opera seria* o *dramma per musica*²⁹⁷, lo que ya ha sido llevado a cabo por los estudiosos de Musicología

²⁹⁴ CATTELAN (2005: 228).

²⁹⁵ FERRI-BENEDETTI (en prensa). Para un repertorio de versiones, NEVILLE (2001²) y STIEGER (1975) y BRUNELLI (I: 1477-1478).

²⁹⁶ *Sieg der kindlichen Liebe oder Issipile, Printzeßin von Lemnos*, con las adaptaciones alemanas de Christoph Gottlieb Wend.

²⁹⁷ STROHM recuerda que el término *dramma per musica* aparecía sobre todo en las portadas de los *libretti* imprimidos, mientras que el término *opera* era el usual en conversaciones y correspondencia privada. El término *opera seria* se introduciría hacia finales del XVIII (1997: 1).

durante las últimas décadas²⁹⁸, nos parece adecuado abordar las características principales de la estructura de un libreto como *Issipile*. Esto nos ayudará a entender luego el por qué de ciertos mecanismos dramáticos y de la adaptación de los contenidos a un molde que, para 1732, ya había adquirido unas bases muy establecidas por la praxis musical-teatral.

En la década de 1720 la macroestructura del espectáculo operístico había intentado alcanzar un orden formal determinado tras el descontrol de finales del siglo XVII²⁹⁹, un proceso en el que la fuerza reformadora de la Arcadia había tenido mucho que ver. Factores como la clara distinción entre recitativo y aria y el reinado absoluto del *aria da capo* (A-B-A) como forma de cierre de una escena con salida de personaje se instalaron ya definitivamente, aunque el gusto por arias cada vez más articuladas y complejas para lucimiento de los cantantes principales (*castrati* y *prime donne*) causaría un aumento en la duración y un descenso en la frecuencia de las arias: si una ópera de finales del XVII podría contar con 50 ó 60 arias y dúos, este número bajaría al menos a la mitad en la *opera seria* tardobarroca³⁰⁰. Al mismo tiempo la morfología de las arias se normalizaría cada vez más, regularizándose gradualmente la elección de versos y la posición de las rimas. Metastasio sería el máximo responsable en dotar a la ópera de un aria estructuralmente estable gracias a su célebre simetría y armonía métrica³⁰¹.

Si las arias cerraban normalmente una escena con la salida del personaje, la ópera se cerraría con un coro final (cantado por los mismos personajes y no por un coro en la gran mayoría de ocasiones) en el que se celebra el *lieto fine* conseguido tras diversas peripecias. Además, el número de actos se fijaría, en el caso de la ópera italiana, en tres (contrariamente a los cinco actos de la ópera francesa). La estructura en tres actos permitiría una distribución de la trama que, casi siempre,

²⁹⁸ Imprescindibles por ejemplo STROHM (1997, sobre todo el completísimo capítulo sobre el *dramma per musica*, pp. 1-29) y STROHM & NOIRAY (2001²). Para una introducción, recomendamos también el artículo enciclopédico de MCCLYMONDS (2001²). Interesante, además, el capítulo sobre *opera seria* en SCHNEIDER & WIESEND (2001).

²⁹⁹ ROSAND (2001²).

³⁰⁰ STROHM menciona que entre 1680 y 1720 el número típico de arias en un *dramma per musica* bajaría de 50 a 30, ganando éstas en expresividad y duración (1997: 13).

³⁰¹ Recomendamos el estudio de BENZI sobre la forma del aria metastasiana (2005).

reflejaría el esquema “exposición del conflicto – elaboración del conflicto – resolución/*lieto fine*”³⁰².

La gran naturaleza individualista de la ópera barroca causaría un dominio claro del aria como momento de expresividad unipersonal, limitando el número de intervenciones “plurales”, casi siempre dúos (*duetti*) interpretados por el *primo uomo* castrato y la *prima donna*, y dejando en la sombra tríos y cuartetos, formas realmente raras de encontrar en este período. Será el cambio de gusto a partir de la segunda mitad del XVIII lo que rompería esta supremacía del aria y del *recitativo secco*: gradualmente irán creciendo los números *d’insieme* (dúos, tríos, cuartetos) y la participación de un coro real en el curso del drama³⁰³.

El número de personajes también disminuyó en comparación al reparto típico de una ópera del XVII. Una de las causas residió en la recomendación arcádica de eliminar los papeles cómicos y las deidades de las óperas “serias”. Comparemos, por ejemplo, el reparto de *Gli amori di Giasone e Isifile* (Venecia 1642), con libreto de Persiani y música de Marazzoli, y el reparto típicamente postarcádico de *Medea e Giasone* (Venecia, 1726), con libreto de Palazzi y música del veneciano Giovanni Francesco Brusa:

Gli amori di Giasone e Isifile (1642)

Prologo: Saturno, Giove, Plutone, Mercurio, Marte, Armonia.

Giasone (duce degli Argonauti), Zeto e Polluce (compagni di Giasone), Climante (vaticinatore), Giroldo (soldato giocoso), Lesbino (paggio di Giasone), Issifile (regina di Lenno), Maurida (principessa), Sabea (consule del senato di Lenno), Artemia e Pisaura (vecchie consultrici), Auurida e Orontea (damigelle della regina), Ermafrodito, Corvo prodigioso, Bacco, Sileno, Coro di cavalieri, Coro di donne eroidi, Coro di donzelle della

³⁰² De interés las notas de STROHM sobre los aislados ejemplos de óperas con *tragico fine* a principios del XVIII, como las de Salvi y Frigimelica-Roberti (1997: 3). Más precisamente interesa el caso de *Amore e maestà* de Salvi (Florencia 1715) por el “suicidio” anterior al de la Didone y el Learco metastasianos (p. 170 y ss.). En el *Mitridate Eupatore*, STROHM recuerda la transposición de la Electra trágica al contexto del Ponto histórico (2007: 78). Más sobre el *tragico fine*, por ej. en el *Attilio Regolo* de Metastasio, en el artículo de GERHARD (1994). De interés también GERHARD (1991).

³⁰³ Sabemos de Metastasio que éste no consideraba la presencia de un coro como elemento *sine quae non* para la consecución de una verdadera tragedia (cfr. nuestro capítulo sobre Metastasio y su visión de la Poética aristotélica).

regina, Coro de donzellas de la principessa, Coro de viejas consultricas, Coro de baccanti.

Medea e Giasone (1726)

Medea (hija de Oeta, re de Colco), Isifile (regina de Lenno), Giasone (duce de los Argonautas), Egeo (re de Atenas), Arbanos (principe de Colco), Linceo (uno de los Argonautas).

Es evidente el cambio en los gustos operísticos, con una concentración de los papeles y de los momentos musicales: en la nuevamente conformada *opera seria*, el aria *da capo* vence sobre el aria estrófica, desaparecen los criados y personajes cómicos, se intenta evitar los excesos del atrevido (para los nuevos gustos) *Seicento* y pulir y dar dignidad literaria al libreto, aunque siempre con un ojo en las exigencias de los divos y de los empresarios teatrales³⁰⁴.

Si como vimos en el segundo capítulo Metastasio fue capaz de terminar las reformas ambicionadas por la Arcadia y perfeccionar el formato, añadiéndole además su propio sello de identidad, también fue capaz de conseguir para el libreto una calidad literaria independiente de la calidad de la música que se le asignara después. Por lo demás, nuestro autor también optaría por la estructura en tres actos³⁰⁵, por la sucesión de recitativos y arias (además de dúos o tercetos ocasionales), algunos coros para escenas de plaza pública o coronación y el típico coro final cantado por los solistas (una excepción célebre es la de *Didone abbandonata*, que termina con la muerte de la protagonista sin más comentarios).

Los personajes, como veremos después, responderían a una precisa estructura jerárquica y funcional³⁰⁶, y se evitaría no sólo la presencia de dioses olímpicos en

³⁰⁴ STROHM habla de la “eliminación de las ‘irregularidades’ de las prácticas del XVII, naturalmente siempre desde el punto de vista reformador de principios del XVIII (1997: 12), subrayando la omisión de lo sobrenatural y a una búsqueda de lo “verosímil”.

³⁰⁵ En contraste con la ópera barroca francesa que constaba de prólogo y cinco actos.

³⁰⁶ Sobre la jerarquización de personajes en el *dramma per musica*, STROHM recuerda también la importancia de los cantantes en el número de arias asignadas a cada *dramatis persona* (1997: 10). La jerarquización se daría también entre *azione principale* (sujeto central del libreto, extraído de fuentes clásicas o simplemente histórico-legendarias) y las tramas secundarias, inventadas o “fingidas” por el poeta (p. 19). Asimismo WIESEND recuerda que el número de arias y, por lo tanto, la importancia en la jerarquía de los personajes del libreto también se vería influenciada por los efectos del *chiaroscuro* en la secuencia de arias: se intentaría dotar a los personajes más importantes con la mayor variedad posible de “afectos” a mostrar, pero también se intentaría intercalar arias de más importancia a arias de menor “porte” (casi siempre por *secondari*) (1984: 278). También nos interesa el artículo de GERHARD sobre jerarquía de roles en el s. XVIII (1991).

escena sino también la intervención de un *deus ex machina*. Las agniciones que normalmente resuelven el enredo dramático se realizan por señales, marcas, noticias y mensajes, sin intervención directa de los dioses. También hay que tener en cuenta el sustrato conceptual por el que los héroes griegos, latinos y orientales metastasianos se filtran y se convierten prácticamente en héroes cristianos, para los cuales exclamaciones en vocativo como *Oh dèi!*, *Oh stelle!* u *Oh numi!* se vacían virtualmente de cualquier valor pagano.

Volviendo a nuestra *Issipile*, veamos esquemáticamente la estructura o esqueleto del libreto: así tendremos una primera perspectiva de la macroestructura en que se desarrolla y se aplica la máquina dramática ideada por Metastasio³⁰⁷. Añadimos también la tonalidad de las arias en la música compuesta por Conti para el estreno, mostrando así el espectro tonal a lo largo de la obra (Viena 1732).

ACTO I	ACTO II	ACTO III
Decorado 1: <i>Atrio del tempio di Baccho, festivamente adorno di festoni di pampini, pendenti dagli archi e rinvolti alle colonne di esso, fra le quali vari simulacri di satiri, sileni e bassaridi.</i>	Decorado 4 (como el 2): <i>Di nuovo parte del giardino reale, con fontane rustiche da' lati e boschetto sacro a Diana nel mezzo. Notte.</i>	Decorado 6: <i>Luogo rimoto fra la città e la marina, adorno di cipressi e di monumenti degli antichi re di Lenno.</i>
Escena 1: <i>Recitativo I + R</i>	Escena 1: <i>Recitativo E + L</i> <i>Aria E (5+7) – Fa menor</i>	Escena 1: <i>Recitativo T + L</i> <i>Aria T (7) – Sol mayor</i>
Escena 2: <i>Recitativo I + E + R</i>	Escena 2: <i>Recitativo I + E</i>	Escena 2: <i>Recitativo R + L</i> <i>Aria L (7) – Fa mayor</i>
Escena 3: <i>Recitativo T + I + E + R</i> <i>Aria T (7) – Do mayor</i>	Escena 3: <i>Recitativo I + L</i>	Escena 3: <i>Recitativo I + R</i>
Escena 4: <i>Recitativo I + E + R</i> <i>Aria I (7) – Si bemol mayor</i>	Escena 4: <i>Recitativo I + E (+ L al final)</i>	Escena 4: <i>Recitativo I + G + R</i> <i>Aria G (8) – Re mayor</i>
Escena 5: <i>Recitativo E + R</i> <i>Aria E (8) – Fa mayor</i>	Escena 5: <i>Recitativo I + E + R + L</i> <i>Aria E (7) – Sol mayor</i>	Escena 5: <i>Recitativo I + R</i> <i>Aria I (6) – Do menor</i>
Escena 6: <i>Recitativo R + L</i> <i>Aria R (7) – Do menor</i>	Escena 6: <i>Recitativo I + R + L</i> <i>Aria I (8) – La mayor</i>	Escena 6: <i>Recitativo E + R</i> <i>Aria R (7) – Si bemol mayor</i>

³⁰⁷ Comentaremos posteriormente los detalles relativos a la presencia de lo clásico en la descripción de los decorados escénicos, cuyos cambios (seis en total, repitiéndose el segundo decorado al comienzo del segundo acto) también forman parte del “ritmo” teatral, creando marcos descriptivos en los que la acción se desarrolla y que, además, participan activamente en la caracterización de los afectos y vicisitudes de los personajes. En la tabla utilizamos las iniciales para referirnos a los seis personajes: T (Toante), I (Issipile), E (Eurinome), G (Giasone), R (Rodope) y L (Learco). El tipo de verso utilizado en cada aria y en el coro se especifica entre paréntesis.

Escena 7: <i>Recitativo L</i> Aria L (10) – Re mayor	Escena 7: <i>Recitativo R + L</i> Aria R (8) – Mi mayor	Escena 7: <i>Recitativo E</i> Aria E (10) – Mi menor
Decorado 2: <i>Parte del giardino reale, con fontane rustiche da' lati e boschetto sacro a Diana in prospetto. Notte.</i>		Decorado 7: <i>Lido del mare, con navi di Learco e ponte per cui si ascende ad una di esse. Da un lato, rovine del tempio di Venere; dall'altro, avanzi d'un antico porto di Lenno.</i>
Escena 8: <i>Recitativo T + I (L oculto)</i> Aria T (6) – La menor	Escena 8: <i>Recitativo L</i> Aria L (7) – Re mayor	Escena 8: <i>Recitativo T + I + G + R + L</i> Aria I (7+5) – Do mayor
	Decorado 5: <i>Campagna a vista del mare, sparsa di tende militari. Sole che spunta.</i>	
Escena 9: <i>Recitativo T + L</i>	Escena 9: Aria G (6) – Sol mayor <i>Recitativo G</i>	Escena 9: <i>Recitativo TODOS</i> Coro final (8) – Sol mayor
Escena 10: <i>Recitativo L</i> Aria L (10) – Do mayor	Escena 10: <i>Recitativo L (G duerme)</i>	
Decorado 3: <i>Sala d'armi illuminata, con simulacro della Vendetta nel mezzo.</i>		
Escena 11: <i>Recitativo I + R</i>	Escena 11: <i>Recitativo I + L (G duerme)</i>	
Escena 12: <i>Recitativo I + E + R</i>	Escena 12: <i>Recitativo I + G</i> Aria I (7+5) – La menor	
Escena 13: <i>Recitativo G + I + E + R</i> Aria G (7) – Re menor	Escena 13: <i>Recitativo G + T</i> Aria G (8) – Fa mayor	
Escena 14: <i>Recitativo I + E</i> Aria I (8) – Sol menor	Escena 14: <i>Recitativo T</i> Aria T (7) – Si bemol mayor	

Podemos enumerar de esta manera los elementos estructurales más evidentes:

- Están previstos seis decorados diferentes³⁰⁸, uno de los cuales se repite, por lo que obtenemos siete marcos representativos en los que la acción se desarrolla. El primer acto, el más extenso, cuenta con tres decorados, cada uno dedicado a una divinidad (el atrio del templo de Baco, el jardín real con bosque sagrado de Diana en el que los personajes se pierden o se ocultan y el salón de armas con estatua de la Venganza). Los actos segundo y tercero presentan a su vez dos decorados cada uno: en el

³⁰⁸ En el libreto impreso por VAN GHELEN para el estreno en la corte (1732), tenemos constancia del creador de los decorados, el célebre Galli Bibiena: “Le mutazioni furono rara invenzione del signor Giuseppe Galli Bibiena, primo ingegnere teatrale ed architetto di Sua Maestà Cesarea e Cattolica” (p. 7).

segundo, otra vez el jardín real con bosque y posteriormente el campamento de Argonautas cerca de la playa, con tiendas y al amanecer, elemento que sugiere el paso del tiempo a lo largo del argumento; en el tercer acto el decorado muestra primero un lugar apartado entre el puerto y la ciudad, con monumentos de antiguos reyes lemnios y cipreses (lo que sugiere un carácter funerario, conmemorativo de un pasado destruido por la agitación social derivada del androcidio). Finalmente, en el desenlace conclusivo, una complicada escenografía representa las naves del pirata Learco, una de las cuales es accesible a través de un puente: éstas se ven rodeadas a un lado por las ruinas de un antiguo templo de Venus (la cuarta divinidad “representada” a través del decorado) y, al otro lado, por los restos de un antiguo puerto de Lemnos, por lo que se prolonga la sensación de decadencia iniciada por el decorado inmediatamente anterior.

- El libreto se divide en tres actos que, a su vez, contienen respectivamente catorce, catorce y ocho escenas. La división por escenas se debe prácticamente siempre a la salida o entrada de algún personaje, el cual a menudo entona un aria antes de despedirse del público. Las escenas que se encadenan sin presencia de arias suelen representar una acción dramática *in crescendo* en la que varios personajes entran y se suman al diálogo, como en I, 11-13. La escena II, 9 es la única que abre con un aria (“Fra dubbi penosi”) en vez de con un recitativo.
- *Issipile* posee 25 arias y un coro³⁰⁹ pero carece de dúos, lo que representa una interesante rareza para la época: casi todos los libretos contemporáneos cuentan con un dúo en el que el *primo uomo* (castrato) y la *prima donna* (soprano) celebran sus amores o lamentan sus congojas. Esto, como mencionábamos antes, aumenta enormemente el carácter individualista de los personajes, los cuales, además, poseen un número de arias que depende fuertemente del orden jerárquico no sólo en la trama sino también en relación a los cantantes y su tipología. El aria de cierre de un acto se asigna siempre a un personaje de mayor importancia y el

³⁰⁹ La métrica oscila sobre todo entre el heptasílabo y el octosílabo, aunque también aparecen decasílabos en arias de carácter más convulso o agitado, además de hexasílabos y algún pentasílabo, éstos últimos en combinación a heptasílabos, como en II, 1.

contenido de las arias suele incluir, al menos para la *prima donna*, diversos tipos de afectos para mostrar un abanico más amplios de capacidades canoras: arias de furia, arias patéticas, arias con símiles de paisaje o naturaleza, arias “parlantes” (en las que se dialoga con varios personajes presentes en escena)... También es interesante notar que, aunque, el papel de Toante encabece la lista del reparto en el libreto metastasiano, la práctica musical de la época hacía que el rey maduro fuera interpretado casi siempre por un tenor, voz que se consideraba de menor importancia comparada con la de los *castrati*, por lo que no podía ser el *primo uomo* sino, sencillamente, el *tenore*. Un personaje tan especial como el de Eurinome, madre, viuda y agitadora social, algo único en Metastasio, recibe curiosamente el mismo número de arias que el *primo uomo* y una más que la *seconda donna*. La *prima donna* tiene el impresionante número de seis arias, lo que la hace destacar por encima de ambos *castrati*. Francamente se hace difícil evaluar si Eurinome se convierte en una *seconda donna* por su rango en número de arias, por lo que Rodope podría considerarse una mera *confidente* (cfr. Wiesend 1984), pero ambas tienen presencia importante a lo largo del libreto. En este sentido Gerhard³¹⁰ recuerda el caso de Barce en *Attilio Regolo*, oficialmente una *secondaria* que, sin embargo, cuenta con cuatro arias, igual que el protagonista. En *Issipile* podemos decir que sucede algo parecido: el reparto de arias es decididamente amplio, sin un claro corte entre *primi/secondi* y *secondari*:

- Issipile, *prima donna*, heroína: seis arias
 - Dos arias en cada acto (una al final del primer acto)
- Giasone, *primo uomo*, héroe: cuatro arias
 - Un aria en el primer acto
 - Dos arias en el segundo acto
 - Un aria en el tercer acto
- Learco, *secondo uomo* de carácter: cuatro arias
 - Dos arias en el primer acto
 - Un aria en el segundo acto
 - Un aria en el tercer acto

³¹⁰ GERHARD (1994: 34).

- Rodope, *seconda donna*, dama de compañía: tres arias
 - Un aria en cada acto
 - Eurinome, papel de carácter, madre viuda: cuatro arias
 - Un aria en el primer acto
 - Dos arias en el segundo acto
 - Un aria en el tercer acto
 - Toante, *tenore*, rey maduro: cuatro arias
 - Dos arias en el primer acto
 - Un aria en el segundo acto
 - Un aria en el tercer acto
- La única escena en la que todos los personajes están a la vez sobre el escenario es la última del tercer acto, el momento de más tensión dramática. La presencia de más de tres personajes en escena es rara (I, 3; I, 13; II, 5; III, 8-9), coincidiendo siempre con los eventos de más agitación en la trama (lo que veremos luego en más detalle). En cambio abundan las escenas a dos o tres personajes, mediante recitativos donde el conflicto de intereses entre los personajes se hace patente, a menudo con intercambios dialógicos rápidos y ricos en encabalgamientos.
 - Como es típico en Metastasio y en la *opera seria* en general, el recitativo encierra la acción más puramente dramática, mientras que las arias reflejan normalmente el estado de ánimo del personaje en una especie de “instantánea” verbal. Esto significa que las arias no suelen comportar una acción dramática real, sino que consisten en una “parada” técnica del curso de la acción en la que el personaje expresa sus emociones o reflexiones sobre lo que acaba de suceder³¹¹, y lo hace, en Metastasio y en sus contemporáneos, mediante el formato de la aria *da capo*, en el que la primera estrofa se repite después de la segunda dando la posibilidad al cantante de realizar variaciones y mostrar su virtuosismo.

³¹¹ Una excepción está constituida por las arias “parlantes” en las que continúa la acción escénica iniciada en el recitativo, a menudo dirigiéndose a varios personajes. Un caso muy claro es el aria de Issipile en la penúltima escena, cuando se muestra desesperada dudando si salvar al padre o perder a Jasón, nudo del drama: allí, entre ambos, también se dirige al pirata Learco (“Eccomi, non ferir”, III, 8).

Este diseño, a menudo descrito como A-B-A, comportaría el desarrollo de unos recursos retóricos bien determinados, relacionados con la repetición de la primera estrofa tanto textual como musicalmente, lo que caería en desuso hacia finales del siglo XVIII. En *Issipile*, todas las 25 arias y el coro final siguen la mencionada estructura *da capo*. Como es normal en Metastasio, amante de la simetría, las dos estrofas suelen tener la misma longitud, aunque hay excepciones, como el aria de *Issipile* (II, 6):

Nell'istante sfortunato
Ch'a' tuoi sguardi io parvi bella,
lo splendor d'iniqua stella
funestava i rai del ciel.
D'un amor sì disperato
L'odio stesso è men crudel.

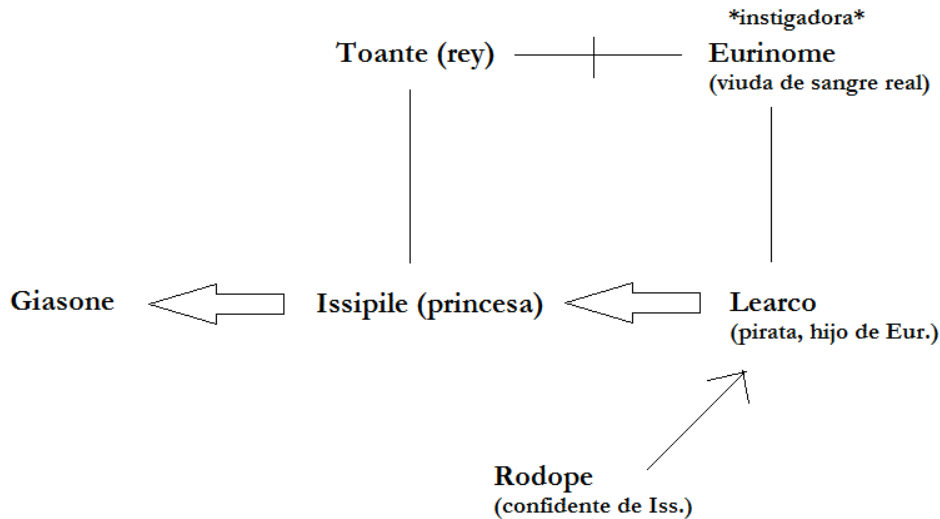
- El libreto contiene numerosas acotaciones escénicas que describen los movimientos y las acciones más importantes realizadas por los personajes, a menudo describiendo también sus estados de ánimo o la dirección de sus miradas. Este amor por el detalle escénico no es inusual en Metastasio, del que sabemos que cuidaba personalmente este aspecto en las representaciones de sus óperas en la corte: en estas acotaciones, Metastasio detalla cuándo los personajes se abrazan, sacan la espada, se miran amenazantes, se arrodillan, etc. Algunas de estas “instrucciones” resultan incluso muy gráficas y dan la idea de cómo el poeta cuidaba la puesta en escena y el movimiento de sus personajes. Por ejemplo, en la agitada escena final, cuando *Issipile* está a punto de entregarse a *Learco* como sacrificio para salvar a su padre: “*Issipile*, piangendo, s’incammina lentamente alla nave, e va rivolgendosi a riguardar con tenerezza *Giasone*” (III, 8). De la misma manera, en el dramático final constituido por el suicidio de *Learco* tenemos quizás una de las acotaciones escénicas más impactantes y complicadas de realizar técnicamente de todas las que aparecen en el corpus metastasiano: de hecho *Learco* “si ferisce” y “si getta in mare” (III, 9) desde lo alto de su nave. Una muerte comparable quizás solo a la de *Dido* que entra corriendo a su palacio en llamas: “Dicendo l’ultime parole, corre *Didone* a precipitarsi disperata e furiosa nelle ardenti ruine della reggia, e si perde fra i globi di fiamme, di faville e di fumo, che si sollevano alla sua caduta” (*Didone abbandonata*, III, 20).



Ilustración de *Issipile* II, 12 por Pietro Martini (grabador e ilustrador nativo de Parma y activo en París), en METASTASIO, P. (1780) *Opere del Sig. Abate Pietro Metastasio: Tomo secondo*, París: Viuda de Hérissant.

5.3 *Dramatis personae* en la concepción metastasiana

El reparto de *Issipile* refleja por un lado el modelo de la ópera seria que antes mencionábamos y que Metastasio llevó a su mayor esplendor: seis personajes, cantidad favorita de la época, los cuales permitían una serie de juegos y conflictos simétricos, incluidas dos parejas (mejor o peor avenidas), un rey o emperador y un personaje accesorio. El núcleo central de *Issipile* sigue este mismo plan, aunque con alguna particularidad, como podemos ver en el siguiente diagrama:



Si consideramos a Issipile como el centro del reparto, vemos cómo a su alrededor se crea toda una serie de conflictos y relaciones que dan lugar a los enredos principales de la trama. La pareja *primo uomo/prima donna* está compuesta por Issipile y Giasone, ambos de sangre real y prometidos en matrimonio. Sin embargo, la unión se ve amenazada hasta el final del segundo acto por la sospecha de que Issipile haya participado en el androcidio.

La segunda pareja de “enamorados” es más polémica: Rodope, confidente de Issipile y *seconda donna*, fue otrora amante de Learco, hijo de Eurinome, princesa de la sangre real (y por lo tanto emparentada con el rey Toante, padre de Issipile). Sin embargo, Learco fue dado por muerto tras haber sido desterrado por el rey, y al volver a encontrarlo como pirata, Rodope reniega de su antiguo amor, aunque intenta salvarlo de la furia de las mujeres de Lemnos. Su piedad se ve burlada, naturalmente, por el villano, que en realidad está enamorado de la princesa Issipile e intenta raptarla. Learco, *secondo uomo*, es uno de los personajes que tan especial hacen este libreto: figura vivaz, original, malvada pero curiosa, consigue despertar la inspiración metastasiana con momentos de teatro verdaderamente brillantes, incluido el espectacular suicidio *in scena* en III, 9.

Típicamente tendríamos a dos personajes secundarios acompañando las vicisitudes de las dos parejas, casi siempre reyes maduros, confidentes, generales, tribunos, ancianos educadores, todos ellos encomendados a voces más graves de tenor o bajo, a falta de *castrati* de segunda fila. En *Issipile*, Metastasio crea el

personaje absolutamente arrollador de Eurinome, princesa viuda de la sangre real y madre de Learco, la cual cree que su hijo ha muerto en el destierro. Ésta resulta ser la gran instigadora del crimen lemnio por el que son asesinados todos los hombres de la isla, hecho que también le causará un gran dilema, pues al reencontrar a su hijo Learco, que se encontraba oculto, también se vería obligada a ordenar su muerte para respetar el plan que ella misma había impuesto a las demás mujeres. Las figuras de madre en Metastasio son muy raras y ésta es seguramente la más intensa³¹². Emparentado con ella está el rey Toante, típica figura metastasiana de rey maduro, magnánimo y justo, víctima de las circunstancias pero firme en su virtud de soberano: una figura que naturalmente había de reflejar la del emperador Carlos VI³¹³. Asimismo, la figura de una Hipsípila fuerte y virtuosa contra las vicisitudes y en defensa del padre reflejaría la de María Teresa y formaría parte de una premonición sobre los futuros desenlaces provocados por la Pragmática Sanción.

El orden de los personajes o *interlocutori* en la lista inicial que encabeza el libreto tampoco es casual. Como vimos antes y como bien explica Elena Sala di Felice (2008), el rey aparece, por cargo y *status*, en el primer lugar, aunque éste no dé nombre ni título al libreto. Así, Metastasio ordena los personajes de la siguiente manera, colocando a Eurinome por encima del *primo uomo* Giasone, debido a su relación de parentesco con el rey de Lemnos. De la misma manera, su hijo Learco, a pesar de tener teóricamente parentesco con el rey como descendiente de Eurinome, está en último lugar, ya que ha pasado a ser pirata y está marginado socialmente.

Toante – rey

Issipile – princesa

Eurinome – princesa viuda emparentada con Toante

Giasone – príncipe extranjero

Rodope – confidente de Issipile

Learco – pirata y excluido de la “sociedad”

Como vemos, las jerarquías sociales/culturales basadas en el *status* de grado y nobleza se entremezclan con las jerarquías del teatro musical, no siempre

³¹² CATTELAN (2005: 232-239) también habla de la distribución de personajes masculinos y femeninos en Metastasio. Interesante la comparación, ciertamente atrevida, del personaje de Eurinome con la Azucena verdiana el *Trovatore*: madre viuda y atormentada.

³¹³ En este sentido, ver por ejemplo SALA DI FELICE (2008).

coincidiendo. Cabe destacar además que estos personajes no tendrían el mismo registro vocal en todas las versiones musicales posteriores del libreto, sino que variarían según gustos, disponibilidad de cantantes o exigencias empresariales o de corte. La *Issipile* en su primera versión (Viena 1732) contaría, en la música de Conti, con dos sopranos (Issipile y Rodope), una contralto femenina (Eurinome), dos contraltos castrados (Giasone y Learco) y un tenor (el rey Toante)³¹⁴.

No podemos olvidar asimismo la presencia en escena de figurantes (*comparse*) que a menudo no sólo funcionan como mera decoración escénica sino que además intervienen activamente en el desarrollo de la acción dramática, a veces interactuando con los personajes aun sin cantar. Estos figurantes recuerdan además en *Issipile* varios elementos de Tradición Clásica, casi a manera de *souvenir* del corpus, lo que veremos en el capítulo siguiente. De momento podemos realizar un esquema de los figurantes que aparecen en *Issipile* teniendo en cuenta que, en el caso de las tres representaciones vienesas originales, la ópera contaba además con bailes al final de cada acto: los bailarines, como veremos en el esquema, también salían a escena caracterizados, por lo que no se podría descartar que los mismos bailarines también pudieran ejercer de figurantes.

El reparto de los mismos aparece al principio del libreto vienes *ad usum* del estreno, pero no en la edición canónica de Brunelli, aunque sus apariciones son descritas en las escenas correspondientes. Por ello utilizamos también la versión impresa por Van Ghelen (1732):

³¹⁴ Citamos aquí literalmente un pasaje de nuestro artículo (FERRI-BENEDETTI 2013: 27-28) sobre los cantantes que se ocuparon del estreno vienes: “The premiere was performed by a fantastic cast of well-known singers in Vienna, as listed on the full score’s manuscript which we have used to elaborate our critical edition (folio 1v). Thoas/Toante was tenor Gaetano Borghi (Bologna 1686 – Vienna 1777), who sang at the Court from 1720 to 1740 and also premiered the role of Fenicio in 1731 for Metastasio’s *Demetrio*, the poet’s operatic debut in Vienna. Hypsipyle/Issipile was sung by soprano Teresa Reutter (b. 1705), daughter of organist and composer Georg Reutter *senior* (Vienna 1656 – 1738). Eurynome/Eurinome was sung by “La Perroni”, actually Anna d’Ambreville (b. Modena 1693 – d. ca. 1760), an Italian alto married to Giovanni Perroni, cellist and composer (b. near Novara 1688 – d. Vienna 1748). Jason/Giasone was sung by alto castrato Pietro Casati (b. Milan 1684 – d. Vienna 1745), also a composer, who sang at the Viennese Court for a long period (1717-1740). Rhodope/Rodope was a soprano called “La Pisani”, about whom we have not been able to find more information. The complex role of Learchus/Learco was given to alto castrato Giambattista Minelli (b. Bologna 1687), also a favourite of the Roman audience”.

Compare: di soldati e cavalieri lenni con Toante, di donne baccanti ed amazzoni con Issipile ed Eurinome, d'Argonauti con Giasone, di pirati con Learco.

Aquí vemos como los diferentes “grupos” de figurantes están asociados a cada personaje según el contexto. En la tabla podemos constatar su distribución.

ACTO I	
Escena 1 (I + R)	<i>Schiera di baccanti in lontano</i> (Bacantes a lo lejos)
Escena 2 (I + E + R)	<i>Séquito di donne vestite a guisa di baccanti</i> (Cortejo de mujeres vestidas como bacantes)
Escena 3 (T + I + E + R)	<i>Séquito di cavalieri e soldati lenni</i> (Cortejo de caballeros y soldados lennios)
Escena 13 (I + E + G + R)	<i>Giasone [...] seguitando alcune amazzoni</i> (Jasón [...] persiguiendo a algunas amazonas)
ACTO II	
Escena 4 (I + E + L oculto)	<i>Baccanti ed amazzoni con faci accese ed armi</i> (Bacantes y amazonas con antorchas encendidas y armas) * Entran en el bosque de Diana. * Salen del bosque conduciendo a Learco detenido.
Escena 5 (I + E + R + L)	* Las amazonas atan Learco a un árbol. * Las amazonas se quedan tras el aria de Eurinome.
Escena 7 (R + L)	* Las bacantes y amazonas se van por orden de Rodope.
Escena 13 (T + G)	<i>Argonauti</i> – salen de las tiendas y se reúnen durante el aria de G.
ACTO III	
Escena 1 (T + L)	<i>Learco con due pirati suoi seguaci – Corsari</i> (Learco con dos piratas secuaces suyos y más corsarios) * Los piratas parten y vuelven, hablando en voz baja a Learco. * Llegan lentamente mientras Learco intenta engañar a Toante. * Los piratas, armados, rodean al rey. * Se llevan a Toante preso.
Escena 8 (todos menos E)	<i>Giasone, Issipile, Rodope, con séquito d'Argonauti.</i> (Giasone, Issipile y Rodope con séquito de Argonautas)
Escena 9 (todos, <i>finale</i>)	* Los Argonautas corren a la nave de Learco para rescatar al rey.

Vemos pues cómo en *Issipile* la presencia y la acción de los figurantes es de gran importancia para la acción dramática, realizando persecuciones, detenciones, y acompañando a los personajes, teniendo con ellos incluso contacto físico, algo que rara vez sucede en los demás libretos. Y repetimos aquí necesariamente la descripción de los *Balli* compuestos por Nicola Matteis hijo en ocasión del estreno vienés, publicada en el libretto de Van Ghelen arriba mencionado:

Nel fine dell'atto primo di donne baccanti che lusingano insidiosamente i soldati lenni. Nel fine dell'atto secondo d'amazzoni lennie disprezzate da' guerrieri tessali. Nel fine dell'atto terzo di pirati ed amazzoni prigioniere e di argonauti vincitori³¹⁵.

³¹⁵ VAN GHELEN (1732: 8).

[Al final del primer acto, baile de mujeres bacantes que seducen insidiosamente a los soldados lemnios. Al final del segundo acto, baile de amazonas lemnias rehusadas por los guerreros tésalos. Al final del tercer acto, baile de piratas y amazonas prisioneras y de Argonautas vencedores.]

Las amazonas y bacantes son una representación muda (aunque plásticamente activa) de la rebelión de las mujeres lemnias. De la misma forma, los Argonautas son la representación de Jasón. Los piratas prisioneros corresponden a la figura de Learco, finalmente derrotado por los acontecimientos que pasamos a describir.

5.4 *Argomento de Issipile: entramado libretístico*

Se hace necesario, tras el desglose estructural y formal previo, llevar a cabo una descripción pormenorizada de la trama del libreto. Pero antes de ofrecer nuestro propio esquema del argumento dividido por actos y escenas, es interesante proponer el *argomento* que el mismo Metastasio escribe como introducción al drama³¹⁶. A su lado, por practicidad, proponemos la traducción castellana dieciochesca de Benito Antonio de Céspedes, cuya *Ipsipile* inédita³¹⁷ ofrecemos enteramente en nuestro Apéndice I.

<p>Gli abitatori di Lenno, isola dell’Egeo, occupati prima a guerreggiar nella vicina Tracia, ed allettati poscia dal possesso delle proprie conquiste e dall’amore delle lusinghiere nemiche, non curarono per lungo tempo di ritornare alla patria né alle abbandonate consorti; onde, irritate queste da così acerbo disprezzo, cambiarono il mal corrisposto affetto in crudelissimo sdegno. Al fine Toante, re e condottiere de’ Lenni, desideroso di trovarsi presente alle nozze della sua figlia Issipile, stabilite con Giasone principe di Tessaglia, persuase loro il ritorno alla patria. Giunse poco grata alle donne di Lenno simil novella; poichè, oltre la memoria delle antiche offese, si sparse fra di esse che gli sposi infedeli conducevan di Tracia le aborrite rivali a trionfar sugli occhi delle tradite consorti. Onde, lo sdegno e la gelosia degenerando in furore, conclusero ed eseguirono il barbaro disegno di ucciderli tutti al primo</p>	<p>Los habitantes de Lemnos, isla del mar Egeo, ocupados en guerrear en la vecina Tracia y detenidos después con el gusto de sus propias conquistas y con el amor de sus lisonjeras amigas, no se curaron en mucho tiempo de volver a la patria ni a las abandonadas consortes, por lo que, irritadas, éstas cambiaron el mal correspondido afecto en una cruelísima indignación. Al fin Toante, rey y caudillo de los lemnios, deseoso de hallarse en las bodas de su hija Ipsipile concertadas con Jasón, les persuadió la vuelta. Agradó poco a las lemnias tal noticia porque, además de las antiguas ofensas, se esparció voz de que los infieles esposos conducían consigo las odiosas rivales a triunfar bajo de los ojos de las vendidas consortes. Conque, degenerado en furor el enojo y los celos, concluyeron y ejecutaron el bárbaro designio de matarlos a todos luego que llegasen, fingiendo</p>
---	--

³¹⁶ En BRUNELLI (I: 481).

³¹⁷ Biblioteca de Toledo, ms. 303, f. 120-142.

<p>loro arrivo, simulando tenere accoglienze e facendosi ritrovare occupate nella celebrazione delle feste di Bacco, affinché il disordine dello strepitoso rito ricoprisse e confondesse il tumulto e le grida che dovean nascere nella esecuzione della strage. Issipile, che aborrriva di versare il sangue paterno, né poté aver agio di avvertir Toante del suo pericolo prima che approdasse in Lenno, simulando il furore delle altre, accolse, nascose il genitore, e finse averlo già trucidato. Costò però molto alla virtuosa principessa questa pietosa menzogna: perché, creduta, le produsse l'aborrimento ed il rifiuto di Giasone; e, scoperta, l'espose allo sdegno delle deluse compagne. Condottiera ed eccitatrice della femminil congiura fu la feroce Eurinome, lo sdegno della quale avea, oltre le comuni, altre più remote cagioni. Learco, figlio di questa, avendo lungamente amata Issipile, e richiestala inutilmente in isposa, tentò al fine, ma infelicemente, di rapirla. Onde, obbligato a fuggir lo sdegno di Toante, si era allontanato da Lenno, ed avea fatto spargere d'essersi disperatamente ucciso. La sua creduta morte era cagione dell'odio implacabile di Eurinome contro il re: quindi nel ritorno de' Lenni si servì essa accortamente delle ragioni pubbliche a facilitar la sua vendetta privata. Learco intanto, esule e disperato, si fece condottiere di pirati, ma per tempo o lontananza non poté mai deporre la sua amorosa passione per Issipile; a segno che, avendo saputo che Giasone andava a celebrar le nozze già stabilite con quella, si portò co' suoi seguaci alle marine di Lenno, e cautamente s'introdusse nella reggia, per tentar di nuovo di rapir la principessa o disturbar almeno le sue nozze. L'insidie dell'innamorato Learco fanno una gran parte delle agitazioni d'Issipile; la quale però finalmente vede per vari accidenti assicurato il padre, punito l'insidiatore, calmato il tumulto di Lenno e disingannato Giasone, che divien suo consorte. (ERODOTO, libro VI, <i>Erat.</i>; OVIDIO, VALERIO FLACCO, STAZIO, APOLLODORO ed altri).</p>	<p>acogerlos tiernamente y disponiendo que las hallasen ocupadas en la celebracion de las fiestas de Baco para que el desorden del estrepitoso rito cubriese el tumulto y alaridos que debían suponerse en la ejecución de la matanza. Ipsípile, que aborrecía derramar la sangre paterna y no podía hallar modo de avisar a Toante antes que arribase a Lemnos, fingió el furor de las otras y acogió y escondió al padre aparentando que le había muerto. Costó mucho a la virtuosa princesa esta compasiva mentira porque, creída, le atrajo la repulsa y aborrecimiento de Jasón y, descubierta, la indignación de las compañeras. Motora y capitana de la femenil conjuración fue la feroz Eurinome, cuyo enojo tenía a más de los generales otros más remotos principios. Su hijo Learco, habiendo amado largo tiempo a Ipsípile y pedídala en vano por esposa, procuró robarla, mas infelizmente. Descubierto y obligado a huir de las iras de Toante, se alejó de Lemnos e hizo divulgar que, desesperado, se había quitado la vida. Su creída muerte era la razón de Eurinome para el odio implacable contra el rey, con lo que, en la vuelta de los lemnios, se sirvió sagazmente de las razones públicas para facilitar su venganza particular. Learco, en tanto, se hizo cabeza de piratas, mas ni el tiempo ni la distancia le hicieron deponer la amorosa pasión. De modo que, habiendo sabido que Jasón iba a celebrar la boda, fue a Lemnos para tentar de nuevo el rapto o turbar a lo menos el casamiento. Los ardidés de éste hacen mucha parte de las agitaciones de Ipsípile, la cual ve no obstante al fin en seguro a su padre, castigado al traidor, calmado el tumulto de Lemnos y desengañado a Jasón. Heródoto lib. 6 <i>Erat.</i>, Ovid., Valer. Flac., Staz., Apolod. y otros.</p>
---	---

La descripción del argumento ofrecida por Metastasio, si bien introduce los detalles principales, evita explicar los *vari accidenti* del desenlace final. Sin

embargo, para el objetivo que aquí nos proponemos, es necesario desglosar la trama en el máximo detalle posible para tener luego suficientes elementos y claves de comparación que nos permitan determinar los puntos de encuentro (o desencuentro) entre el material metastasiano y el material clásico disponible. Este análisis tendrá lugar en el siguiente capítulo.

En la siguiente tabla proponemos el argumento en el orden exacto de las escenas y, en el próximo apartado, hablaremos de las peculiaridades del *lieto fine*.

Sinopsis (primer verso de las arias entre paréntesis)
I, 1: En el atrio del templo de Baco, adornado festivamente y con bacantes alrededor, Issipile ruega furtivamente a su confidente Rodope que vaya a avisar al rey Toante para que no arribe a Lemnos y no se exponga a la furia homicida de las mujeres de la isla, conjuradas para asesinar a todos los varones tras su vuelta de Tracia. Sin embargo Rodope ya divisa las naves llegando al puerto.
I, 2: Llega Eurinome, princesa viuda e instigadora del androcidio, acompañada por las bacantes. En un largo parlamento explica la razón oficial de la venganza: los hombres vuelven de la guerra con nuevas esposas bárbaras. La propuesta es de matar a padres, hijos, hermanos y maridos durante la noche, aprovechando el ruido de la festividad de Baco. Issipile se ve forzada a fingir aprobar la decisión, pero quiere ir al puerto a avisar a su padre, alegando que en realidad pretende recibirlo amistosamente para confundirlo.
I, 3: El rey Toante llega a Lemnos acompañado por caballeros y soldados. Se sorprende al ver a su hija triste por el reencuentro, pero ella no puede revelar la traición que va a tener lugar por la noche. El rey se pregunta si su hija está apenada por el matrimonio concertado con Jasón o porque él retoma el trono. Ella le besa la mano en lágrimas, sin poder explicar lo que sucede: Eurinome responde por Issipile que sus lágrimas son de felicidad, pero Toante se va poco convencido (<i>So che riduce a piangere...</i>)
I, 4: Issipile quiere ir tras su padre pero es detenida por Eurinome, la cual duda de que tenga suficiente valor como para matarlo. Ésta le asegura que lo hará, a pesar de haberse puesto pálida a los ojos de Eurinome: incluso el guerrero más feroz empalidece oyendo las voces de guerra (<i>Impallidisce in campo...</i>)
I, 5: Al irse Issipile, Eurinome también quiere cerciorarse de que Rodope está dispuesta para el plan prefijado. Rodope respeta la majestad de Toante, pero Eurinome le recuerda que él es el mayor de sus enemigos. En realidad quiere vengar la muerte de su hijo Learco, desterrado por el rey. Rodope fue otrora amante suyo y le recuerda a Eurinome que éste fingía su afecto cuando su objetivo era raptar a Issipile. Para Rodope es normal tener alguna reticencia para con el androcidio porque “al fin y al cabo es una mujer”. Por esta razón, explica Eurinome al partir, debe vengarse (<i>Non è ver, benché si dica...</i>)
I, 6: Learco en realidad está vivo y aparece de incógnito. Rodope se sorprende y le incita a escapar del androcidio. Learco no le cree y duda de su piedad: no tiene sentido que ella quiera salvarlo cuando dice haber sido traicionada por él. Rodope explica las diferencias entre virtud y culpa (<i>Perché l'altrui misura...</i>)
I, 7: Learco, solo, declara no creer en historietas inventadas por mujeres y que va a hacer todo lo posible para impedir la boda entre Issipile y Giasone, ayudado por sus piratas secuaces y su conocimiento del palacio real. Cualquier remordimiento es vano tras tantos errores y culpas: un marinero experto ya no tiene miedo del mar ni de la tormenta (<i>Chi mai non vide fuggir le sponde...</i>)

<p>I, 8: Frente al bosque sagrado de Diana, Issipile ha puesto a salvo a su padre, pero Learco los observa oculto. Toante pregunta a su hija cómo engañará a las demás lemnias: ella explica que disfrazará a uno de los lemnios ya asesinados para fingir que ha llevado a cabo el plan. También asegura que si el engaño no sale como previsto morirá tranquila con su conciencia. Toante aun se alegra de tener una hija dispuesta a sacrificarse para salvar su vida (<i>Ritrova in que' detti...</i>)</p>
<p>I, 9: Al escuchar ocultamente, Learco se da cuenta de que Rodope no había mentido: los hombres de la isla serán asesinados. Ahora intenta hacer que Issipile se encuentre con él en lugar del padre, así que confunde a Toante para que huya, sin que éste lo reconozca.</p>
<p>I, 10: Learco, solo, se complace de su plan y de su habilidad en la “escuela de Amor”, no tan diferente de la de Marte (<i>Ogni amante può dirsi guerriero...</i>)</p>
<p>I, 11: El androcidio ha sido consumado. En la sala de armas, Issipile intenta convencer a Rodope de que el cadáver que vio en el palacio real no era del rey: en cambio ésta, horrorizada, piensa ahora que Issipile sí ha sido capaz de asesinar al padre. Se citan en el bosque para hablar de lo sucedido.</p>
<p>I, 12: Llega Eurinome y anuncia que un hombre sigue vivo y ha sido sorprendido camino del palacio, por lo que una de las mujeres no ha cumplido el pacto. Issipile y Rodope se preguntan si se podría tratar de Toante o Learco, temiendo por su vida.</p>
<p>I, 13: En realidad se trata de Giasone, espada en mano, persiguiendo a algunas Amazonas. El argonauta acaba de llegar a Lemnos para su boda con la princesa y se encuentra, horrorizado, con el caos causado por las mujeres. Se queja de haber sido atacado a su llegada e Issipile manda comunicar a través de Rodope que las lemnias respeten la vida del héroe. Giasone se entera entonces del despiadado crimen e Issipile se ve obligada a explicar lo sucedido durante la noche y a mentir sobre el destino del rey para proteger su escondite. De hecho, afirma que ha muerto y, cuando Giasone pregunta por el nombre de la asesina, Eurinome dice que ha sido la propia Issipile. Esto provoca disgusto por parte del héroe, que no puede creer que la princesa haya podido cometer tal crimen. Ésta no puede defenderse, porque de otra manera se exponería a la furia de las mujeres, haciendo peligrar así la vida del padre. Giasone se asombra de que no pueda ver en el rostro de Issipile indicio alguno de tal crueldad (<i>Ti vo cercando in volto...</i>)</p>
<p>I, 14: Issipile, destrozada, se encuentra entre tres fuegos: Eurinome la insta a no tener remordimientos por el asesinato (sin saber que no lo ha cometido), Giasone parece abandonarla porque cree que sí lo ha cometido, y la piedad por Toante la obliga a no decir la verdad para no delatar su paradero. En el aria expresa su lucha interior entre deber filial y marital (<i>Crudo amore, oh Dio! ti sento...</i>)</p>
<p>II, 1: Otra vez frente al bosque de Diana, de noche, Eurinome es presa de los remordimientos y espera que el crimen cometido sirva para vengar la supuesta muerte del hijo. Learco sale de entre los árboles pensando encontrarse con Issipile y coge a su madre de la mano. Al darse cuenta huye, pero Eurinome ha oído la voz de su hijo y cree tratarse de su espíritu. Ella le pregunta si toda la sangre vertida no ha sido suficiente para vengarlo (<i>Ombra diletta...</i>)</p>
<p>II, 2: La oscuridad causa más enredos: Issipile llega pensando encontrarse con Rodope, y le dice a Eurinome, sin saberlo, que el rey está vivo y que irá con él al puerto esperando la protección de los Argonautas. Al irse Issipile, Eurinome también parte furiosa, sabiendo que ésta ha estado mintiendo.</p>
<p>II, 3: Issipile vuelve en busca del padre pero, debido a la oscuridad, se encuentra con Learco, el cual aprovecha la situación para cogerla de la mano. Issipile nota que tiembla y pregunta, supuestamente al rey, por qué, si pronto Giasone les asegura la huida. Al oír nombrar a Giasone, Learco huye entre los árboles.</p>

<p>II, 4: Eurinome sorprende a Issipile y la acusa de traición. Issipile sigue afirmando que lo ha matado y casi consigue convencerla gracias a una apasionada descripción. Eurinome ordena a las amazonas incendiar el bosque de Diana para ahuyentar a los fantasmas, pero Issipile se opone por tratarse de un lugar sagrado: este intento de salvar al rey enfurece a Eurinome. Issipile ofrece su propia vida en lugar del padre pero Eurinome no cede y quiere matar al rey cuando las amazonas lo traigan como prisionero.</p>
<p>II, 5: Las amazonas no traen de vuelta a Toante sino a Learco, por lo que Eurinome se queda sin palabras. Ahora Rodope argumenta que, al ser la ley igual para todos, Learco debe ser matado y Eurinome debe ser llevada a otro lugar. Ésta se despide de su hijo lamentando el fatal plan que había ideado para vengarlo (<i>Ah! che nel dirti addio...</i>)</p>
<p>II, 6: Issipile lamenta el día en que Learco se interesó por ella, causa de tantos males y tantos problemas (<i>Nell'istante sfortunato...</i>)</p>
<p>II, 7: En realidad Rodope ha organizado esta fingida ejecución para salvar a Learco, en una segunda muestra de piedad para con su antiguo amor: envía fuera a las amazonas pretendiendo matarlo ella misma, pero en cambio lo libera. La venganza de Rodope consiste, pues, en perdonar al ofensor (<i>Tu non sai che bel contento...</i>)</p>
<p>II, 8: Learco, solo, se lamenta de sus ineficaces remordimientos. Preferiría que su virtud triunfara del todo o desapareciera para siempre (<i>Affetti, non turbate...</i>)</p>
<p>II, 9: En el campamento de los Argonautas cerca de la playa, mientras todos duermen, Giasone muestra su inquietud y sus dudas (<i>Fra dubbi penosi...</i>) Le parece muy extraño que un rostro como el de Issipile pueda esconder un crimen tan horrible. Finalmente, vencido por el agotamiento, se duerme sobre una roca.</p>
<p>II, 10: Learco llega sin ver a Giasone y, para sí, promete cambiar de vida y convertirse finalmente en virtuoso. Este deseo se rompe muy rápidamente porque, al ver a Giasone dormido, Learco tiene deseos de matarlo. Lo intenta pero no consigue hacerlo, ya que siente otra vez remordimientos.</p>
<p>II, 11: Issipile lo sorprende y le obliga a soltar el arma. Learco accedería solo en caso de que ella huyera con él, a lo que la princesa se niega. El pirata, entonces, le da la espada a ella y despierta a Giasone, huyendo.</p>
<p>II, 12: Al despertar, Giasone ve a Issipile armada, por lo que cree que quiere asesinarlo. Su indignación es grande porque cree además que ella ha asesinado al padre. Issipile intenta defender su inocencia, asegurando que en ese momento intentaba salvarlo. Giasone no quiere verla y le insta que parta. Ella quiere matarse y él le quita la espada. En tal situación, Issipile se va asegurando al héroe que este rechazo le costará algún que otro suspiro (<i>Parto, se vuoi così...</i>)</p>
<p>II, 13: Giasone decide irse de la isla pero de repente se encuentra con Toante: ver al rey vivo demuestra automáticamente la inocencia de Issipile. Éste, de hecho, le explica el plan de la princesa para ocultarlo. El argonauta se arrepiente de haberla tratado tan injustamente y despierta a sus compañeros para ir a defenderla, dejando a Toante en el campamento (<i>Io ti lascio; e questo addio...</i>)</p>
<p>II, 14: Toante, solo, decide no quedarse en el campamento de los Argonautas sino ir a socorrer también a su hija: a pesar de su edad, la idea de que ella esté en peligro reaviva sus fuerzas (<i>Tortora, che sorprende...</i>)</p>
<p>III, 1: En un lugar apartado entre la ciudad y el puerto, Learco se dispone a dejar la isla, pero se encuentra con Toante y decide tenderle una trampa: se presenta y pide clemencia por su pasado. Toante accede, pero Learco pide darle la mano como señal de perdón: al dársela, los piratas lo atrapan. Toante afirma no tener miedo, sino que es Learco quien lo tendrá por su mala conciencia (<i>Guardami prima in volto...</i>)</p>

<p>III, 2: Toante es llevado a otro lugar y Rodope llega asustada, encontrándose con Learco. Por enésima vez intenta darle una posibilidad de redención, pidiéndole que salve al rey, atrapado por unos piratas. Learco le revela que el cabecilla es él, en realidad. Learco amenaza con chantajes, enviando Rodope a anunciar a Issipile que él ahora tiene al padre en su poder (<i>Dille che in me paventi...</i>)</p>
<p>III, 3: Issipile llega sin saber nada y muestra su alegría a Rodope, ya que cree que su padre está a salvo y que la llegada de Giasone y los suyos pondrá orden en la isla. Rodope le cuenta lo sucedido e Issipile cae nuevamente en la angustia.</p>
<p>III, 4: Giasone llega y se entera por la princesa y su confidente de que Toante ha sido raptado por el pirata Learco. Este promete vengar la afrenta por el bien de su futura esposa, ahora que él está plenamente convencido de su inocencia. Por ello le pide no llorar, para no hacer peligrar su valor (<i>Care luci, che regnate...</i>)</p>
<p>III, 5: Rodope le aconseja a Issipile que tenga esperanzas, pero ésta expresa su angustia, debida a las tantas desventuras (<i>Ch'io spero? Ma come?</i>)</p>
<p>III, 6: Eurinome busca a su hijo desconsolada, pero Rodope le aconseja que huya para salvarse. La viuda le recuerda que ella también había salvado a Learco, pero Rodope asegura haberse arrepentido y no amarle más (<i>Odia la pastorella...</i>)</p>
<p>III, 7: Eurinome reconoce que tanto buscar a su hijo le hará perder la razón. Le duele que los demás lo odien y se pregunta si ser madre es en realidad “premio o castigo” (<i>È maggiore d'ogni altro dolore...</i>)</p>
<p>III, 8: En los barcos de Learco, en la playa de Lemnos, se consume la confrontación final de todos los personajes. Giasone quiere destruir los barcos, pero Learco, desde la popa, amenaza con matar al rey, su prisionero, si Issipile no accede a irse con él. La propuesta de intercambio escandaliza a los demás, pero Issipile estaría dispuesta, a su pesar, con tal de salvar al padre. Toante le recuerda que una decisión de este tipo no sería digna de una princesa de su rango, por lo que prefiere morir honrado antes de que su hija se entregue a un pirata. Issipile se encamina, sin embargo, a intercambiarse por su padre, sacrificándose a perder tanto su honor como a Giasone (<i>Eccomi, non ferir...</i>)</p>
<p>III, 9: Eurinome llega en el momento menos oportuno: Giasone la detiene y la usa como arma de chantaje para que Learco deje en libertad al rey. El pirata, sin embargo, no parece ceder, ni siquiera ante la vista del peligro para su madre. Giasone va a herir a Eurinome, pero entonces se produce un cambio: Learco lo detiene y, cuando todos creen que ha cambiado de idea, éste explica que no es por salvar a su madre, sino porque le falta el valor suficiente como para verla morir. Su misma duda le afrenta y, entonces, decide suicidarse: se hiere, con el deseo de que su muerte sea igual su vida, y salta al agua. Eurinome se desmaya y es conducida a otro lugar. La princesa y el rey están a salvo y la boda con Giasone por fin puede celebrarse. El desenlace provoca que el rey pida a todos los presentes que den las gracias a los dioses, lo que conduce al coro final en el que se exalta la esperanza en la virtud (<i>È follia d'un'alma stolta...</i>)</p>

5.5 *Lieto fine* – excepcionalidad trágica de la catarsis en *Issipile*

El final de *Issipile* es sin duda uno de los más “espectaculares”, si se nos permite el calificativo, de los que podemos encontrar en los dramas metastasianos. Ya no sólo es llamativo el hecho de que carece de *Licenza*, aquella suerte de “epílogo” cantado para alabanza de los emperadores y explicación final de la

ópera. El coro final de *Issipile* parece haber ofrecido suficiente fundamento para que Carlos VI e Isabel comprendan el *quid* del libreto. El mensaje es que no se puede fundar esperanza alguna en la culpa: el mal es castigo del mal y la virtud, aun oprimida, es premio de sí misma. Learco y Eurinome fracasan en sus intentos de subvertir el orden social y de palacio, castigados por sus propias acciones sin que los héroes y virtuosos hayan de derramar su sangre.

Lo que impresiona en *Issipile* es la espectacularidad tanto de la acción dramática como de la manera en que los eventos se encadenan y resuelven. No nos engañemos: el Poeta Cesáreo sabía bien cómo utilizar los enredos del argumento para aumentar la tensión entre los personajes. A menudo, la *favola* se desenreda mediante una agnición, un reconocimiento entre padres e hijos o entre hermanos, poniendo así fin a las tormentosas dudas que habían estado turbando al reparto a lo largo de los tres actos. En *Issipile*, la insostenible situación de desorden político, social y emocional que en el transcurso de menos de un día han sumido Lemnos en el caos más absoluto requiere una solución igualmente intensa: *a mali estremi, estremi rimedi*.

Cierto es que dramas de tinte romano como *Catone in Utica* o *Attilio Regolo* contaban con desenlaces de intensidad notable, así como el famoso ejemplo de la *Didone abbandonata* que antes mencionábamos. En uno y otro caso estos finales se deben bien a una tradición histórica o mitológica extremadamente difícil de cambiar en *lieto fine*: Catón muere justo al salir del escenario, Atilio se despide trágicamente llorando por el coro de romanos, Dido se lanza dentro del palacio en llamas³¹⁸. De estos personajes el público conoce el destino, pero no se permite observar directamente su muerte o su amargo final. En otros dramas el personaje causante de los problemas, el “villano”, huye o se arrepiente en el último momento. Los intransigentes aplacan su inflexibilidad, los reyes aceptan los enlaces de sus hijos e hijas, los emperadores ceden magnánimamente sus poderes, los pastores descubren ser herederos al trono que habían sido considerados como perdidos o muertos, los celos son disipados.

Como hemos visto en el resumen por escenas del argumento, *Issipile* presenta un desafío dramaturgico en comparación a otros libretos. La principal causa de esto reside en la violencia de fondo que destaca en este libreto más que en

³¹⁸ Sobre la especial “romanidad” de *Catone* y *Attilio Regolo*, cfr. TATTI (2001).

cualquier otro: la idea del androcidio está presente, si no visualmente, en la angustia de la heroína por salvar la vida de su padre y en el hastío de Eurinome por acabar no sólo con los hombres de Lemnos sino sobre todo con el rey, causante de la supuesta muerte en el exilio de su hijo Learco. Esta agitación social en la que el orden público es subvertido de manera inaudita (las mujeres eliminan a los hombres, a los patriarcas, pero también a hermanos, hijos y padres) crea un marco incomparablemente duro.

Es en este marco donde las últimas dos escenas del tercer acto constituyen un desenlace espectacular desde el punto de vista dramático y escenográfico. Ante todo, la nave accesible desde un puente para que los personajes puedan subir y bajar añade una dimensión casi inédita en un escenario barroco cuyos momentos más llamativos suelen ser la presencia de dragones, los famosos “osos” fetiche de Benedetto Marcello en *Il teatro alla moda* y carros voladores manejados por hechiceras o deidades. Desde lo alto de la nave Learco domina la escena amenazando con matar al rey y usándolo como chantaje para obtener a cambio a la princesa Issipile. Desde la costa Giasone y los demás personajes se ven impotentes en una situación de extrema tensión y agresividad: si en *Artaserse* ya habíamos visto una conmovedora escena con Arbace prisionero (II, 11), aquí el villano amenaza a los virtuosos con todo un regicidio, delante del reparto casi al completo y de los figurantes. El contexto es prácticamente *hollywoodiano*.

Lo que trastoca los planes de Learco, el cual casi consigue que Issipile suba a la nave repitiendo tres veces, casi paroxícticamente, “Vieni, o l’uccido!”, es la llegada de Eurinome en la última escena: Giasone ve así la posibilidad de contraatacar el chantaje amenazando con matar a la madre del villano. Tenemos así una forma prácticamente simétrica de tensión sobre el escenario: por un lado Giasone, el *primo uomo*, tiene presa a Eurinome y está preparado para matarla; por otro lado, Learco, el *secondo uomo*, tiene preso al rey Toante y también anuncia que va a sacrificarlo. En medio está Issipile, y no sólo logísticamente: está dispuesta a entregarse para salvar a su padre (por lo que vemos, después de sus planes y sacrificios a lo largo de dos actos, un gesto extremo de *pietad filial*) pero, al mismo tiempo, sabe que va a decepcionar a Giasone, pues pasará a pertenecer al pirata Learco como consecuencia del cambio.

Si Giasone muestra rechazo a la idea de que su prometida vaya a pasar a manos del villano y, al mismo tiempo, está dispuesto a matar a la madre de éste, el rey Toante desaprueba claramente el gesto generoso de su hija: prefiere morir él antes que ver a ésta esclava de un ser tan miserable. Como si no bastara, tenemos a Rodope, expectante, la cual ha declarado hace pocas escenas haber olvidado su amor por Learco (pero que probablemente sigue apenada en su corazón) y Eurinome, causa de toda la agitación, la cual se ve ahora en el otro extremo de la rueda de la fortuna: temible amazona vengadora en el primer acto, apenada madre en el segundo acto, al descubrir que su hijo sigue vivo (por lo que su venganza no tenía fundamento), y víctima ahora de un chantaje a manos del príncipe de Tesalia. El desarrollo argumental hace que los personajes se vean continuamente en un cambio de situación desde la primera hasta la última escena, provocando así dudas, remordimientos y conflictos que Metastasio construye de manera magistral.

El clímax está servido: Learco comprende que su eterna lucha entre el mal y el remordimiento debe terminar. No es que le moleste ver morir a su madre, según las amenazas de Giasone, sino que no tiene el valor suficiente para verla morir. Esto parece ser el final de sus reflexiones del segundo acto, cuando en II, 8 lamenta no tener una virtud total o una malignidad total: Learco, efectivamente, lamenta no ser lo suficientemente cruel como para ver morir a su madre y seguir así con sus planes. Es un villano imperfecto, un *amateur*. Su “muy vil” corazón no es “ni lo bastante justo, ni lo bastante malvado”. “Tiembla” ante la situación, pero “a su pesar”. En realidad Learco no se arrepiente sino que detesta su propia flaqueza como villano. La solución del suicidio es traumática dramáticamente, pero asegura que Jasón, en cuanto “héroe” (pasivo), no tenga que mancharse de sangre las manos. El pirata sabe que su vida fue tormentosa: por lo tanto, su muerte ha de ser “similar” a su vida. Apuñalándose y tirándose al agua, Learco restablece el orden perdido en la isla: Eurinome, su instigadora y vengativa madre, se desmaya y es llevada fuera del escenario. Madre e hijo, gérmenes de imperfección, de maldad, sectores corruptos de una sociedad que anhela el orden, desaparecen uno tras otro en el espacio de pocos versos.

En el clima de estupefacción que queda tras la muerte de Learco y el desfallecimiento de Eurinome, los “virtuosos” restantes pasan revista a su situación. El rey no ha sufrido daños. La princesa, de la que ya se ha descubierto

la inocencia para con el androcidio, puede finalmente casarse con Giasone. Rodope, antigua amada de Learco, no puede más que comentar, quizás amargamente, la crudeza aristotélica de unas veinticuatro horas tan complejas (“Quante vicende / un sol giorno adunò!”), auspiciando el final de las congojas mediante el ansiado himeneo entre *primo uomo* y *prima donna*: *lieto fine*, por lo que el orden imperial de los comitentes está salvaguardado.

Es el tipo de final que hoy en día puede causar más de una sonrisa irónica a un público moderno, acostumbrado a soluciones dramatúrgicas románticas y posrománticas, un final que en ocasiones ha causado risas en el reestreno moderno de *Issipile* en Londres (22 de enero de 2014, Wigmore Hall): ya no se trata solamente de que el drama metastasiano posea dotes tragicómicas, como algunos han intentado ver en pasajes de otras obras, sino de que los mecanismos que causan conmoción en 1732 no siempre son capaces de provocar el mismo resultado en el público del siglo XXI, a menos que éste se prepare para presenciar un drama cuyas soluciones dramatúrgicas se basan en otros valores y en otras bases conceptuales.

El público del pequeño teatro de corte vienés ofrecía una recepción privilegiada, un contexto pequeño, ideal para los recursos de nuestro poeta. En Metastasio, como hemos visto, es la admiración y compasión del virtuoso lo que fundamenta la catarsis teatral, no la desgracia más puramente física o social/moral de un héroe o heroína románticos³¹⁹. Además, Learco aquí es un mero instrumento de corrupción moral y como tal ha de autodestruirse para que el orden establecido prosiga, un orden en que Toante e Issipile reflejan necesariamente la virtud de Carlos VI y María Teresa, pilares del imperio.

³¹⁹ GERHARD recuerda las palabras de la Prof. Sala di Felice (1994: 33) hablando del caso del *Attilio Regolo* metastasiano, en el que “schließt dieses Drama mit einer Szene, ‘che invita immediatamente all’ammirazione e alla pietà’”, en vez de mero *terrore* y *pianto*. Eso sí: las lágrimas no están excluidas del teatro del Poeta Cesáreo, pero como recuerda Sala di Felice en el título de su aportación a *Metastasio e il mondo musicale* (ed. Muraro, Florencia: Olschki 1986) se trata más bien de lágrimas de conmoción, incluso de un *piacere delle lacrime* provocado por la admiración del héroe/heroína en el seno del espectáculo melodramático.

VI. Presencia y reelaboración de lo clásico en Issipile



Hipsipila renacentista en *Épîtres d'Ovide*, trad. de Octavien de Saint-Gelais
Ms. Français 875, f. 30, Bibl. Nationale de France
Iluminación de Robinet Testart

VI. Presencia y reelaboración de lo clásico en *Issipile*

6.1 Fuentes declaradas por Metastasio: *status libelli*

Como vimos en los capítulos anteriores (sobre todo en 2.4), Metastasio suele mencionar fuentes clásicas al final de los *argomenti* que preceden sus libretos, siendo Heródoto el autor más citado. Antes de entrar a analizar la presencia (o reelaboración) de lo clásico en *Issipile*, nos parece conveniente realizar primero un esquema de las fuentes que Metastasio cita expresamente en su *argomento*³²⁰. Dos de ellas son griegas y tres latinas: “(ERODOTO, libro VI, *Erat.*; OVIDIO, VALERIO FLACCO, STAZIO, APOLLODORO ed altri)”.

Metastasio especifica haber utilizado a **Heródoto** en el libro VI, “Erato”. Efectivamente en VI, 138 encontramos la mención a los Λήμνια ἔργα, término mediante el cual el historiador griego hace referencia tanto al androcidio como a la masacre anterior de mujeres atenienses por parte de los pelagos que habitaban Lemnos. Aquí Metastasio utiliza sólo la referencia al androcidio. La característica más sorprendente en Heródoto es que Hipsípila no es mencionada en ningún momento, mientras Toante aparece también como víctima de la conjuración femenina (ἄμα Θόαντι), versión del mito que Metastasio no recoge. Citar a Heródoto parece entonces aquí un mero recurso enciclopédico, ya que de todo el pasaje sólo se aprovecha el recuerdo del androcidio, sin adoptar la muerte del rey (versión que, sin embargo, tampoco recogen los demás autores).

Ovidio es el primer autor, como decíamos en 3.1, que se centra más profundamente en el dolor psicológico de Hipsípila en cuanto esposa abandonada. El monólogo epistolar de *Her.* VI, según Bessone obra de no poca importancia para las reelaboraciones épicas posteriores de Valerio Flaco y Estacio³²¹, formaría parte de aquella serie de “cartas” imaginarias tan célebres³²² en el repertorio tanto de los poetas “modernos” como de los libretistas barrocos, gracias a la intensa y podríamos decir “melodramática” representación de tantas mujeres despechadas, objeto luego de innumerables tramas operísticas. La Hipsípila ovidiana ha sido ya

³²⁰ BRUNELLI (I: 481).

³²¹ BESSONE (2005: 118), donde cita a su vez SCAFFAI (2002: 232-239).

³²² Sobre la recepción de las *Epistulae Heroidum*, VISCHER (2010).

abandonada por Jasón y lamenta que éste la haya traicionado por Medea, personaje asimismo ausente de la intriga operística metastasiana. Aquí se confirma el enlace “matrimonial” entre la princesa y el argonauta tras la llegada del héroe a la isla y el carácter “militar” de Lemnos, habitada sólo por mujeres. La despedida de Jasón tampoco es tomada en cuenta por Metastasio, ya que el argumento de *Issipile* termina con la esperada unión de los protagonistas tras la resolución de las peripecias. El poeta no olvida por supuesto la confirmación del linaje de Hipsípila en los vv. 114-118, en los que la princesa especifica ser hija de Toante y nieta de Baco. El androcidio no se menciona claramente a lo largo de *Her. VI*, aunque Metastasio, conocedor de las *Metamorfosis* ovidianas, estaría al corriente del pasaje en que se cita el crimen lemnio³²³.

Valerio Flaco/Estacio: de ambos épicos flavios Metastasio extraería mucho material para la elaboración de su *Issipile*, lo que veremos en detalle a lo largo de este capítulo³²⁴. Ambos autores tratan con gran lujo de detalles el episodio del crimen lemnio, de cuya descripción el Poeta Cesáreo llega incluso a adoptar algunas de las expresiones originales. Sin duda podemos adelantar aquí que el honor de Hipsípila como hija que salva la vida de su padre es el elemento de mayor relevancia para la configuración de la heroína metastasiana, conformando el tópico de la piedad filial. En efecto, nuestro libretista aprovecharía no sólo ideas argumentativas tanto del segundo libro de *Argonautica* de Valerio Flaco como del libro V de la *Tebaida* estaciana, sino también ambientaciones, escenarios y caracterizaciones. En Valerio Flaco el episodio lemnio aparece como etapa del viaje de Jasón, pero en Estacio el relato procede en primera persona de la propia Hipsípila, en forma de recuerdo, ya varios años después de haberse cometido los hechos. De hecho, la Hipsípila estaciana es ya esclava de Licurgo y nodriza de Ofeltes en Nemea, contexto que Metastasio tampoco necesita para retratar el episodio lemnio. Ahora bien, el relato de la Hipsípila madura del libro V de la *Tebaida* es de una longitud tal que ofrece muchísimos detalles sobre lo sucedido. Los dos eventos principales en ambas versiones son el androcidio y la

³²³ Ovid. *Met.* XIII, 399-401.

³²⁴ Entre otros, RAFFAELLI (2005) reafirma el peso de ambos épicos en Metastasio. Sobre la supervivencia de sus obras y su fortuna en época moderna, RÜHL (2007), SCIOLI (2010) y VOLLHARDT (2010).

llegada de Jasón a Lemnos. Posteriormente veremos cómo Metastasio hace que los dos eventos coincidan en el tiempo dramaturgico.

Apolodoro: se trata de Pseudo-Apolodoro y su *Bibliotheca*³²⁵. En el pasaje utilizado por Metastasio tenemos el breve recuerdo del androcidio y de la llegada de los Argonautas a la isla. Hipsípila también es mencionada como la única que salvara a su padre de la masacre.

“Otros”: este *et caetera* encierra la duda sobre qué otras fuentes usaría Metastasio para inspirarse en la redacción de su *Issipile*. Intentaremos a lo largo de este capítulo entender también qué se esconde tras este “*ed altri*”, pero parece bastante evidente que Apolonio Rodio debió tener cierto peso en algunos de los elementos presentes en la obra, así como las *Fabulae* de Higino. En menor medida, como veremos después, puede que Metastasio utilizara como referencia bibliográfica algún paremiógrafo o tuviera presente los comentarios de Lactancio Plácido a Estacio, por ejemplo, así como a Horacio y Virgilio para inspiraciones léxicas o para formulaciones puntuales.

Para hacer un recorrido de la presencia y elaboración de lo clásico en *Issipile*, analizaremos en primer lugar los seis personajes del *dramma*, para pasar luego a ver, a través de cada acto, los contenidos más destacables en este sentido.

6.2 Personajes: clásicos y “neoclásicos”

En el capítulo precedente hemos observado el reparto de personajes del libreto metastasiano. Su estructura simétrica (tres hombres, tres mujeres) se repite también cuando nos damos cuenta de que tres son los personajes directamente extraídos del mito y tres las elaboraciones o invenciones del poeta a partir de algún indicio clásico, personajes que no aparecen como tales en el *corpus*.

En efecto, hemos hablado ya de los tres protagonistas puramente clásicos de la obra: Toante, hijo de Dionisos y rey de Lemnos; su hija Issipile, elemento central de la trama; y Giasone, príncipe de Tesalia y jefe de los Argonautas. En la lista de *Interlocutori* al principio del libreto Metastasio introduce ya un indicio sobre su “manipulación” del mito, ya que Giasone se menciona como “amante e

³²⁵ *Bibl.* I, ix, 17. Sobre los manuscritos y ediciones de la obra, BRODERSEN (2007).

promesso sposo d'Issipile". En ninguna obra del *corpus* se dice que Jasón esté prometido a Hipsípila ya antes de llegar a la isla. Gracias a este recurso, como veremos luego, Metastasio evita tener que desarrollar en escena un primer acercamiento entre la princesa y el argonauta en calidad de desconocidos. De hecho, la llegada del héroe en I, 13, si bien se realiza por sorpresa y entre el barullo de las "amazonas" lemnias, es una llegada que ya se esperaba de antemano. Toante mismo hace referencia al próximo enlace conyugal como algo cercano en el tiempo ("Se l'imeneo ti spiace / del prence di Tessaglia, / che a momenti verrà...", I, 3). En el *corpus* no consta que Hipsípila y Jasón hayan tenido contacto alguno previo a la llegada de los Argonautas a la isla. Sin embargo, ya que el poeta hace coincidir el androcidio de los lemnios y el arribo de Jasón a la isla en el término de poco tiempo (lo que vemos en Higino³²⁶, Valerio Flaco³²⁷ y Estacio³²⁸), el proceso de conocimiento entre ambos protagonistas se simplifica, aun sin estar exento de vicisitudes. Así pues, encontramos en la descripción del reparto el primer elemento argumental nuevo en comparación a lo que la Tradición Clásica explica sobre la manera en que llegan a conocerse Hipsípila y Jasón: en Metastasio, Issipile y Giasone ya están prometidos de antemano y se espera la llegada de éste a la isla para celebrar las bodas.

Los tres personajes que completan el reparto, igual de importantes para el desarrollo del argumento de la *Issipile* metastasiana, son invenciones o reelaboraciones del poeta a partir de indicios o figuras del *corpus* que, sin embargo, no aparecen directamente como tales en el mito lemnio. Veamos en detalle estas tres figuras:

Eurinome, como hemos visto anteriormente, es una figura clave en el libreto: viuda de sangre real, madre del pirata Learco, agitadora social e instigadora del androcidio, busca en realidad vengarse por la supuesta muerte de su hijo, desterrado por Toante hace cinco años cuando éste intentaba raptar a la princesa

³²⁶ *Interim Argonautae praenauigantes Lemno accesserunt, Fab. XV*

³²⁷ *Ecce procul validis Lemnon tendentia remis / arma notant; rapitur subito regina tumultu / conciliumque vocat... Arg. II, 313-315.*

³²⁸ *Ecce autem aerata dispellens aequora prora / Pelias intacti late subit hospita ponti / pinus; agunt Minyae... Theb. V, 335 ss.* En Apolonio sin embargo los Argonautas llegan a la isla durante el año siguiente al célebre crimen (I, 610: παροιχομένων λυκάβαντι).

por amor. Figura apasionada, profeminista y atormentada³²⁹, Eurinome ofrece algunos de los pasajes más intensos de este *dramma*. El nombre de Eurinome (Εὐρινόμη) aparece en varios mitos³³⁰, pero sobre todo como una de las oceánidas, hija de Océano y Tetis (Hes. *Theog.* 358), la cual acoge junto a Tetis al pequeño Hefesto expulsado por Hera del Olimpo (Hom. *Il.* XVIII, 398 ss.). Apolonio Rodio la menciona como reina del cielo junto a Ofión antes de que Crono los expulsara al océano (Ap. Rhod. I, 503 ss.). El culto de esta oceánida podría haberse fundido con el de Artemisa en la ciudad de Pigalia, en un altar donde se realizaban sacrificios y cuya estatua era representada con cola de pez (Paus. VIII, 41, 4). También se cita a una Eurinome (o Eurínome, según la acentuación) como criada de Penélope en la *Odisea* (XVII, 495 ss.). Curiosamente, Eurinome también aparece como madre de Adrasto, único superviviente de los Siete contra Tebas (Hyg. *Fab.* LXIX-LXX), el cual interactuaría con Hipsípila en el episodio nemeo del mito de la princesa lemnia. En cualquier caso, la que más parece interesarnos aquí es la Eurinome de Valerio Flaco (II, 136 ss.), esposa de Codro: esta lemnia es la primera en recibir la visita de Fama travestida de Neaera, quien la alerta de que su marido se ha vuelto a casar con una esclava tracia en la guerra. Por lo tanto, podemos deducir que Metastasio adoptara el nombre de esta primera lemnia “despechada” para la figura de la vengativa princesa viuda en la ópera. Casualmente, pero de manera muy interesante, Eurinome es una bacante nombrada por Agatías Escolástico (Βασσαρις Εὐρινόμη, *AP.* VI 74).

Rodope, la confidente de Issipile y otrora enamorada del pirata Learco, presenta rasgos interesantes de piedad y compasión típicamente metastasianos. Si bien esta figura no aparece en el *corpus* clásico, encaja en la tradición operística de la confidente/hermana de la *prima donna*, como Selene en *Didone Abbandonata*. Además, su participación en el argumento es de gran importancia, ya que no solo asiste a la protagonista sino que añade una segunda historia de amor desafortunado y salva o libera a Learco más de una vez a lo largo del

³²⁹ Cfr. nuestro capítulo quinto para más detalles sobre las peculiaridades de este personaje. Naturalmente, con “proto-feminista”, hacemos una referencia atrevida a un concepto moderno que aún está lejos del mundo en que vivía Metastasio. Sin embargo, es inevitable ver algún apunte en este sentido en los comentarios de la propia Eurinome durante el primer acto, donde declara que la mujer no sólo ha nacido para complacer y enamorar, sino también para luchar, incitando así a una recatada Rodope que acaba de declarar: “Al fin y al cabo, soy mujer” (“Son donna al fine”, I, 5).

³³⁰ Cfr. VON GEISAU (1979: II, 455) para una referencia rápida.

dramma. El nombre hace referencia a algunos personajes célebres, entre ellos una famosa cortesana tracia en Egipto, Ῥοδῶπις, liberada de la esclavitud por el hermano de Safo³³¹. En Tracia también existe el macizo de las montañas Ródope (Ῥοδόπη), en el que se habría convertido Ródope de Tracia por llamar “Júpiter” a su hermano Hemo³³². Éste a su vez sería convertido en el Gran Balcán por llamar a su hermana “Juno”. Estas montañas serían luego el lugar de nacimiento de Orfeo, uno de los Argonautas. Otro punto de contacto con la *Issipile* metastasiana reside quizás en el hecho de que los hombres lemnios, ocupados en luchar justamente en tierras de Tracia, partirían nuevamente desde este punto geográfico para volver a Lemnos, donde les esperaba la conjuración de las mujeres. Rodope también aparece en el Himno Homérico a Deméter como una de las oceánidas, hermana pues de Eurinome e hija de Océano y Tetis (*h. Dem.* 2.421-4³³³). Es interesante pues notar los pequeños puntos de contacto entre las “Rodopes” del mito y lo que tiene que ver con la de Metastasio (sobre todo la coincidencia entre Rodope y Eurinome, hermanas oceánidas, y la montaña (o montañas) de Ródope de donde parten los lemnios al volver de Tracia). De poca importancia, en este contexto, la “Rhodopes” que en Juvenal (IX, 4) encarna a una muchacha poco casta.

Learco, el interesantísimo pirata hijo de Eurinome, el villano de la ópera, también es una invención metastasiana, quizás la más atractiva desde el punto de vista argumental: gracias a él se añade más de una peripecia al *dramma* y contamos con un momento relativamente trágico al final de la obra (al menos considerando el contexto operístico de la época), su espectacular suicidio en escena, el cual comentábamos en los capítulos anteriores. El Learco más conocido en el *corpus* (Λέαρχος³³⁴) es también un personaje relacionado con Tracia al igual que algunas de las “Eurinomes” y “Rodopes” que hemos visto antes: este Learco, embajador ateniés en la corte del rey tracio Sitalces, se involucraría en una compleja intriga por la que los tracios entregarían una embajada de peloponesios que había venido a ver al rey para convencerlo de aliarse con ellos contra Atenas. Los embajadores atenienses Learco y Ameniades consiguieron que estos enviados (entre los cuales se encontraba Aristeo el corintio) fueran arrestados y llevados a

³³¹ HELCK (1979: IV, 1420-1).

³³² *Ov. Met.* VI, 87 ss. La montaña Ródope también se cita en *Stat. Theb.* V, 189.

³³³ En EVELYN-WHITE (1914).

³³⁴ DOBESCH (1979: III, 526).

Atenas, donde se les ejecutó sin juicio³³⁵. Plutarco nombra a otro Learco, esta vez en calidad de comandante de mercenarios (¿quizás una conexión con el jefe de piratas metastasiano?), el cual asesinaría al rey Arquesilao II de Cirene con deseos de convertirse en tirano y que sería más tarde asesinado a su vez por la viuda del rey, Erixo³³⁶. Es una referencia atractiva para suponer, quizás libremente, que Metastasio tuviera a Plutarco entre manos para inspirarse en la elección del nombre para su pirata conspirador. Por último, también se recuerda a Learco como uno de los dos hijos de Atamante e Ino, víctima de la locura de su padre y asesinado por éste al parecerle un león³³⁷.

Veamos ahora a lo largo de la *Issipile* los elementos que nos inducen a hablar de Tradición Clásica y de su elaboración por parte de Metastasio. Para ello seguiremos el orden de actos y escenas para respetar la secuencia argumental, aunque agruparemos algunos eventos de actos o escenas diferentes cuando traten o hagan referencia a una misma imagen o a un mismo elemento clásico.

6.3 Elementos clásicos sobre el escenario y a su alrededor

En el transcurso de los capítulos precedentes hemos ido desgranando el libreto de *Issipile* en sus detalles argumentales, estructurales y estilísticos. Tras esta “puesta a punto” pasaremos a analizar aquellos elementos que, acto por acto y escena por escena, den lugar a una conexión más o menos directa con la Tradición Clásica sobre el mito de Hipsípila y Jasón que ya hemos detallado en el capítulo tercero. De la misma manera mencionaremos los elementos nuevos o especialmente reelaborados, bien ausentes del corpus o bien “maquillados” por el poeta para conseguir el producto final de este *dramma per musica*.

Como es típico en Metastasio, la obra comienza *in medias res*, y el poeta estima oportuno mostrar en la primera escena un contexto de bacanal en el que Issipile, confusa por la preparación del androcidio, ya piensa en salvar al padre Toante. La descripción misma del decorado nos ofrece el marco tan típicamente dionisiaco: “Atrio del tempio di Bacco, festivamente adorno di festoni di pampini, pendenti dagli archi e rinvolti alle colonne di esso, fra le quali vari simulacri di

³³⁵ Tucíd. 2, 67.

³³⁶ Plut. *De mul. virt.* 260

³³⁷ Entre otros en Ov. *Met.* IV, 416-542.

satiri, sileni e bassaridi” (I, 1). Los “pámpanos”, nos indica Bellina en sus notas a *Issipile*³³⁸, conducen directamente a las descripciones horacianas de C. III (*Bacco cingentem viridi tempora pampino...* 25, 20) y IV (*Ornatus viridi tempora pampino / Liber...* 8, 33-34). Los simulacros o estatuas de figuras míticas también estrechan la relación con el contexto “dionisiaco”: los Σάτυροι, hombres con rasgos equinos o caprinos, acompañaban a la divinidad³³⁹. En cambio, Stoessl³⁴⁰ indica que los Σιληνοί (Σειληνοί) tenían en principio una relación secundaria con Dionisos, hasta que se los empezara a retratar como seguidores más ancianos del dios con respecto a los sátiros³⁴¹. Sileno es mencionado también, a título individual, como padre de los sátiros (Eur. *Cycl.* 13, 82, ss.). Las basárides (Βασσάραι/Βασσαρίδες, llamadas así probablemente por las vestiduras en piel de zorro, βασσάρα) son, finalmente, bacantes tracias o lidias, de cuyo nombre tomaba el título una tragedia perdida de Esquilo.

En este contexto de frenesí dionisiaco donde las mujeres preparan un escenario festivo para engañar a los hombres y luego asesinarlos, Metastasio indica que se ven grupos de bacantes a lo lejos (I, 1), mujeres que luego aparecen en escena acompañando a Eurinome “vestite a guisa di baccanti” (I, 2)³⁴². Así también aparecen “adornadas” Issipile y Rodope, que deben uniformarse a la revuelta femenina aunque no quieran participar de ella: Metastasio dicta, en efecto, que entren “coronate di pampini ed armate di tirso”. Esto recuerda inmediatamente la descripción de Hipsípila y Toante travistiéndose para huir de la furia femenina de Lemnos en Valerio Flaco: al rey se le pone la guirnalda y los ropajes de la divinidad (*serta [...] uestesque Lyaei*, II, 265³⁴³), ella viste la hiedra típica de los servidores de Baco y da golpes en el aire con el tirso (*Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus / pampineamque quatit uentosis ictibus*

³³⁸ BELLINA (2003: 747).

³³⁹ De la misma manera, como veremos después, los decorados dedicados a Diana, la Venganza o Venus contienen elementos que recuerdan respectivamente a cada deidad.

³⁴⁰ STOESSL (1979: V 191-193).

³⁴¹ También en *h. Ven.* 262 (EVELYN-WHITE 1914).

³⁴² En WIESEND (1991: 141) se menciona otra importante aparición de figurantes caracterizadas como bacantes en un libreto metastasiano: se trataría de la escena final de *Alessandro nell'Indie* (1730).

³⁴³ De aquí en adelante citamos a Valerio Flaco siempre del libro segundo, especificando sólo el número de los versos.

hastam... II, 268-269)³⁴⁴. De esta manera la princesa finge llevar en solitaria procesión el carro de Baco fuera de la ciudad, habiendo disfrazado al rey como estatua del mismo. En Estacio, las lemnias preparadas para el crimen y reclinadas en el banquete dionisiaco, donde escuchan las historias de guerra de sus traicioneros maridos, también llevan guirnaldas (*nuptae /serta inter festasque dapes quo maxima cultu...* V, 190-191³⁴⁵) y en Valerio Flaco preparan los templos con guirnaldas, fingiendo alegría en la bienvenida de sus maridos (*...simulantque choros delubraque festa / fronde tegunt laetaeque uiris uenientibus adsunt*, II, 188-189). Es evidente que Metastasio “decora” de la misma manera decorado y *prima* y *seconda donna*, envueltas a su pesar en la preparación de la masacre.

Como hemos visto, la caracterización casi salvaje de las mujeres sublevadas se lleva a cabo primeramente mediante el uso de elementos báquicos y también (como veremos posteriormente) mediante la aparición de lemnias caracterizadas y descritas como “amazzone”, figurantes armadas de arco y flechas. En realidad, en el contexto cristiano de Metastasio, la vista del templo de Baco ya tiene connotaciones problemáticas: así nos lo recuerda entre otros Günther, el cual recuerda cómo San Agustín considerara a *Liber* (Dionisos) el responsable de la caída de Roma dictada por Dios, ya que los *Bacchanalia* habían desatado la inmoralidad de la gente hasta el extremo³⁴⁶.

El primer deseo de Issipile al comenzar la obra es que Rodope corra a avisar a Toante de la conjuración antes de su llegada a la ciudad: “Salvami il padre. A queste sponde infami / digli che non s’apressi” (I, 1). Esta muestra de piedad filial da comienzo a la obra y marca la peripecia. El hecho de correr a salvar al padre forma parte del *corpus*, ya que se menciona este gesto piadoso de Hipsípila en fuentes tan diversas como los *Schol. Pind. Ol. 4, 31a*, el Argumento II de las *Nemeas* de Píndaro, Pseudo Apolodoro (I ix 17) e Higino (CCLIV) entre otros³⁴⁷. En Valerio Flaco se retrata la escena de manera mucho más articulada y

³⁴⁴ Interesantes en este sentido también la hiedra y el tirso mencionados por Dionisos en Eur. *Bacchae*, 25 (θύρσον τε δούς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος.).

³⁴⁵ De aquí en adelante citamos a Estacio siempre del libro quinto de *Theb.*, especificando sólo el número de los versos.

³⁴⁶ GÜNTHER (2010: 272).

³⁴⁷ Ciertamente no será de Heródoto de quien Metastasio extraiga inspiración sobre la piadosa princesa: el autor no menciona que se salvara al rey Toante y ni siquiera nombra a Hipsípila en la fuente que el mismo Metastasio cita.

espectacular³⁴⁸: aquí es Hipsípila, *patriae laus una* (II, 243) la que personalmente va a alertar al padre del peligro mediante la fórmula *Fuge protinus urbem / meque, pater...* (II, 249-250). Rodope aún no sabe que la princesa desea salvar a su padre, por lo que le recuerda que hace poco había jurado matarlo en la asamblea de las lemnias, ante “atroces altares”. En Estacio este pacto se realiza en un bosque sagrado de Diana (decorado que se repetirá dos veces en la *Issipile* metastasiana, en I,8 y II, 1): *Tunc uiridi luco – lucus iuga celsa Mineruae...* (V, 152 y ss.). Poco más tarde también Rodope recordará la conjuración: “...se ne giurò lo scempio [...] e questa è l’ora / congiurata alla strage” (I, 6).

Issipile reconoce haber invocado la ayuda de todos los dioses al escuchar el plan de las lemnias (“tutti gli dei sollecitava il core”, I, 1). En la épica flavia la princesa invoca sobre todo a su abuelo, Baco: en Estacio, éste no es capaz de evitar la masacre, a pesar de sus lágrimas y plegarias a Júpiter (*nec dictis supplex quae plurima fudi / ante Iouem frustra lacrimisque auertere luctus / contigit*, V, 275-277); en Valerio Flaco, Hipsípila reza a Baco para que los perdone, también por su idea de salvar al padre usando elementos del templo (*Exime nos sceleri, Pater, et miserere...* II, 256).

La entrada triunfal de Eurinome, cabecilla de la revuelta femenina (I, 2), da pie a un extenso pasaje en el que ésta explica y justifica su proyecto criminal. Muchos elementos recuerdan directamente la tradición clásica, a veces casi citándola *verbatim*. Que los lemnios vuelven de la guerra con nuevas esposas, sus esclavas tracias, es común en el *corpus*: de ello hablan fuentes tan diversas como *Schol. Pi. P.* 4, 449, Pseudo-Apolodoro (I, ix, 17), Nicolás de Damasco (III, 18), Higino (*Fab. XV*), Lactancio Plácido (a *Theb.* IV 721) y el mismo Estacio (V, 142: *Bistonides ueniunt fortasse maritae*). Si en Valerio Flaco es Venus (con la complicidad de Fama) la gran instigadora femenina, en Estacio y Apolonio es la ya no tan joven Polixo quien convence a las lemnias para asesinar a los hombres, en Estacio incluso con cierta furia que recuerda la de Eurinome (V, 90-91).

³⁴⁸ RAFFAELLI indica justamente a Valerio Flaco como esencial para la configuración de la figura de Hipsípila como heroína de la piedad filial, lo que parece influenciar a Estacio para su retrato de la lemnia: “Lo mette in rilievo come nessun testo – almeno tra quelli pervenuti – aveva fatto fino ad allora: particolarmente notevoli, a questo riguardo, l’elogio iniziale e l’ekphrasis conclusiva [...] Dopo Valerio Flacco e Stazio, la fama di Ipsipile come figlia pietosa si fa predominante e questa virtù appare sempre più la principale caratteristica della figura mitica della principessa di Lemno” (2005: 111).

Eurinome, mezclando detalles propios de la Polixio estaciana y de Venus y Fama en Valerio Flaco, detalla que los lemnios vuelven a la isla después de tres inviernos (“ma dopo aver tre volte / viste da noi lontano / le messi rinnovar”), lo que encontramos en Estacio (*Tertia canet hiems*, V, 112) y en Lactancio Plácido (...*uir in Thracia pugnantes trienio tenerentur...* *Comm. Stat. Theb.* IV, 721). La descripción de las rivales es prácticamente la que realiza Valerio Flaco. Si la Eurinome metastasiana afirma que los lemnios “ci portan sugli occhi / de’ talami furtivi i frutti infami / e le barbare amiche / dipinte il volto e di ferino latte / avvezzate a nutrirsi...”, Fama (bajo la apariencia de Neaera) relata a la Eurinome de Valerio Flaco que pronto los lemnios regresarán *thalamisque tuis Threissa propinquat* [...] *picta manus ustoque placet sed barbara mento* [...] *Iam lacte ferino...* (II, 147, 150, 157). Es notable el préstamo directo por parte de Metastasio del sintagma *lacte ferino*, aunque ya no habla de manos pintadas/tatuadas sino de menos exóticos “rostros pintados” (que en Valerio Flaco son “quemados”).

Efectivamente Eurinome explica cómo se aprovechará la noche, el cansancio de los hombres recién regresados y la fingida fiesta de Baco para acometer el crimen: “L’opportuna notte³⁴⁹, / la stanchezza de’ rei, del dio di Nasso / il rito strepitoso, onde confuse / fian le querule voci...”. El festín, trampa mortal para los lemnios, lo hemos visto y mencionado ya en Estacio (V, 190-191), y en Valerio Flaco tenemos también la cruenta descripción de los hombres asesinados en sus lechos, ebrios o dormidos. Es interesante cómo Eurinome (siempre en *Issipile* I, 2) especifica que todos los varones han de perecer: “I padri, i figli, / i germani, i consorti / cadano estinti”. Apolonio Rodio menciona de hecho que el designio incluía a todos los varones, niños incluidos, para que nadie pudiera juzgar a las mujeres en un futuro (πᾶν δ’ἄρσεν ὁμοῦ γένος, ὥς κεν ὀπίσσω / μή τινα λευγαλέοιο φόνου τίσειαν ἀμοιθήν³⁵⁰).

Estacio y Valerio Flaco lo confirman: el primero da ejemplos de lemnias como Gorge o Alcimedea asesinando a hijos y padres mientras el segundo exclama horrorizado: *Hoc soror, hoc coniunx, propiorque hoc nata parensque / saeua*

³⁴⁹ Las referencias a la noche y el día siguiente (como el amanecer en el decorado de la playa en el segundo acto) responden a una clara organización de la trama en el marco ideal de una acción en el transcurso de una jornada. Sobre la opinión de Metastasio acerca de las famosas “leyes” (pseudo-)aristotélicas, cfr. nuestro segundo capítulo.

³⁵⁰ Ap. *Rhod. Arg.* I, 618-619.

ualet prensosque toris mactatque trahitque / femineum genus... hermanas, esposas, hijas, V, 229-231). De manera parecida Giasone acusará a Issipile en II, 12 de querer eliminar a cualquier futuro testigo del crimen (“D’abitatori il mondo, / empia, spogliar vorresti, / perché al tuo fallo un testimon non resti”). Es evidente la inspiración que nuestro Metastasio toma de pasajes como los de Valerio Flaco: el lenguaje del poeta épico es prácticamente melodramático, casi directamente “transportable” al mundo de la ópera.

El rey Toante llega en I, 3 acompañado por un “seguito di cavalieri e soldati lenni”: por lo tanto se entiende que los lemnios acaban de volver de Tracia. Será la última vez que veamos en escena hombres lemnios, a excepción de Toante y del fugitivo Learco: estos figurantes morirán antes del segundo acto, naturalmente fuera del escenario, cosa que el espectador ya sabe. El rey, por su parte, menciona el próximo enlace matrimonial entre Giasone y su hija: “Se l’Imeneo ti spiace / del prence di Tessaglia / che a momenti verrà...”. Este elemento es nuevo y no aparece en ninguna fuente del *corpus*: en todas las obras que hemos podido consultar Jasón llega a Lemnos sin conocer a Hipsípila. Metastasio inventa este expediente para no complicar la trama con un eventual primer encuentro y enamoramiento de los protagonistas, de manera que ya se espera la llegada del héroe y se sabe que la princesa está destinada a casarse con él, lo que no es automático en el *corpus*. En la ópera, Issipile reconoce haberse enamorado de Giasone en el instante en que lo vio (“Dal primo istante / che il vidi, l’adorai”), lo que parece un eco de la dolido Hipsípila escribiendo a Jasón años después en la epístola ovidiana: *Urbe virum ut vidi, tectoque animoque recepi...* (*Her.* VI, 55)³⁵¹. Aquí vemos cómo Metastasio, por razones prácticas y argumentales, descarta lo que Hipsípila narra en Estacio, es decir, que en la masacre también perecieran dos hermanos suyos por parte materna (Cidón y Creneo) y su prometido Gía (V, 218-224). Se trata, en efecto, de la única fuente en que se menciona a un novio de la princesa y desde luego no se trata de Jasón, por lo que vemos que no todo lo que Estacio o Valerio Flaco proponen es utilizado o aprovechado por Metastasio, a pesar de que estas dos fuentes sean claramente las que más peso han tenido en la creación de contenidos en *Issipile*.

³⁵¹ Paralelismo también señalado por Bellina en sus notas a *Issipile* (2003: 748).

Más tarde, cuando Rodope le explica a Eurinome que compadece a Toante por su edad avanzada y su *status* real (“L’età canuta / compatisco in Toante; il regio in lui / carattere rispetto”, I, 5), no podemos dejar de mencionar la fuente en que más explícitamente se habla de la edad de Toante como una de las tres razones para que Hipsípila, en calidad de hija piadosa, le perdone la vida. Se trata del escoliasta a Apolonio Rodio, comentando las razones por las que Hipsípila se decide a salvar a su padre (I, 620): *πρῶτον μὲν, ὅτι πατὴρ ἦν [...] δεύτερον, διὰ τὴν ἡλικίαν, πρεσβύτερος γὰρ ἦν*³⁵². El deber filial lo recuerda Issipile más de una vez: por ejemplo en I, 8 (“il cammin di virtù non ho smarrito; e il dover d’una figlia avrò compito”) y en I, 14 (“quel di figlia è il più sacro dover”).

Rodope argumenta que “sólo es una mujer” y Eurinome replica que las mujeres también son capaces de luchar, de matar, y no sólo de menesteres más típicamente “femeninos” como enamorar o complacer: “Non è ver, benché si dica / che dal ciel non fu permesso / altro pregio al nostro sesso / che piacendo innamorar. / Noi possiam, quando a noi piace, / fiere in guerra, accorte in pace, / alternando i vezzi e l’ire / atterrire ed allettar” (I, 5). Aquí el eco podría llegar incluso a Eurípides. La Hécuba que quiere vengarse del asesino de los suyos (*φονέα*, 882) se nos antoja, en este momento, parecida a la Eurinome que quiere vengar a su hijo Learco, desterrado por el rey Toante. En Eurípides es Agamenón quien dialoga con la mujer “vengadora” y pregunta cómo pueden unas mujeres vencer o dominar a los hombres, ya que Hécuba invoca la ayuda de las esclavas troyanas (*καὶ πῶς γυναιξὶν ἀρσένων ἔσται κράτος*; 883). La otrora reina de Troya explica que no sólo una multitud puede llegar a ser temible (*δεινὸν τὸ πλῆθος*... 884), sino que además fueron mujeres las que mataron a los hijos de Egipto y vaciaron Lemnos de todo varón (*τί δ’; οὐ γυναικες εἶλον Αἰγύπτου τέκνα / καὶ Λῆμνον ἄρδην ἀρσένων ἐξώκισαν*; 886-887). Además Hécuba y Eurinome utilizan verbos con el mismo contenido semántico: *τιμωρέω* (“vengarse”, en la voz media *τιμωρήσομαι*) y “vindicar (ti)”. Sin abandonar la tragedia, el crimen lemnio, como vimos anteriormente, también llegaría a citarse en *Coéforos* (631-634). Desgraciadamente, Metastasio no llegaría a conocer los restos de la *Hipsípila* de Eurípides descubiertos en el siglo XX.

³⁵² En la edición de BRUNCK (1813: 50).

Learco menciona a sus piratas varias veces a partir de I, 7, y éstos aparecen en escena activamente, como hemos visto, al final de la obra. Si bien la presencia de piratas en el mito del androcidio y de la llegada de los Argonautas a Lemnos no es propiamente fiel al *corpus*, sí podemos establecer algún lazo de unión con Hipsípila a nivel más amplio: en ciertas versiones del mito Hipsípila es capturada por piratas tras intentar huir de Lemnos al ser descubierta por las demás mujeres como salvadora de su padre, para luego ser vendida a Licurgo como esclava. Así en Lactancio Plácido (aunque sólo se dice que fue *capta*, sin mencionar a los piratas, *Comm. Stat. Theb.* IV, 721), en Higino *Fab.* LXXIV (*in seruitute*, sin entrar en detalles sobre cómo llegó a ese estado en la corte de Licurgo) y en un fragmento de la *Hipsípila* de Eurípides, aunque aquí se habla de “marineros” (ναῦται, 1605) y, además, se trata de una fuente que Metastasio no pudo conocer. Es Estacio quien realmente nombra a los piratas como tales, en boca de Hipsípila mientras ésta relata su destino después de Lemnos: *nam me praedonum manus huc appulsa tacentem / abripit...* V, 497-498. Así Learco en la *Issipile* metastasiana (I, 9) menciona que la piedad de Issipile se vería castigada por las lemnias en caso de ser descubierta salvando al padre: “fia punita, / se il sospetto s’avvera, la pietà della figlia”.

En I, 8 Issipile menciona un plan para engañar a las otras mujeres lemnias y hacerles creer que realmente ha matado al rey. Todo esto se realiza en el bosque sagrado a Diana, en el que ella y su padre buscan refugio. El bosque como escondite se extrae de Valerio Flaco: *tacitis [...] occulerat siluis* (II, 279-280), aunque en Metastasio este escenario se complica y crea varias ocasiones para malentendidos y falsos reconocimientos, lo que resulta útil para el fin operístico. Este bosque es en Estacio el lugar de la conjuración, como veíamos antes. El plan de Issipile en Metastasio, además, incluye adaptar y travestir al cadáver de algún otro lemnio con los ropajes de Toante para así hacer creer que realmente ha sido asesinado (“De’ Lenni uccisi / uno si sceglierà che, avvolto ad arte / nelle tue regie spoglie...”). Esto recuerda indirectamente la falsa pira funeraria de la Hipsípila estaciana, a la que añade sus armas y enseñas para que el resultado sea más convincente (*moliior igne pyram, sceptrum super armaque patris / inicio et notas regum uelamina uestes...* V, 314-315). Tanto en Metastasio como en Estacio, Hipsípila pretende engañar a las lemnias sobre el paradero del rey Toante. Este

“piadoso engaño” vuelve a recordarse luego en *Issipile* II, 13, cuando Toante mismo explica a Giasone el plan de la princesa para ocultarlo: “Questa pietosa frode / Issipile inventò per mia difesa”.

Issipile recuerda a su padre, escéptico por el éxito del plan, que el cielo protege a los reyes: “Alfine in cielo / v’è chi protegge i re” (I, 8). La idea de una protección divina para los soberanos es de sabor barroco y perfectamente entendible en el contexto de creación metastasiano (como veíamos anteriormente, Toante e Issipile recrean la virtuosa pareja padre-hija de Carlos VI y María Teresa, futura emperatriz). Encontramos numerosas explicaciones sobre este tema en la obra de la Prof. Sala di Felice³⁵³.

Otra imagen de gusto clásico es la que ofrece Learco en su aria de I, 10: “Ogni amante può dirsi guerriero, / ché diversa da quella di Marte / non è molto la scuola d’Amor”. El contraste entre Marte y Amor (Cupido) es célebre y se usa como un cuadro relativamente cómico, difuminando así la tensión del argumento. Las escuelas de la guerra y del amor no son tan diferentes, por lo que es lícito, para Learco, hacer uso de ardid y trampas para conseguir a la amada.

En I, 11 el tercer decorado hace referencia a una tercera divinidad, la “Vendetta” o Némesis, diosa de la venganza retratada en medio del escenario por medio de un “simulacro”, en una sala de armas. Aquí es fácil recordar la referencia renacentista de la isla de mujeres asesinas en *Orlando Furioso* (XX): la cabecilla Orontea hace construir un altar de la *Vendetta* donde se realizan los asesinatos de hombres (“nel tempio orrendo ch’Orontea avea fatto, / dove un altare alla Vendetta eresse”, XX, 35, 5-6)³⁵⁴. Es desde luego un episodio, el de Ariosto, que recuerda indirectamente el del mito lemnio. Bellina señala también otro ejemplo³⁵⁵, esta vez de Zeno, el predecesor de Metastasio en Viena: el decorado de I, 7 en su *Faramondo* (Venecia 1698) indica: “Recinto d’alti cipressi dedicato alla Vendetta, tutto illuminato da notte, con apparato, ed ara nel mezzo.” Zeno y Metastasio asocian el ciprés (símbolo cristiano de la conexión entre la mortalidad y el Cielo, el cual volverá a aparecer en el primer decorado del tercer acto) a la Némesis clásica vengativa, aquí símbolo, pues, de muerte y justicia, si

³⁵³ SALA DI FELICE (1983, 2001, 2008).

³⁵⁴ TURCHI (ED.) (1994¹⁴: 530).

³⁵⁵ BELLINA (2003: 749).

bien la justicia aplicada por las mujeres lemnias sea criminal a su vez. Es interesante notar cómo el primer acto presenta tres decorados y tres divinidades “clave”: Baco para el falso festín preparatorio al crimen, Diana para el bosque sagrado en que se oculta el rey fugitivo y Némesis-“Vendetta” para la noche de la venganza, símbolo de que el androcidio se acaba de realizar.

Cuando Giasone debuta en escena (I, 13), aparece espada en mano persiguiendo a “alcune amazzoni”. Evidentemente acaba de llegar a la isla y el recibimiento ha sido inesperadamente agresivo. Si bien en el *corpus* Jasón no llega a Lemnos conociendo a Hipsípila ni mucho menos sabiendo que va a casarse con ella, el Giasone metastasiano se queda doblemente sorprendido por encontrarse con una revolución que nada tiene que ver con un contexto de preparación de bodas. Metastasio descarta aquí pues las diferentes versiones sobre el primer encuentro real entre ambos: en el *corpus* Jasón conquista a Hipsípila bien por seducciones mágicas (*Argonautica Orphica*), bien por la fuerza (Estacio), simplemente se enamoran y se casan (Valerio Flaco) o se unen en presencia de Juno e Himeneo, pero recibiendo la antorcha nupcial de la mano de una Erinia (Ovidio). En nuestra *Issipile* el matrimonio ya ha sido arreglado por Toante y, como ya hemos dicho, simplemente se espera la llegada del novio a la isla para celebrar el ansiado himeneo. Esto permite mantener el foco dramático sobre la hostilidad de las lemnias a la llegada de Jasón.

Aquí tenemos ocasión de comentar el uso que hace Metastasio de bacantes y amazonas alternadamente para retratar a las lemnias que actúan en escena como figurantes. Si anteriormente vimos los motivos de la caracterización báquica, la nomenclatura relativa a las amazonas también se inspira en la Tradición Clásica. Estacio describe a las lemnias como tumultuosas amazonas de Escitia en el momento de la conjuración (*Amazonio Scythiam feruere tumultu...* V, 144 y ss.) e inevitablemente la imagen del ejército de mujeres lemnias que intenta defender la isla de la llegada inesperada de los Argonautas es demasiado tentadora como para no hacer una conexión con la figura de las amazonas armadas. En Apolonio Rodio vemos cómo las lemnias empiezan a realizar todas las actividades típicas de sus maridos tras la masacre (criar bueyes, cultivar el trigo... I, 627-630) y, cuando Jasón se acerca a la costa, se arman y alcanzan la orilla pareciendo casi bacantes comedoras de carne cruda (θυάσιν ὠμοθόροις... I, 636). En varias otras fuentes las

mujeres de la isla reciben armadas a los “visitantes”: por ejemplo, el escoliasta de Apolonio Rodio citando a Herodoro (I, 769-773) según lo que parece haber sido el argumento de la perdida *Hipsípila* de Esquilo; Ovidio en su *Her.* VI, donde es la misma princesa quien piensa expulsar a los invasores con un ejército de mujeres (*hospita feminea*, 52), pues las lemnias “saben vencer, incluso demasiado, a los hombres” (*Lemniadesque uiros, nimium quoque, uincere norunt*, 53); en Estacio, además, las lemnias atacan desde sus murallas: *Nos quoque per rupes murorumque aggere ab omni / dum labor ille...* (V, 376 y ss.)

Giasone arriba a Lemnos el mismo día de la masacre, en Metastasio igual que en Higino (*interim*), Valerio Flaco y Estacio (lo que detallábamos anteriormente). Metastasio omite aquí cualquier mención a Medea, que sí aparece en varios libretos barrocos sobre Hipsípila y Jasón que hemos visto en nuestro capítulo cuarto. De ello deducimos también que el Poeta Cesáreo ignora o simplemente descarta la versión pindárica³⁵⁶ que considera la llegada a Lemnos por Jasón como una etapa en el viaje de vuelta tras conseguir el vellocino de oro, ya acompañado por Medea. Aquí se elige en cambio la versión típica, en la que Jasón todavía no ha llegado a la Cólquida y llega a Lemnos como etapa casual de su viaje de ida. Igualmente no se menciona la misión del vellocino de oro en toda la *Issipile*.

Giasone, sorprendido por la violencia encontrada tras su llegada, compara el palacio de Lemnos a las playas de Libia: “È questa / pur la reggia di Lenno o son le sponde / dell’inospita Libia?” (I, 13). En sentido clásico se hace referencia aquí al territorio africano al oeste de Egipto *in extenso*, Λιβύη/*Libya*³⁵⁷, evidentemente conocido por su crudeza. Un ejemplo al alcance de todo lector “moderno” habría podido ser el de Salustio (*Iug.* XVIII): aquí se menciona a los libios como uno de los dos pueblos aborígenes y bárbaros de África, el cual se nutría de carne de bestias salvajes y hierba del campo, sin leyes ni normas (*Africam initio habuere Gaetuli et Libyes, asperi incultique, quis cibus erat caro ferina atque humi pabulum, uti pecoribus. Hi neque moribus neque lege, aut imperio cuiusquam regebantur: vagi, palantes, qua nox coegerat, sedes habebant*)³⁵⁸. Por ello el

³⁵⁶ Absolutamente minoritaria en comparación al resto de versiones del mito en el *corpus*, como hemos visto en nuestro tercer capítulo.

³⁵⁷ Cfr. el inmenso artículo enciclopédico sobre Libia (*Libye*) en *RE* XXV, 149-202.

³⁵⁸ ANDREWS (1863: 15).

Giasone metastasiano civilizado “a la vienesa”, podríamos atrevernos a decir, compara el Lemnos revolucionario a la salvaje barbarie de la legendaria Libia.

Issipile ordena que se le perdone la vida al héroe, por lo que se ve obligada a explicar a qué “voto” se está refiriendo hablando con las demás mujeres. Si bien la princesa no puede explicar que ha salvado a su padre, como veíamos en nuestro capítulo quinto, igualmente ha de comentar lo ocurrido en la isla: en sus palabras encuentra eco la célebre descripción de la masacre en Valerio Flaco y Estacio. “Agevolò l’impresa / la stanchezza e la notte. Altri all’acciario, / offrendolo agli amplessi, il seno offerse; / nelle tazze fallaci / altri bevve la morte; altri nel sonno / spirò trafitto; in cento guise e cento / si vesti d’amicizia il tradimento” (I, 13). Es notable como en cinco versos Metastasio condense mucho de lo que ya hemos podido ver en ambos épicos flavios sobre el terrible momento del Λήμνιον κακόν: en efecto, es en estos dos autores donde se detalla de manera más intensa las características del crimen. En Valerio Flaco vemos también a los hombres cansados, borrachos por la fiesta báquica, caer fáciles víctimas de unas mujeres retratadas como casi bestiales: *Inuadunt aditus et quondam cara suorum / corpora: pars, ut erant, dapibus uinoque soporos, / pars, conferre manus etiam magnisque paratae / cum facibus, quosdam insomnes et cuncta tuentes [...] Hic cruor in thalamis et anhela in pectore fumant / uulnera, seque toris misero luctamine trunci / deuoluunt...* (II, 220-235). En Estacio los hombres disfrutaban del festín (incluso en copas doradas que recuerdan las *tazze fallaci* metastasianas, V, 186 ss.) y el Sueño abraza la ciudad “que va a morir”, haciendo dormir a los varones (*morituram amplectitur urbem / Somnus... grauiam otia [...] secernitque uiros*, V, 198-200). Si en Metastasio leemos que la traición se viste de “cien y cien maneras”, en Estacio Hipsípila narra a los argivos cómo le cuesta elegir lo que va a relatarles de entre mil crímenes diferentes: *scelerum de mille figuris* (V, 206). En efecto, las copas eran engañosas: los hombres exhaustos por el vino no pueden defenderse, como el marido de Gorge, *efflantem somno crescentia uina* (V, 207 y ss.). Pero éste despierta y abraza a su esposa, que lo apuñala en esa posición: lo que conecta con el pasaje paralelo en Metastasio, que ya hemos visto antes: “Altri all’acciario, / offrendolo agli amplessi, il seno offerse”.

Giasone menciona dos elementos clásicos típicos del melodrama, algo que ya no es exclusivo de Metastasio sino prácticamente *cliché* en el mundo de la ópera:

se pregunta si acaba de llegar a la morada de las Furias (“soggiorni delle furie”) e invita a Issipile a partir con él para que su *himeneo* tenga mejores *auspicios* (“Più fausti auspizi abbia il nostro imeneo”). Ambas referencias son bien conocidas por cualquier espectador del XVIII: las Furias son citadas a menudo en vocativos llenos de desesperación, mientras que Himeneo, dios del matrimonio, se utiliza como simple sinónimo de celebración nupcial.

Issipile cierra el primer acto con una declaración de prioridades éticas: “Quel di figlia è il più sacro dover”. Hipsípila es modelo de hija piadosa y pone en peligro su propia vida para poner en práctica aquella *pietas* que la empuja a salvar a su padre. Este carácter lo hemos visto en Valerio Flaco y en Estacio especialmente, y es lo que hace que Higino la incluya en su *fab. CCLIV, Quae piissimae fuerunt vel piissimi*. Además, como ya hemos visto en nuestro capítulo cuarto, la piedad de la princesa lemnia se hace célebre y sobrevive como tópico medieval y renacentista en Dante, Boccaccio y Chaucer.

Hemos mencionado ya el bosque sagrado de Diana en I, 8, decorado que Metastasio repite para el inicio del segundo acto. En su primera aparición, el bosque sirve básicamente como refugio para ocultar a Toante (como en el *corpus*), pero aquí es también lugar nocturno adecuado para la escena *d’ombra* tan típicamente operística como la que protagoniza Eurinome en II, 1. Presa del remordimiento por el crimen cometido, la princesa viuda se pregunta si la venganza ha sido suficiente para aplacar el fantasma de su hijo Learco. Curiosamente, la escena *d’ombra* no tiene razón de ser y el mismo público lo ha presenciado: Learco está vivo y coge de la mano a su madre pensando que se trata de Issipile. Sea como fuere, este ambiente dedicado a la diosa Diana se aprovecha aquí como lugar de acción y maniobra de las “amazonas” lemnias, capitaneadas por Eurinome. No olvidemos tampoco que Diana, al fin y al cabo, es divinidad adorada por las “amazonas” auténticas del *corpus*, por lo que la caracterización es de provecho. Éstas llegarán más tarde, en II, 4, junto a unas bacantes con armas y antorchas: “Baccanti ed amazzoni con faci accese ed armi”.

En el lamento con el que Eurinome invoca al supuesto fantasma de su hijo se utiliza un vocabulario y un imaginario estándar para este tipo de parlamentos. El espíritu es una sombra (“ombra”) y la apenada madre se pregunta si por fin ha dejado de ansiar el trayecto de Lete (“che più di Lete non sospira il tragitto”):

efectivamente, Eurinome cree que si el espíritu no ha ido a descansar es porque no se ha sentido vengado aún (“...se non ti basta il sangue...”). El tópico del espíritu atormentado aparece en el *corpus* clásico a menudo por falta de digna sepultura, como la *inhumata turba* de *Aen.* VI, 325 en Virgilio o el difunto Patroclo lamentando su situación en medio de dos mundos (‘εὐδεις, αὐτὰρ ἔμεϊο λελασμένος ἔπλευ Ἀχιλλεῦ. / οὐ μὲν μευ ζώντος ἀκήδεις, ἀλλὰ θανόντος: / θάπτέ με ὅτι τάχιστα πύλας Αἴδαο περήσω. / τῆλέ με εἴργουσι ψυχαὶ εἴδωλα καμόντων, / οὐδέ μέ πω μίσησθαι ὑπὲρ ποταμοῖο ἐῶσιν, / ἀλλ’ αὐτως ἀλάλημαι ἀν’ εὐρυπυλῆς Ἄϊδος δῶ) en *Il.* XXIII, 69-74.

En II, 2 se menciona un elemento argumental que no tiene cabida en el *corpus*. Habíamos dicho ya que Metastasio hace coincidir la llegada de Jasón a Lemnos y el salvamento de Toante por parte de Hipsípila en ocasión del androcidio. Así, Issipile afirma que quizás los Argonautas puedan ayudar a salvar al rey (“Potrebbe / Giason co’ suoi seguaci / all’incontro venirme e ’l nostro scampo / assicurare così”). Esto es imposible de hallar en cualquiera de las fuentes clásicas, pues en ninguna de ellas Jasón llega a tiempo para presenciar la masacre ni mucho menos la estratagema de la princesa para ocultar a Toante. Así, Metastasio crea un recurso más para complicar el argumento, ya que Giasone está convencido hasta el final del segundo acto de que Issipile realmente ha asesinado a su padre como anunció delante de las lemnias. Asimismo, los argonautas con Giasone al frente ayudarán a Issipile a rescatar Toante de su raptor Learco al final del *dramma* (III, 7-8), lo que también es nuevo con respecto a la Tradición Clásica del *corpus*.

Las clásicas Furias que mencionábamos en el acto primero vuelven a aparecer en II, 4, esta vez en boca de la protagonista: citar a Alecto y Megera es un recurso típicamente operístico para matizar de manera hiperbólica la frase, dotándola de un “dramatismo” que Issipile necesita para intentar conmover a la inflexible Eurinome, decidida a arder el bosque: “Ascondi, ascondi / la face, oh dio! caliginosa e nera / e i flagelli d’Aletto e di Megera”. Por tercera vez se nombran las dos Erinias cuando Issipile, en el tercer acto, recuerda a Learco que, en caso de entregarse a él para salvar a Toante prisionero del pirata, su unión estaría marcada por ellas: “Delle abborrite nozze fia pronuba Megera, auspice Aletto” (III, 8).

En *Ad Caesarem senem de re publica oratio* I, 1, 2 Salustio (o Pseudo Salustio) cita supuestamente a Apio Claudio el Censor con el famoso adagio de

que cada hombre es artífice de su fortuna (*Appius ait, fabrum esse suae quemque fortunae*) y muchos siglos más tarde Francis Bacon, en sus *Sermones fideles*, repite la misma fórmula, citándola mediante un genérico “dice el poeta...” (*Veruntamen fortunam suam fingere cuique praecipue in manu propria est. Faber quisque fortunae suae inquit comicus...* XXXVIII, 1). En efecto, el humanismo renacentista recupera esta visión de la vida ya no “pasiva” como parecía indicar el prisma medieval. Metastasio aprovecha esta imagen tan plástica para que Issipile pueda recordarle a Learco que, si está en desgracia, es porque él mismo ha ido forjándose su destino. Pero en boca de Issipile el adagio se transforma: Learco es el artífice de su propia *sventura* en vez de su propia *fortuna* (II, 6). Éste a su vez contesta con una imagen sugestiva: “Era già scritta / ne’ volumi del fato allorch’io nacqui”. Su fatal destino, pues, ya estaría escrito y predestinado, quizás debido a la maldición del *genos* de la que hablábamos anteriormente.

Si hemos hablado de Furias (más precisamente de Alecto y Megea) y de los misterios del hado, parece inevitable que los personajes del *dramma per musica* invoquen también a la célebre Némesis. En II, 7 Rodope intenta aplazar la ejecución de Learco, argumentando que el sacrificio no habría sido del suficiente agrado de Némesis si lo hubieran realizado en aquel bosque (“Compagne, in questo loco / a Nemesi men grata / la vittima sarà”). Es, como todos saben, la diosa de la venganza, de la justicia retributiva, de la fortuna, oceánida para algunas fuentes e hija de Érebo y Nix para otras. No sorprende entonces su mención como divinidad a la que realizar sacrificios, máxime cuando se trata, en este caso, de un eventual ajusticiamiento.

La playa que nos muestra el decorado de II, 9 (“Campagna a vista del mare, sparsa di tende militari. Sole che spunta”) es el lugar donde se alojan los Argonautas temporalmente tras llegar a la isla. La playa como escena de acción en el *corpus* clásico del mito de Hipsípila sirve no solo para recibir más o menos hostilmente a los visitantes (como el αἰγιαλός en Ap. Rhod. *Arg.* I, 635, entre otros) sino también para la fatal despedida entre la princesa y el héroe cuando los Argonautas parten para seguir hacia la Cólquida (por ejemplo el *litus* que Valerio Flaco menciona en II, 400). El sol que despunta es aquí otro indicio de la unidad de tiempo, como explicábamos anteriormente: tras la noche del crimen empieza el nuevo día en el que necesariamente se habrán de resolver las peripecias o *viluppi*

del *dramma*. En este contexto Giasone utiliza una metáfora muy común en la literatura teatral de la época y que, al igual que el símil de las Furias, toma su inspiración de la Tradición Clásica: “Oh delle fiere istesse / Issipile più fiera! Ai boschi ircani / accresceresti un nuovo / pregio di crudeltà” (II, 9). Se trata aquí de la proverbial fiereza de la tierra de Hircania y sus célebres tigres. Territorio persa cuyo nombre, Varkana (Ἰρκανία), significa tierra de lobos. Llama la atención ya en la Antigüedad la costumbre de los hircanos, por ejemplo, de dejar que los perros devoren a sus muertos (Cic. *Tusc.* 1, 108), sin duda una muestra de barbarie para el mundo grecorromano. Asimismo, Hircania era célebre por estar infestada de fieras salvajes. Esta crudeza llevaría por ejemplo a Virgilio a poner en boca de Dido que Eneas ha sido amamantado por las tigresas hircanas, como metáfora de su crueldad (*Nec tibi diva parens generis nec Dardanus auctor, / perfide, sed duris genuit te cautibus horrens / Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres, Aen.* IV, 365-367). Esta imagen de la Tradición Clásica pasaría luego a formar parte de la literatura moderna: un ejemplo célebre de su uso sería el que de ella haría Shakespeare en varias de sus obras, por ejemplo *Macbeth* (III, iv, 1281) o *Hamlet* (II, ii, 447), y en ópera barroca la conocida aria de Ruggiero, “Sta nell’Ircana”, en *Alcina* (con música de Handel, 1735).

Poco después, volviendo ya a *Issipile*, encontramos otra referencia geográfica, aunque menos cargada semánticamente: Giasone menciona su patria cuando le recuerda a la princesa lemnia que los tesalios no son tan estúpidos como para creerse las historias que ella supuestamente está inventando (“Tessalia non produce / gli abitatori suoi semplici tanto”, II, 12).

Otra imagen clásica típica es la del rayo de Júpiter, invocado a menudo por los personajes operísticos bien como señal de venganza o de castigo, bien como elemento deseado para prevenir una injusticia. Así en II, 11, cuando Issipile contesta furiosa a la propuesta de Learco de huir con él mientras Giasone duerme (“Un fulmine di Giove / m’incenerisca pria”), o en III, 1, cuando Toante, para explicar a su raptor Learco que sus corazones nunca podrán ser iguales en cuanto a conciencia: al imaginar cómo sería estar en la piel del villano, el rey, justo y piadoso, afirma: “avrei sugli occhi / l’orror di mille colpe e mi parrebbe / sempre ascoltare che mi stridesse intorno / il fulmine di Giove, / punitor de’ malvagi”.

Sobre la imagen de la paloma que defiende su nido y a sus polluelos, utilizada en el aria de Toante que cierra el segundo acto (“Tortora, che sorprende / chi le rapisce il nido...” II, 14), podemos recordar por un lado la caracterización de esta ave en la Tradición Clásica como símbolo de fidelidad, fertilidad, dulzura; por otro lado, tanto la asociación con Afrodita como la imagen cristiana, en Metastasio igual de importante que la clásica, como “símbolo del alma y de varias virtudes”³⁵⁹. Esencial también la imagen contrastante de paloma y águila, que no sólo vemos aquí sino también en numerosas arias “metafóricas” barrocas: Richter recuerda en este sentido a Hor. C. IV, 4, 31, Marcial X, 65, 12 o Juvenal II, 63.

El comienzo del tercer acto ofrece otro decorado simbólicamente importante: un lugar apartado entre ciudad y puerto, “adorno di cipressi e di monumenti degli antichi re di Lenno” (III, 1). El ciprés, que también aparecía junto al simulacro de la Venganza en el primer acto, es un árbol típico en la decoración de sepulcros y lugares de culto. Curiosamente, Gams³⁶⁰ recuerda que el ciprés era árbol sagrado, entre otros, para Eurinome en cuanto divinidad de la tierra, así como para Artemis, Cibeles y Afrodita *Melaina*.

El último decorado, espectacular en su carácter multidireccional y su dinamismo, se compone de tres partes: en el centro, orilla con naves de Learco y puente para ascender a una de ellas; a un lado, ruinas del templo de Venus; al otro lado, restos de un antiguo puerto de Lemnos (III, 8). Esta minuciosa descripción del contexto físico en el que se llevará a cabo la solución del *viluppo* dramático posee varias referencias de interés en cuanto a Tradición Clásica se refiere. Las naves de Learco son naves de piratas, lo que recuerda las menciones en el *corpus* al futuro de Hipsípila tras ser descubierta como “inocente” por las demás mujeres lemnias (por ejemplo, como veíamos antes, los *praedones* en Estacio). Igual de interesantes son los dos lados del escenario, no meramente decorativos. Ambos aparecen en ruinas, lo que simboliza la situación caótica en que la isla ha caído tras el androcidio: el puerto derrocado muestra la caída del orden civil con la sublevación femenina, mientras que los restos del templo de Venus permiten aparecer finalmente en escena a la cuarta divinidad “de decorado”. De hecho en el primer acto vimos en secuencia tres decorados relacionados, en orden de aparición,

³⁵⁹ Sobre la “paloma” en el mundo antiguo: RICHTER (1979: 534-536).

³⁶⁰ Sobre el “ciprés” en el mundo antiguo: GAMS (1979: 1352-1353).

con Baco, Diana y la Venganza (Némesis). Venus hace su entrada, pues, al final de la obra, lo que no parece del todo casual. En toda la *Issipile* Metastasio aún no ha hecho referencia al conflicto Venus-Lemnos que aparece en el *corpus*, señalado como una de las más plausibles causas de los Λήμνια κακά. Ya el escoliasta de Píndaro habla del descuidado culto de Afrodita, por lo que la diosa castiga a las lemnias con un mal olor corporal que causaría el rechazo de sus maridos, además de inspirar odio en ellos (μῖσος, *Schol. Pi. P.* 4). Apolonio Rodio también menciona la “tremenda ira” de la Cíprida: “Κύπριδος, οὐνεκα μιν γεράων ἐπί δηρὸν ἄτισσαν” (*Arg.* I, 615), y su escoliasta recuerda asimismo el embarazoso mal olor (δυσωδίαν πάσαις ἐνέβαλεν, *Schol. vet. in Ap. Rhod.* 609-619). El descuido del culto de Afrodita y el mal olor también aparecen en Pseudo-Apolodoro como causas del conflicto con los maridos (I, ix, 17). En Higino (*Fab.* XV) Venus instiga el adulterio de los hombres pero también la masacre por parte de las mujeres (*At Lemniades eiusdem Veneris impulsu coniuratae genus uirorum omne quod ibi erat interfecerunt, praeter Hypsipylum*).

Es en la épica flavia donde la caracterización de Venus, entre otros elementos narrativos, se exagera. En Valerio Flaco se introduce la cuestión del culto descuidado con la imagen del altar frío y en desuso (*Contra Veneris stat frigida semper / ara loco*, II, 98 y ss.), aunque en este autor la causa de este rechazo a Venus se encuentra en la asociación de la isla con el traicionado Vulcano, caído sobre Lemnos desde el Olimpo y hospedado allí. Venus, de hecho, no es solo la bella diosa del amor, sino que cuando quiere puede parecer una de las vírgenes infernales de manto negro y antorcha en mano (*eadem effera et ingens / et maculis suffecta genas pinumque sonantem / uirginibus Stygiis nigramque simillima pallam*, 104-106). Su venganza se llevará a cabo con la ayuda de Fama, como vimos anteriormente, y ella misma llevará el caos a Lemnos ayudada por Júpiter: el aire se llenaría de rayos y el terror se difundiría también gracias a sus horribles gritos (*nouam pauidas uocem furibunda per auras / congeminat...* II, 200 y ss.). Será la sacerdotisa Polixo la que sugiera después del crimen aceptar el arribo de los Argonautas al puerto de Lemnos, algo que Venus también desea: “*portum demus [...] Venus ipsa volens...*” (322-324). Podríamos ver aquí una conexión entre el puerto de Lemnos y las ruinas del templo de Venus tal y como aparece en el decorado de la escena final del libreto metastasiano. En Estacio, Venus es

también la gran diosa vengativa y rencorosa que no siempre estamos acostumbrados a ver: la *culpa* (V, 57) reside en el hecho de que las lemnias han olvidado rendirle culto y han dejado de tener templos dedicados a ella (*nullos Veneri sacrauimus ignes, / nulla deae sedes*, V, 68-69)³⁶¹, por lo que recibe autorización olímpica para “destruir” Lemnos (según explica el mismo Baco: *infandum natae concessit honorem*, V, 277). Es una Venus que aparece entre las sublevadas y las incita, espada en mano, imagen poco usual (*sed fallit ubique / mixta Venus, Venus arma tenet, Venus admouet iras*, V, 157-158), para luego volver a inspirar amor entre las mujeres y los Argonautas (*Ergo iterum Venus et tacitis corda aspera flammis / Lemniadum pertemptat Amor*, V, 445-446).

Tras el suicidio³⁶² de Learco en escena (momento de tinte trágico muy elevado para lo que acostumbraba a ser la escena melodramática de la década de 1730), el *lieto fine* se resume en una vuelta a la normalidad *nonostante tutto*: tras la eliminación de los dos villanos, Issipile podrá finalmente celebrar su ansiado himeneo con Giasone y el rey Toante está a salvo. Como Rodope indica, subrayando la unidad de tiempo una vez más, “Quante vicende / un sol giorno adunò!” (III, 9). Este regreso a la normalidad, sin embargo, sólo tiene efecto mediante el aviso piadoso y moralizante del rey Toante, ahora fuera de peligro: al fin y al cabo, como vimos en nuestro capítulo segundo, el *dramma* metastasiano no persigue solo un *delectare* sino también un *prodesse* educativo y moral, aquí además en el contexto del sistema imperial en el cual Toante y Carlos VI son una sola persona. El mensaje es clarísimo, sobre todo a la luz de los complicados acontecimientos causados por dos personajes que habían elegido el camino equivocado, el de la *culpa*. Antes de ir a celebrar el matrimonio, el rey exige que se vaya al templo (¿quizás al de Venus en ruinas que vemos a un lado del escenario, para volver a congraciarse a la diosa?, ¿o quizás al templo de Baco del primer acto?) a dar gracias a los dioses, pues “cualquier obra que no se comience

³⁶¹ Muy interesante la referencia a los fuegos sagrados, lo que conduce a toda una serie de teorías sobre la simbología del fuego purificador en rituales lemnios o la presencia de Vulcano en la isla. Entre otros, el imprescindible y ya clásico artículo de BURKERT (1970) «Jason, Hypsipyle, and New Fire at Lemnos: a Study in Myth and Ritual», *Classical Quarterly* XX: 1-16.

³⁶² Suicidio seguido por el desmayo (equivalente a la muerte) de su madre, lo que recuerda la maldición trágica del *genos*: la impiedad pasa de madre a hijo y ambos son castigados finalmente (y al mismo tiempo) por la justicia del *fatum*.

en ellos es peligrosa y vana”. Veamos por ello el final del recitativo y el coro final, cantado por los solistas que han quedado en escena (III, 9):

TOANTE: Ma pria nel tempio
rendiam grazie agli dei, che troppo, o figli,
è perigliosa e vana,
se da lor non comincia, ogni opra umana.

È follia d'un'alma stolta
nella colpa aver speranza;
fortunata è ben talvolta
ma tranquilla mai non fu.

Nella sorte più serena
di sé stesso il vizio è pena,
come premio è di sé stessa,
benché oppressa, la virtù.

6.4 Tradición o no tradición: esquema argumental

Para perfilar más aún los contenidos que acabamos de analizar, tras tomar contacto con los detalles más sobresalientes de lo clásico en la *Issipile* metastasiana, parece oportuno ahora ofrecer un panorama esquemático de aquellos elementos que provienen directamente del *corpus* y los que son adaptados o inventados por Metastasio, ordenándolos según los actos y escenas del libreto. De esta forma podemos tener a la vista de manera más rápida y gráfica los principales puntos que hemos ido viendo. Para ello utilizaremos abreviaturas para la mayoría de autores sin especificar siempre los pasajes, lo que ya hemos hecho a lo largo de este mismo capítulo.

<u>Elementos clásicos directos</u>
Personajes ya existentes en el <i>corpus</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Issipile: se toma como base la Hipsípila de la épica de Estacio y Valerio Flaco, destacando la figura virtuosa de salvadora de su padre Toante y mujer que se desmarca del androcidio perpetrado por las lemnias. A su vez, se hace hincapié en su amor por Jasón (Giasone). Se evita mencionar el linaje mítico de la princesa (nieta de Baco y Ariadna). • Toante: el rey de Lemnos es caracterizado como maduro y clemente, con

<p>tintes claramente dieciochescos de absolutismo ilustrado. Destacan sus frecuentes menciones a la virtud, al respeto de la divinidad y del orden. No se menciona su linaje dionisiaco.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Giasone: no se hace referencia a las razones del viaje de los Argonautas, que se supone habrá de seguir en un futuro próximo no mencionado por el libreto. Jasón, a diferencia del corpus, ya está prometido a Hipsípila y llega a la isla para celebrar las bodas. Destaca su carácter heroico según los cánones dieciochescos, a menudo espada en mano.
<p>Elementos de escenario (decorado y figurantes)</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Templo de Baco: guirnalda para la bienvenida a los lemnios de regreso en Stat. y Val. Fl. – decoración de pámpanos en Hor. C. III/IV – elemento de la hiedra e Iss. y Rod. armadas de tirso, Val. Fl. y Eur. Bac. 25. • Bosque sagrado de Diana: en Stat. como lugar sagrado para jurar el androcidio, en Val. Fl. como escondite para Hipsípila y Toante.
<p>Figurantes</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Lemnias vestidas de bacantes y amazonas: caracterización guerrera y viril/amazónica de las lemnias en Stat., Ap Rhod., Ov. Her. – como bacantes en Ap. Rhod. • Caballeros lemnios: fugaz aparición en el acto I antes del androcidio. • Argonautas: presentes en todas las versiones de la llegada a Lemnos de Jasón, interactuando de manera más o menos íntima con las isleñas.
<p>Acto I</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Los lemnios regresan de Tracia con nuevas mujeres (esclavas) bárbaras: <i>Schol. Pi. P. 4, 449</i>, Pseudo-Apolodoro, Nicolás de Damasco, Hyg., Lact. Plac., Stat... Ecos verbales de Val. Fl. en la descripción de las rivales. • Las mujeres lemnias han jurado matar a todos los hombres de la isla y aprovecharán unas fingidas festividades de Baco durante la noche. Se les recibirá amistosamente para disimular el plan: Stat. y Val. Fl. • Descripción del plan de la masacre por Eurinome: conexión con la Polixo instigadora de Stat., elementos de Val. Fl. y ecos de Ap. Rhod. La mención

de la venganza en boca de Eurinome recuerda también verbalmente a E. *Hec.* Asimismo, la descripción de la masacre por parte de Issipile a Giasone remite a Val. Fl. y Stat. También hay ecos verbales de estos últimos.

- Issipile quiere salvar a su padre pero finge aceptar el plan. Además, pone en salvo a su padre en el bosque sagrado de Diana. Está dispuesta a engañar a las demás mujeres con tal de salvar a su padre aun arriesgando su propia vida si finalmente es descubierta: **la piedad filial de Hipsípila** se hace patente como característica principal en Val. Fl., Stat. e Hyg. y posteriormente en Dante, Boccaccio y Chaucer.
- **Disimulo de Issipile** para no delatarse frente a las otras lemnias: recuerdo de las estratagemas de Hipsípila en Val. Fl. y Stat.
- Giasone llega luchando con unas amazonas lemnias: el **recibimiento hostil** se encuentra entre otros en Stat. y en el escoliasta de Ap. Rhod.

Elementos ❖ adaptados o ➤ inventados

Personajes

- ❖ **Eurinome**: adaptación de la instigadora Polixo en Ap. Rhod. y Stat. Presencia del nombre en Val. Fl. como primera esposa lemnia que recibe noticias de la traición perpetrada por sus maridos. ¿Eco de la bacante nombrada por Agatías Escolástico en *AP*.?
- **Rodope**: elección del nombre quizás como recuerdo del lugar de nacimiento en Tracia de Orfeo, uno de los Argonautas – siendo además Tracia punto de partida para la vuelta de los infieles lemnios a casa. Eco además de Eurinome y Ródope, hermanas oceánidas en *h. Dem. 2*.
- **Learco**: pirata y traidor, el nombre de Learco es posiblemente eco del intrigante embajador ateniense en Tracia descrito por Tucíd. o del jefe de mercenarios (¿conexión con los piratas metastasianos?) en Plut.

Elementos de escenario (decorado y figurantes)

- Sala de armas con **estatua de la Venganza**: eco de la Némesis clásica, a parte del célebre pasaje de Orontea en el ya no clásico *Orlando Furioso*.

<ul style="list-style-type: none"> ❖ Campamento en la playa: por ejemplo, los <i>castra</i> en <i>Ov. Her.</i> ➤ Lugar remoto entre ciudad y puerto con cipreses y monumentos de antiguos reyes: uso del ciprés como símbolo de sabor clásico. ❖ Ruinas del puerto y del templo de Venus, sólo decorado y no lugar de acción: templo de Venus como recuerdo del tema del descuidado culto de la diosa por parte de las lemnias: <i>Schol. Pi. P.</i>, <i>Ap. Rhod.</i> y sus <i>Scholia</i>, Pseudo-Apolodoro, <i>Hyg.</i> y sobre todo el frío altar de Venus en <i>Val. Fl.</i>, en desuso. En <i>Stat.</i> también aparece la ausencia de ritos dedicados a Venus.
Figurantes
<ul style="list-style-type: none"> ❖ Piratas: muy probablemente un recuerdo de los <i>praedones</i> en <i>Stat.</i> y un eco de los piratas que raptan a Hipsípila tras los sucesos de Lemnos.
Acto I
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Issipile cuenta con la colaboración de Rodope, confidente suya. ➤ Contacto directo entre Toante y la instigadora Eurinome. ➤ Giasone e Issipile están ya prometidos y se espera la llegada del héroe. ➤ Eurinome duda de la capacidad de Issipile para matar a su padre. ➤ Rodope reconoce su antiguo <i>affaire</i> con Learco, hijo de Eurinome exiliado y creído muerto hace ya tiempo. ➤ Learco se burla del antiguo amor de Rodope y planea arruinar los planes de boda entre Giasone e Issipile. ➤ Learco intenta confundir a Toante para que Issipile se encuentre con él mismo en vez de con su padre. Intrigas de Learco contra Issipile. ❖ Consumado el androcidio, Issipile reconoce haber vestido al cadáver de un lemnio con la ropa del rey para engañar a las otras mujeres (variación de la falsa pira funeraria para Toante en <i>Stat.</i>). ➤ Giasone es informado de la masacre y no puede creer que Issipile haya matado al rey. Ésta no puede decir la verdad. ➤ Lucha interior de Issipile entre deber filial y marital que no existe en el <i>corpus</i>, ya que no coinciden la masacre y la llegada de los Argonautas.

Acto II

- Eurinome atormentada por el recuerdo de su hijo y los remordimientos.
- Debido a la oscuridad del bosque, confusiones en los diálogos entre Issipile y los demás personajes / Intrigas de Learco para complicar los planes de Iss.
- ❖ Eurinome delata a Issipile pero ésta asegura haber matado al padre y se opone a que las lemnias prendan fuego al bosque sagrado de Diana (=el **descubrimiento de la “inocencia” de Hipsípila** por las lemnias en el *corpus*, adaptado y desplazado).
- Las amazonas toman a Learco preso en vez de encontrar a Toante. Deberá ser ejecutado para cumplir el pacto, pero Rodope se queda a solas con él y lo deja marchar libre.
- Giasone no puede creer que Issipile haya asesinado a su padre, pero duda.
- Intriga de Learco para que parezca que Issipile quiere asesinar a Giasone.
- Giasone decide marchar por la idea que se ha hecho de Issipile, pero se encuentra con Toante vivo, el cual le explica que es inocente y que lo ha salvado ocultamente.

Acto III

- Learco toma preso al rey Toante para usarlo como rehén en el chantaje posterior a Issipile y Jasón.
- Desorden creado por la nueva situación, aunque Giasone y los Argonautas ayudarán a rescatar al rey al final del acto.
- Desconsuelo de Eurinome por el destino de su hijo, cautela de Rodope y preocupación de Issipile por su padre.
- Chantaje de Learco para conseguir a Issipile, amenazando con matar al rey. Aparición de Eurinome que es apresada por Giasone. Suicidio de Learco, desmayo/muerte de Eurinome y *lieto fine*.
- ❖ ***Lieto fine* como opción dramática aristotélica** defendida por Metastasio.
- ❖ Futura celebración del **matrimonio** entre Giasone e Issipile **en presencia de Toante** vivo (lo que no se da en el *corpus*, ya que Toante huye de Lemnos).

Gracias a este esquema y a todas las consideraciones que hemos ido realizando a lo largo de los diferentes capítulos podemos resumir momentáneamente, antes de pasar a las consideraciones finales de nuestro trabajo, que la Tradición Clásica se relaciona con nuestra *Issipile* a través de tres dimensiones diferentes, superpuestas y a su vez ramificadas:

- desde el punto de vista teatral, en la estructura de la pieza, la idea del recitativo/aria como imitación trágica según la concepción metastasiana del *dramma*³⁶³, el *lieto fine* como recurso de catarsis *patética* y la estructuración jerárquica de las *dramatis personae*³⁶⁴, sobre todo en el paralelismo entre las figuras de Toante/Hipsípila y Carlos VI/María Teresa;
- en lo referente al conjunto de imágenes literarias y plásticas (decorado/figurantes), podemos destacar varios recursos retóricos y fraseológicos de clara inspiración clásica, la ambientación, el “exotismo” del contexto mítico y las peculiaridades ético-sociales inspiradas del mundo clásico y adaptadas al mundo cristiano filomitológico de Metastasio;
- en cuanto a la secuencia argumental desde el comienzo *in medias res*, destacan los elementos fundamentales del corpus, sobre todo como base para el primer acto y la exposición de la trama, para añadir luego elementos nuevos o adaptados y así construir el edificio del *dramma per musica* según las exigencias estilísticas y técnicas del género, los ideales literarios del poeta y el interés de y por un público bien determinado: cuando el autor no quiere o no puede aprovechar lo que ofrece el *corpus*, entonces inventa personajes y peripecias o las adapta, teniendo siempre un pie en lo clásico;
- en cuanto a la selección de autores, vemos un claro dominio de los épicos Valerio Flaco y Estacio, la marginalidad de Heródoto (a pesar de haber sido mencionado, casi como mera referencia bibliográfica, por el poeta), la presencia discreta de Pseudo-Apolodoro y su

³⁶³ Cfr. nuestro segundo capítulo.

³⁶⁴ Cfr. nuestros segundo y quinto capítulos.

repertorio, la sombra de la importante *Argonáutica* de Apolonio Rodio, así como la muy probable consulta de paremiógrafos y autores medievales/renacentistas, fusionando, aprovechando y descartando elementos según las necesidades de la trama operística. La importancia de Valerio Flaco y Estacio se nota también por los ecos verbales que, en su absoluta mayoría, proceden de estos autores.

Antes de dar lugar a nuestras conclusiones finales sobre todos estos puntos y sobre el objeto de nuestro trabajo, cerrando así el círculo que hemos abierto entre Metastasio, la Tradición Clásica en la ópera de principios del XVIII y el mito de Hipsípila, ofreceremos un pequeño análisis de la presencia de la *Issipile* en la España del XVIII a través de las dos traducciones-adaptaciones de Francisco Mariano Nipho y Benito Antonio De Céspedes.



Hipsípila recibe a Jasón en Lemnos en *Histoire de Jason*, R. Lefèvre
Salzburger Codex, Ed. Bellaert, Haarlem (1485 circa)

VII. “La princesa de Lemnos”: Issipile a la española

VII. “La princesa de Lemnos”: *Issipile a la española*

*Vano ha salido, amigos, nuestro intento:
no por esto lo osado desfallezca.*
[NIPHO 1764: 86]

7.1 El viaje de *Issipile* a España

La “excéntrica” *Issipile* vienesa³⁶⁵ de la que hasta ahora hemos hablado, esa “historia violenta y mítica de odio, venganza y furor”³⁶⁶, esa ópera de “atrevida dramaturgia”³⁶⁷, correría la misma suerte que la mayoría de los demás libretos metastasianos. Éstos no solamente serían compuestos por diferentes músicos de diferentes épocas y estilos, ejecutados en las más diversas localidades³⁶⁸ (a menudo abreviados o hasta modificados, añadiendo arias de otros autores), sino que además se verían sometidos a un proceso de traducción y adaptación que cambia según las zonas y las finalidades: a veces para ser recitadas en teatro, a veces para ser cantadas en los respectivos idiomas del país receptor (al menos los recitativos, como en la ya mencionada *Issipile* alemana de Hamburgo).

De esta manera, gran parte de los contenidos del libreto (de entre los cuales nos interesan principalmente los relacionados con la Tradición Clásica), excepto quizás algunas de las intenciones dramáticas del original, tendrían la posibilidad de alcanzar un público cada vez mayor, un público que no siempre tenía conocimientos de italiano suficientes como para apreciar las sutilezas poéticas de las versiones auténticas. En la mayoría de casos se trataría pues de una adaptación cuya finalidad sería el acercamiento al público destinatario, aumentando así las posibilidades comerciales del evento operístico o, al menos, teatral. En otras ocasiones también entrarían en juego elementos sociopolíticos³⁶⁹. Es una perspectiva que no deja de ser interesante por su interdisciplinariedad aún más articulada: Filología y Musicología aquí han de interesarse también por los

³⁶⁵ Como la define BENISCELLI (2001: 235).

³⁶⁶ Este pasaje de JOLY (1990) es citado por DI PASQUALE (2007: 313).

³⁶⁷ CATTELAN (2005: 238-239).

³⁶⁸ Desde Rusia hasta Brasil ya en el siglo XVIII: DE BRITO (1991: 161) hace referencia, por ejemplo, al *Demofonte* cantado por *amateurs* en Maranhão en 1786.

³⁶⁹ DE BRITO (1991) destaca por ejemplo el anhelo de modernidad e ilustración de la nobleza portuguesa mediante la introducción de Metastasio en los teatros públicos del país, en contraste a la ausencia de *opera seria* en la Corte de José I.

procedimientos traductológicos, por lo que el estudio de un Metastasio adaptado, por ejemplo, para España, se convierte en una fuente de investigaciones única³⁷⁰.

A finales del XVII España ya contaba con algunos ejemplos de “ópera” en lengua castellana³⁷¹ (como *La púrpura de la rosa* con libreto de Calderón de la Barca, representada en enero de 1660) y de “zarzuela” (es decir, espectáculos medio recitados y medio cantados). Aun así, la ópera en lengua italiana acabó penetrando a principios del siglo XVIII de la mano de compañías de farsantes italianos, grupos que, al menos en las primeras fases, no estaban necesariamente compuestos por cantantes profesionales sino más bien por actores o actrices-cantantes. La instauración de los Borbones impulsaría la difusión del gusto por la ópera italiana, y más precisamente sería la esposa de Felipe V, Isabel de Farnesio, la responsable de introducir con fuerza la obra metastasiana.

Sommer-Mathis nos recuerda la primera representación de un título de Metastasio en España: se trataría del *Artaserse*, ejecutado en la corte del Príncipe de Campoflorido, virrey³⁷² en Valencia, en 1734, justamente para el cumpleaños de Isabel³⁷³. Garelli explica además en su esencial artículo que las obras metastasianas, cuya puesta en escena en Madrid organizaría Farinelli en calidad de responsable de los espectáculos regios³⁷⁴, alcanzarían su mayor nivel de reconocimiento en la Corte durante el reinado de Fernando VI³⁷⁵. Justamente en este período es cuando la Corte, a través de Farinelli, encargaría al Poeta Cesáreo

³⁷⁰ Hemos querido animar el *status quaestionis* en este sentido también con un artículo sobre las versiones españolas de la *Issipile*, que utilizamos como base para este capítulo (FERRI-BENEDETTI, en prensa). Es un campo aún inexplorado, como afirma GARELLI, para el que prácticamente “no hay estudios que tomen en consideración las adaptaciones de los melodramas metastasianos” (1997: 129).

³⁷¹ El nombre “ópera” se utiliza por primera vez en España en 1700 para *La guerra de los gigantes* de Sebastián Durón, ejecutada frente al rey Carlos II en la Corte (LÓPEZ-CALO 1983: 187). Para una introducción sobre la música escénica barroca española, cfr. pp. 174-194. En FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ encontramos interesantes notas sobre la opinión que los eruditos españoles tenían de la ópera italiana (2001: 222-232 especialmente).

³⁷² “Capitán general” en PROFETI (2001: 267), que también cita este estreno en España.

³⁷³ SOMMER-MATHIS (2001: 863-864). En Madrid contamos con dos “estrenos” metastasianos en el Carnaval de 1736 (*Artaserse* y *Demetrio*), en lengua castellana, con la adición de personajes “graciosos”. MIRALLES (2007: 47) cita como primera fecha de representación metastasiana en Madrid el año 1726, citando a su vez a GARELLI (1997: 129). Garelli, en realidad, hace referencia al año de la primera representación de *Siface* en Venecia, con música de Nicola Porpora, ya que, utilizando el mismo formato, cita el caso de “*Demetrio* (1731)”, mencionando la fecha de su estreno vienés.

³⁷⁴ Farinelli dirigiría, de hecho, los “entretenimientos reales” desde 1747 hasta 1758. Cfr. por ejemplo SOMMER-MATHIS (2001: 874-875).

³⁷⁵ GARELLI (1997: 127).

dos libretos específicamente para Madrid, que él enviaría ya completados desde Viena: *L'isola disabitata* (1752) y *La Nitteti* (1756)³⁷⁶.

La llegada de este nuevo “material” a España provoca una necesidad de adaptación del mismo, sea por cuestiones lingüísticas, sea por cuestiones estilísticas propias del género. En muchos casos se trata de traducciones anónimas realizadas *ad hoc* y *una tantum* para ésta o aquella representación específica, a menudo de discreta calidad literaria. En otros casos nos encontramos ante verdaderas “remodelaciones” del texto original que pretenden vestir los libretos metastasianos con los hábitos más propios del escenario español de la época, en un intento de acercarse y amoldarse al gusto preexistente del público. Así, el *dramma per musica* italiano se convierte en “comedia heroica” o en “tragedia heroica”³⁷⁷. El de la “comedia heroica” es un molde ya conocido por el público, a través del cual el *dramma* operístico encontraría, seguramente, una vía más rápida de aceptación popular: se trataría de obras recitadas, recurriendo “puntualmente a la música para dar relieve” a los momentos más dramáticos³⁷⁸. El lenguaje y el contenido del original también sufrirían una adaptación a varios niveles, como veremos después en el caso de la *Issipile*: es en este nivel de adaptación que notamos los cambios más relevantes en cuanto a tratamiento de material clásico o inspirado, a través de Metastasio, en la Tradición Clásica.

³⁷⁶ Sabemos que también en Portugal circulaban traducciones de Metastasio, ya desde 1736, entre los círculos literarios. Para la cuestión metastasiana en Portugal, cfr. el excelente libro de DI PASQUALE (2007: 13 y ss.), donde menciona y posteriormente comenta dos versiones diferentes de la *Issipile* en portugués, pero del mismo año y del mismo autor: 1) *Opera nova intitulada Izipile em Lenno ou Os erros de Learco premeado*, 25 Abr. 1783, 48 f., copia autógrafa de António José de Oliveira; 2) *Drama Trágico e Heroico intitulado Izipile em Lenno ou O levaente das Amazonas*, 28 Maio 1783, 29 f., copia autógrafa de António José de Oliveira (op. cit., pp. 77-78). Imprescindible también la obra de DE BRITO sobre la recepción metastasiana en Portugal (por ej. 1991, artículo en el que también cita la traducción de *Issipile* titulada *Izipile em Lenno ou Os erros de Learco premeado* (p. 166): sin embargo, lo hace sin especificación de autor ni de año de publicación, lo que sí hace Di Pasquale.

³⁷⁷ Como cita SOMMER-MATHIS, “tragedias nuevas, famosas o heroicas [...] arregladas o acomodadas al teatro español” (2001: 877).

³⁷⁸ Cfr., por ejemplo, ÉTIENVRE (2006: 100) y MIRALLES, que menciona la presencia de coros y canciones incluso en los casos en los que un traductor como Vicenç Albertí elige cambiar verso por prosa (2007: 51). También GARELLI habla de secundar “el gusto público por el gran espectáculo, saciándolo con momentos musicales” y recuerda que traductores como Nipho “no han renunciado a servirse de este instrumento” (1997: 131 y 138). Habría pues música y pasajes cantados en estas versiones castellanas de textos metastasianos, o *pasticci* en italiano y castellano, a menudo con música de varios compositores al mismo tiempo.

El periodo de mayor intensidad para este tipo de “traducciones” se fijaría según Garelli³⁷⁹ entre 1740 y 1790, y más concretamente entre 1750 y 1770, aunque vemos casos aislados más tardíos como el de Vicenç Albertí en Menorca³⁸⁰ (*Demofonte* en 1815, *Siroe* en 1816 y *Aquil·les* en 1818). Es interesante notar, pues, cómo la “nueva ola metastasiana” también llega a España, causando, si bien no una popularización firme y clara de la ópera italiana, sí la entrada de un nuevo conjunto de contenidos que, adaptados y recortados (o ampliados, como luego veremos), serían aprovechados y explotados para un público específico, acostumbrado a otro tipo de espectáculos. Garelli recuerda que el melodrama de Metastasio se eligió probablemente por su capacidad de mediación entre tradición y novedad, y por unos contenidos que bien podrían aprovecharse para una finalidad moralizadora/didáctica de cariz cristiano³⁸¹. Tampoco ha de olvidarse el aspecto del atractivo temático representado por estas obras, con personajes y mitos hasta ahora poco o nunca vistos sobre los escenarios españoles. Incluso en casos de adaptaciones tardías, como las de Albertí en Menorca, vemos que se persigue también transportar el público “a l’antiguitat clàssica d’una manera lúdica i gens traumàtica”³⁸². En este contexto, en el que la mayoría de traducciones/adaptaciones fueron ocasionales y anónimas, encontramos para nuestra *Issipile*, dos versiones firmadas por sendos autores que divergen en estilo y formato de manera bastante evidente: la *Hypsipyle princesa de Lemnos* de Francisco Mariano Nipho (que hemos encontrado en dos ejemplares diferentes, el de Madrid de 1764 y el de Barcelona no fechado, probablemente posterior a 1775) y la *Ipsipile* de Benito Antonio de Céspedes, que se conserva en el manuscrito del autor en la Biblioteca de Castilla-La Mancha en Toledo.

El primero de los autores, Francisco Mariano Nipho³⁸³ (nacido en Alcañiz, Teruel, en 1719 y muerto en Madrid en 1803), nos es relativamente más conocido. La única obra monográfica sobre él sigue siendo la tesis doctoral de Enciso Recio (1956, Universidad de Valladolid), a la que remitimos para una profundización sobre la vida y la obra de esta peculiar figura del Madrid del XVIII: literato

³⁷⁹ GARELLI (1997: 129).

³⁸⁰ Para más información sobre el Metastasio en menorquín de Albertí, MIRALLES (2007).

³⁸¹ GARELLI (1997: 138).

³⁸² MIRALLES (2007: 51).

³⁸³ Aparece como “Nifo” en algunas fuentes, aunque ENCISO RECIO asegura que “Nipho” es la “ortografía auténtica del apellido” (1956: 7).

polifacético para algunos, “poeta detestable” para Menéndez Pelayo, “famélico, tabernario, pestilente, infeliz, extravagante, [...] prosista aplebeyado” para otros³⁸⁴. Fue asimismo el primer periodista español de renombre. Crearía, por ejemplo, el primer periódico diario del país: el *Diario noticioso, curioso-erudito y comercial, público y económico* (1758)³⁸⁵. En Nipho destaca su postura ortodoxa e “irreprensible” en cuanto a doctrina y dogma católicos, así como su “mentalidad conservadora y absolutista”³⁸⁶. Esto marca, evidentemente, su estilo de escritura y sus contenidos. Entre las obras teatrales de autores e idiomas diversos que Nipho traduce, con menor o mayor éxito, también se encuentra Metastasio, que ya había entrado a formar parte de la vida cultural de la península a través de los libretos llegados a España, en italiano o bien adaptados al teatro castizo. De estos intentos nos queda una *Niteti* (sic) publicada en 1767³⁸⁷ con el subtítulo de sabor barroco “*No hay en amor fineza más constante que dejar por amor su mismo amante*”. También existe un *Siroe*, publicado en 1765, “acomodado al teatro español” con el epígrafe siguiente: “*Es el parcial injusto amor de un padre arriesgado al amado y al amante*”. La primera edición de su *Issipile* (“*Hypsipyle*”), fechada en 1764, aparece como “drama heroico”, para luego pasar a denominarse “comedia heroica” en la edición más tardía de Barcelona.

Del otro autor, Benito Antonio De Céspedes (nacido en Casasimarro, Cuenca, en 1726 y muerto en Cesena en 1787), presbítero jesuita que enseñó en el Seminario de Nobles de Madrid, conocemos muy pocos datos biográficos. De él se conservan tres manuscritos en la Biblioteca de Castilla-La Mancha en Toledo (Ms. 303-305). Son manuscritos no fechados que incluyen más de treinta obras de Metastasio traducidas al castellano en la segunda mitad del XVIII³⁸⁸. La *Ipsípila* que nos interesa aparece como sexta obra, del folio 120 al 142, en el Ms. 303³⁸⁹.

³⁸⁴ No especificados con precisión por ENCISO RECIO (1956: 35 y ss.).

³⁸⁵ ENCISO RECIO (1956: 153/159 y ss.).

³⁸⁶ ENCISO RECIO (1956: 52, 102).

³⁸⁷ Según ÉTIENVRE (2006: 100) y GARELLI (1997: 132), pero en 1770 según los datos recogidos en MUÑIZ MUÑIZ & CALVO RIGUAL, *Proyecto Boscán: catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)*, <<http://www.ub.edu/boscan>>, creado el 6 de mayo de 2002 y consultado el 29 de agosto de 2012.

³⁸⁸ Los manuscritos se mencionan en AGUILAR PIÑAL (1983: 392). Agradecemos a la Biblioteca de Castilla-La Mancha en Toledo el haber puesto a nuestra disposición una copia digital del manuscrito que contiene la *Ipsípila*.

³⁸⁹ De esta *Ipsípila* ofrecemos la primera edición crítica en nuestro primer apéndice.

En este capítulo ofreceremos un pequeño panorama de los indicios sobre la manera en que el formato ya estándar del *dramma per musica* metastasiano sufrió o no transformaciones en estas adaptaciones, los cambios que experimentaron los versos y los mecanismos poéticos del Poeta Cesáreo en el paso de italiano a castellano, y el tratamiento del mito o la dramaturgia propia del original³⁹⁰.

7.2 Nipho y De Céspedes traductores de Metastasio

En el proceso de traducción/adaptación teatral la función que suele prevalecer es la comunicativa: el prototexto es la base para un metatexto nuevo “che assecondi gli orizzonti di attesa del pubblico”³⁹¹. Es así que, según los gustos del adaptador y los de su eventual público, Metastasio adquiere, además de un nuevo idioma, nuevas formas, ya no sólo estilísticas a menor o mayor escala (métrica, léxico, sintaxis, estructura dramática...) sino también nuevos contenidos o contenidos que se enfatizan o se reducen *a piacere*. Cuando el traductor se enfrenta a una obra teatral en verso ha de plantearse primero si ésta va a ser necesariamente representada en escena ante un público, está destinada a ser leída, o va a servir como herramienta de comprensión durante una función llevada a cabo en otra lengua, convirtiéndose para este fin en el *libretto* bilingüe que tan a menudo vemos acompañando a representaciones a lo largo del siglo XVIII.

El primer obstáculo formal es sin duda el métrico, la versificación, elemento que, al menos en el caso del libreto para música, tiene importantes implicaciones durante la fase compositiva posterior³⁹². Pero más allá de las características

³⁹⁰ En la versión de Nipho no aparece especificada la numeración de las escenas como en el original, sino solamente la división en actos. Cuando citemos acto y escena, lo haremos refiriéndonos a la escena equivalente en Metastasio. Si no indicamos lo contrario, citamos a Nipho por la edición madrileña de 1764 y a De Céspedes por el Ms. 303 de Toledo, según folio recto o verso. Citamos a Metastasio como de costumbre por BRUNELLI (Vol. I). Las citas de Nipho y De Céspedes se actualizan tipográfica y ortográficamente siguiendo el modelo utilizado y especificado por el Prof. BALDISSERA en su edición del *Aquiles en Sciro*, 2007 (cfr. bibliografía). “Nipho II” hace referencia a la edición de Barcelona impresa por Gibert y Tutó.

³⁹¹ DI PASQUALE, en su trabajo sobre la fortuna de Metastasio en Portugal, habla así de una “estética de la recepción”, citando a Luciana Borsetto (2007: 95). Imprescindible el prólogo de BALDISSERA al *Aquiles en Sciro* de Ramón de la Cruz, basado en el *Achille in Sciro* metastasiano (2007: 11-61), así como su artículo publicado el mismo año (2007b).

³⁹² Para una introducción arcádica a la perspectiva del valor “emocional” de cada tipo de verso en arias para música, cfr. MARTELLO (1715: 183-187). Ya hemos citado anteriormente la obra de BENZI (2005) sobre morfología y sintaxis del aria metastasiana.

morfosintácticas de cada lengua, las cuales no siempre permiten reflejar simétricamente la disposición de rimas o sílabas, acentos y cesuras de manera completamente fiel, cabe tener presente la importancia del formato del *dramma per musica* fijado por Metastasio tras años de experimentación y búsqueda, macroestructura que podría influenciar la forma final de una traducción o adaptación a otra lengua. Asimismo, los contenidos (trama, temas, sujetos histórico-mitológicos) también se ven a menudo adaptados o transformados según los gustos y las expectativas estéticas o morales de cada público determinado.

Nipho, en su *Hypsipyle princesa de Lemnos*, no duda en cambiar las características formales del libreto original para adaptarlas al gusto del teatro recitado castellano de la época, dándole apariencia de “drama heroico”. Por ejemplo, al no existir ya la distinción entre recitativo y aria propia de un melodrama cantado, el autor alterna, según las escenas, series de heptasílabos y endecasílabos con una rima asonante en los versos pares que no varía incluso durante varias escenas. Así pues, encontramos sobre todo secuencias como 7 / 7a / 7 / 11a y 11 / 11a / 11 / 11a. También utiliza a menudo secuencias libres de heptasílabos y endecasílabos, los cuales, sin embargo, riman de manera consonante en pareado, formando un efecto sonoro parecido al de la rima pareada del alejandrino teatral francés. Lo más destacable es el uso del pentasílabo en combinación con el endecasílabo en tres escenas de especial intensidad dramática (dos largos monólogos y el coro-epílogo final), por ejemplo en III, 7. El efecto “musical” de estos versos pentasílabos es evidente, sugiriendo quizás el uso del canto alternado a la recitación, aunque no disponemos de pruebas que nos permitan asegurarlo. El siguiente ejemplo muestra la susodicha combinación de pentasílabos y endecasílabos:

¡Mi amor injusto
cruel me arrastra,
cual delincuente,
al infeliz suplicio de mis ansias!
Porque amar a los hijos sin cordura
castigo viene a ser de la ternura. [Nipho 1764: 103]

Formalmente, también llama la atención la ampliación o reducción de las intervenciones por razones teatrales/dramatúrgicas. Nipho sigue la moda de la época de reducir lo que pueda no agrandar al público teatral español y de ampliar

sobremanera aquellos pasajes que en Metastasio gozan de una síntesis extraordinariamente elegante pero que podrían resultar demasiado escuetos al tener que recitarse en castellano ante una audiencia de gustos diferentes³⁹³.

Así vemos que Eurínome, un personaje al que Metastasio dedica una notable atención dramática (al contrario que Jasón, por ejemplo) recibe una ampliación en número de versos realmente admirable, como sucede en su diálogo con Ródope (I, 5): aquí cinco versos de recitativo se convierten en una intervención de casi cuarenta endecasílabos. De la misma manera, y por citar sólo otro de los muchos ejemplos, Learco pronuncia en Nipho un monólogo de casi cuarenta versos con música y ruido entre bastidores (I, 7), lo que Metastasio resuelve en trece versos de recitativo y un aria. Otro caso extremo es el de Eurínome (III, 7): nueve versos de recitativo y seis de aria que se transforman en una vehemente intervención de 56 versos pentasílabos y endecasílabos. Incluso cuando, al final, Eurínome se desmaya cantando “*Io manco. Oh Dio!*” (I: 525), la Eurínome castellana se lamenta durante veinte dramáticos versos (Nipho: 115-116). Se trataría aquí no sólo de un cambio puramente formal sino también de una adición de contenidos nuevos o, al menos, reinterpretados y expresados de manera diferente al original.

Siempre en el plano estilístico, vemos cómo Nipho también reformula algunas expresiones para “sobredramatizar” el discurso, haciendo sobreactuar a unos personajes que, en Metastasio, no necesitaban tantos giros de palabras. Algún ejemplo:

ISSIPILE:	Tu tremi, o padre?	[I: 500]
HYPISYPYLE:	Padre, señor, y dueño de mi alma: ¿tú tan cobarde ahora?	[Nipho: 54]
GIASONE:	Ah, di tutto innocente dunque è la sposa mia!	[I: 510]
JASÓN:	¡Ah, qué tarde me llega esta noticia! Ya, esposa mía, amor te hace justicia, ya el castigo padezco [...] ¡Ay, Hypsipyle mía!	

³⁹³ Así lo indica también GARELLI (1997: 134): “Las intervenciones resultan frecuentemente ampliadas, dicen más de lo que sugieren, tal vez en el temor de no conectar con un público no preparado para el lenguaje de los sentimientos”. Hay que recordar también que un aria de ocho versos, a mediados del siglo XVIII, podría durar incluso hasta ocho o diez minutos según el carácter de la música y la importancia del aria y del cantante. Naturalmente, al leer seguidos los ocho versos, sin toda la estructura proporcionada por la música, el tiempo transcurrido disminuye radicalmente.

¡Ay, de mi corazón dulce alegría!
¡Ay, mis finos amores! ¡Ay, mis bienes! [...]
[Nipho: 8283]

Sin embargo, estos momentos de intensidad teatral conllevan la abreviación o simplificación de otras escenas. Como nos recuerda Garelli, la mayor víctima es justamente el aria, la cual ya no goza del status musical que tiene en el melodrama con respecto a la acción puramente dramática del recitativo (1997: 129). Así pues, el contenido de muchas de las arias se ve englobado en el parlamento del personaje, fusionándose el significado de recitativo y aria en un único bloque sin diferenciación; otras veces, sin embargo, el aria y su contenido semántico son eliminados de la obra. Nipho se deshace de las arias originales de Eurinome en I, 5, de Rodope en I, 6 y III, 6, de Toante en I, 8 y II, 14, de Learco en I, 10 y III, 2 (resumiendo la de II, 7 en pocas palabras), de Issipile en III, 8 y de Giasone en II, 13. Nipho juega entonces con los pasajes del original para reconstruir la obra según sus propios criterios. Por ejemplo, el aria de Eurinome de principio del acto segundo es trasladada al final de la escena (Nipho: 51-53) y un pasaje del recitativo de Jasón en I, 13 se convierte en un pequeño *a parte* (“*Jasón retirado a un lado de la escena y como hablando entre sí*”, Nipho: 46).

También destaca en Nipho la creación de nuevos contenidos. El autor se toma varias libertades: **1)** pequeñas, como la adición de detalles en las anotaciones escénicas y en el argumento al principio de la obra; medianas, como **2a)** los intermedios cantados o mudos y **2b)** la inclusión e intensificación de apreciaciones moralistas/religiosas/políticas; **3)** grandes, como el cambio en la muerte de Learco para terminar la obra.

1) En la *Hypsipyle* de Nipho, al contrario que en la *Ipsípila* de De Céspedes, encontramos inmediatamente claros indicios de una adaptación del texto a las costumbres dramáticas del país y de la época: en la portada de la edición madrileña de 1764 se especifica que la obra está “acomodada al teatro español” y en la contraportada aparece un “epígrafe”, una suerte de título secundario típico para este tipo de obras en España, normalmente un dístico de tinte moralizante y

de sabor veladamente tardobarroco. Éste no aparece, sin embargo, en una edición más tardía de finales del siglo XVIII publicada por Gibert y Tutó en Barcelona³⁹⁴:

*Gloria es de un padre un buen hijo,
Y deshonor el que es malo.* [Nipho: 2]

Más adelante, en el “Argumento” de Nipho, se especifica que Eurínome, “viuda princesa de la sangre real”, es además “*cuñada del rey Toante*” (Nipho: 6), ya que su difunto esposo Mirtilo era hermano del rey (Nipho: 21). Este punto no es especificado por Metastasio. Otro ejemplo de libertad en la adaptación del original se da cuando Metastasio especifica “*Lenno*” como lugar de la acción (I: 482) mientras Nipho detalla el nombre de la ciudad de Mirina (Μύρινα), además de sus partes: “*La acción se representa en Myrina, corte, y puerto de Lemnos y sus cercanías*” (Nipho: 7). Las anotaciones escénicas son igualmente interesantes y detallan la manera en que habría de recitarse la obra. Además de los “coros” y de las indicaciones de música y “algazara” antes mencionados, vemos especificaciones de este estilo: “Sale como recelándose Hypsipyle” (27), “Sale Learco como acechando donde se retira el rey” (32), “Sale Eurínome manifestando gran sobresalto, e inquietud” (36), “Sale Jasón [...] en ademán furioso” (38), “Con exclamación vehemente” (97) y otras similares.

2a) En lo que hace a los cambios de tipo moral/religioso, cabe señalar sobre la naturaleza de la virtud en la dramaturgia metastasiana que el héroe y la heroína metastasianos, a menudo héroes grecorromanos, pasan el filtro estilístico y de contenidos de una Arcadía ya madura y se convierten en protagonistas de perfil claramente cristiano y de tinte más bien patético-dramático que trágico³⁹⁵. Esta caracterización cristiana del héroe clásico, que aspira a una catarsis por admiración de la virtud más que por terror y compasión, se realiza de manera sutil, y sutiles son las alusiones al didacticismo católico, como ya hemos visto a lo largo de nuestro trabajo. Partiendo de esta base, vemos que el posicionamiento

³⁹⁴ La *Issipile* de Metastasio, que en la edición madrileña se transforma en “drama heroico” (Nipho: 1), en la edición posterior de Barcelona pasa a llamarse “comedia heroica” (Nipho II: 1). No es la única diferencia con la *Hypsipyle* impresa en la ciudad condal: el extenso argumento, traducido por el autor aragonés y que ocupa cuatro páginas de la primera edición, se omite aquí, así como la mención de Metastasio como fuente original y el epílogo de la edición madrileña (Nipho II: 28).

³⁹⁵ GARELLI lo define el héroe metastasiano como “reflexivo, traspasado por la duda y que la fina sensibilidad hace más patético que trágico” (1997: 134-135).

ideológico de Nipho, y de una amplia corriente ortodoxo-absolutista española, muy orientada hacia la perspectiva católica de la moral y poco cercana a la incipiente vena ilustrada, se hace evidente en las traducciones/adaptaciones de los libretos metastasianos incluso a nivel léxico. Al igual que otros traductores-adaptadores de la época³⁹⁶, Nipho aprovecha la traducción para intensificar el mensaje moralista/ético/religioso que caracteriza tan especialmente su ideología.

Podríamos destacar más superficialmente las menciones al “Cielo” y todas sus variaciones, normalmente en exclamaciones retóricas, que no siempre aparecen en Metastasio³⁹⁷. Así, cuando en el *Argomento* se explica la difícil situación de la princesa, “la quale però finalmente...” ve cómo todo se resuelve (I: 481), no encontramos calificaciones de tinte religioso. De Céspedes (120 v.) respeta también la subordinada relativa sin más atención: “la cual ve no obstante al fin...” Sin embargo, Nipho (7) añade: “Esta generosa Princesa, protegida del Cielo, consiguió al fin ver libre...”. Parece un detalle nimio, pero se trata de un contenido sutil que se repite constantemente y que subraya la caracterización de lo virtuoso y de lo real, protegido por la divinidad, y lo villano, atormentado y finalmente castigado por el poder superior de Dios. Por ejemplo, cuando Metastasio hace exclamar a los personajes “*o dèi!*” (como en I, 1; II, 4; etc.), Nipho intenta evitar el matiz pagano de un Dios declinado al plural: “¡Santos Cielos!” y “¡Cielos Santos!” aparecen una y otra vez (pp. 11, 57, 67, 74...)

De manera parecida, pero en un nivel más intenso, hay frecuentes alusiones a la supuesta naturaleza “imperfecta” de la mujer o a la necesaria subordinación al marido y al padre, típicamente dieciochescas, que tampoco aparecen (o no aparecen con tanta intensidad léxica/semántica) en el original. Esto también se inspira en el peculiar papel de la mujer en el mito del androcidio de Lemnos: la mujer, irracional, debe de ser la causa del desorden anárquico. Algún ejemplo:

HYPSPYLE: Dile que todo saña el débil sexo...
Dile que la traición y la violencia... [Nipho: 10]

³⁹⁶ GARELLI habla de un “nuevo teatro entendido no como simple evasión, sino en función didascálica [...] (el cual) en algunas adaptaciones no sólo se asume el compromiso ético, sino que incluso fluye hacia el didacticismo”. Teatro, pues, que es “instrumento de moral” (1997: 134-138).

³⁹⁷ En el que, igualmente, no faltan alusiones de este tipo, aunque en proporción menor que en Nipho: por ejemplo, la alusión a la protección divina de los monarcas en I, 8 (“Al fine in cielo / v’è chi protegge i re”).

ISSIPILE: Dal primo istante
che il vidi, l'adorai... [I: 486]

HYPSSIPYLE: ...antes amo tan fina al dueño mío
que no tengo ya más que su albedrío. [Nipho: 17]

LEARCO: Es así que el amor de las mujeres,
malicioso y sagaz, tira a vencernos... [Nipho: 25]

También encontramos añadidos referentes a la piedad religiosa, al tabú de la blasfemia (pagana, en esta contextualización mítica, pero que sirve de ejemplo para el público cristiano), al moralismo y al concepto de venganza divina.

HYPSSIPYLE: [a Eurinome que ordena quemar el bosque]
...mira prudente
que es consagrado a Diana:
no a irreligiosa pases de inhumana. [Nipho: 59]

EURINOME: ...vengo en que no se queme, que no quiero
digan que a las Deidades no venero. [Nipho: 59]

RÓDOPE: Te arruinó tu ambición: tus ciegas iras
te han mentido y el Cielo, siempre justo,
con tus mismos delitos te castiga. [Nipho: 64]

2b) Siempre refiriéndonos a la creación de nuevos contenidos, contamos además con la adición de unos peculiares coros e intermedios con música. La obra, por ejemplo, no comienza con la fugaz aparición de Hipsípila y Ródope, sino con un “coro a lo lejos” de bacantes³⁹⁸ que canta sobre libertad y rebelión, cuasi la personificación de la anarquía necesaria para la ejecución del androcidio y que ya al principio de la obra se expone para contextualizar la posición de víctima de la virtuosa princesa y del rey:

El regocijo viva,
el pesar desaliente,
la tristeza desmaye,
si del gozo a violencias no muriere.
Viva la libertad,
el regocijo reine,
y los hombres entiendan
que también hay valor en las mujeres. [Nipho: 9]

El coro vuelve a sonar entre bastidores tiempo después como recurso teatral para que Ródope, asustada, inste a Learco a que se ponga a salvo de la furia femenina: “*Suena dentro música y algazara, como muy a lo lejos, cantando: Viva*

³⁹⁸ La adición de un coro al comienzo de la pieza refleja una tradición española propia de la zarzuela (LEZA-KNIGHTON 1998: 629).

la libertad, etc.” (Nipho: 24)³⁹⁹. Lo mismo sucede más tarde, para subrayar la ejecución de la matanza, “y se oyen interpuestos ayes y lamentos tristes” (Nipho: 26). Como veremos al comentar los aspectos de contenido y estilo, la inclinación moralista de Nipho remarca la perversidad, vista desde una perspectiva absolutista/dieciochesca, de las palabras “Viva la libertad”, asociadas aquí directamente con el desorden y, consecuentemente, la sangre derramada. Otra vez se utiliza la música como expediente para simbolizar el desorden provocado por el androcidio: “*confusión de música y clamores dentro*” (Nipho: 27).

Los “intermedios alegóricos” con los que cuenta la versión de Nipho están ideados completamente por el autor aragonés. Éstos incluyen detalladas indicaciones escénicas e instrucciones musicales, como cuando se prescribe, por ejemplo, una “*música melancólica y pausada*” (Nipho: 48). Los personajes alegóricos cantan (en el primer intermedio, Sueño y Noche) o realizan una pantomima de combate con música (en el segundo intermedio, “mudo”). La ambientación nocturna del primero es, evidentemente, de gusto teatral aún barroco y plagada de elementos de inspiración clásica:

Puéblase todo el Teatro de sombras oscuras y por entre su densidad y opacidad sale, por el un lado, la Noche con vestido negro, sembradas en él muchas estrellas, coronada de adormideras, el pelo enmarañado, con un ramo de mandrágoras. Por el lado opuesto sale el Sueño, vestido con túnica blanca, y sobre ella manto negro con una cornucopia de Amaltea en la mano [...] Noche y Sueño han de ser alados, porque siempre se nos escapan fugitivos, y cantan alternativamente lo que sigue.
[Nipho: 48]

En el “intermedio mudo”, la música, instrumental esta vez, sigue desempeñando un papel fundamental para el aspecto dramático: “música incidental” diríase actualmente en musicología, o “música de escena”. Resulta atractiva la mención “*del gusto de los griegos*” para referirse a la marcha que ha de acompañar la pantomima militar, y el término “orquesta” hace intuir un grupo instrumental relativamente amplio que incluiría percusión y trompetas para el efecto “marcial” requerido. Esta música se vuelve a escuchar entre bastidores como *leitmotiv* otra vez, ya más hacia el final de la obra (Nipho: 105).

³⁹⁹ La cursiva es original y es usada en esta edición para todas las indicaciones escénicas.

Suenan indistintamente cajas y trompetas y la orquesta, al tiempo mismo de entrarse Toante, prorrumpe en un vehemente rumor armónico que infunda terror y animosidad; y al compás van saliendo de las tiendas soldados, como sacudiendo el sueño [...] se van formando para marchar, para cuyo acto, que será ocupando toda la escena, toca la orquesta una marcha muy grave que dé idea del gusto de los griegos. [Nipho: 85]

También parece haber música de la mano del coro, en el epílogo, ya que Nipho prescribe: “*Coro lleno, recitando los versos los actores*” (Nipho: 119, aunque sólo aparecen versos para los personajes y no hay un texto específico que pueda atribuirse al coro).

3) Hemos hablado anteriormente del espectacular suicidio del villano Learco en el original metastasiano. La manera en que éste muere al final de la “Hypsipyle” castiza muestra una fuerte desviación argumental con respecto al libreto vienés. El pirata, que no tiene ningún reparo en presenciar la eventual muerte de su madre, comienza a discutir con ella. Eurinome, a su vez, lamenta haber intentado vengar su desaparición para verse ahora así premiada, usada como víctima de un chantaje. Impacientándose, Learco va a matar al rey, pero de repente se ve obstaculizado por los dos piratas que le acompañaban, al parecer conmovidos por la firmeza del monarca e indignados por una crueldad ajena incluso a su oscuro mundo. De hecho, son ellos mismos quienes lo apuñalan y luego lo arrojan al mar. El suicidio metastasiano se convierte así en un ajuste de cuentas del destino ejecutado por los mismos cómplices del villano. Es un cambio en la trama original que llama mucho la atención, el que Nipho realiza. Algunos estudiosos, como Jaime Fernández S. J., destacan la problemática del suicidio en el teatro español en cuanto elemento tabú para un contexto católico que no lo interpreta como gesto heroico, sino como “acto de soberbia y desesperación contra el amor infinito de Dios, único dueño de la vida”⁴⁰⁰. McClelland menciona casos de suicidio en melodramas españoles, incluso de finales del siglo XVIII, que fueron tema de debate entre el clero y los censores⁴⁰¹.

La postura ideológica de Nipho nos lleva a pensar en un cambio no sólo impuesto por la eventual censura sino sobre todo por las convicciones mismas del autor. No nos equivoquemos: Metastasio es un autor intachable en su vertiente

⁴⁰⁰ FERNÁNDEZ S. J. (1993: 152-153).

⁴⁰¹ MCCLELLAND (1998: 48-49).

católica, pero se atreve a utilizar el suicidio como elemento inolvidable de la Tradición Clásica (por ejemplo, el caso mitológico de Dido que se lanza entre las llamas de Cartago en *Didone abbandonata*, o el heroico gesto de *Attilio Regolo*, de tinte romano, que navega hacia la muerte en su barco, eligiendo su propio final), sufriendo a menudo la censura de teatros y compositores poco deseosos de ahuyentar al público dieciochesco. Podríamos atrevernos a pensar que Metastasio se adelanta a su tiempo, de alguna manera, vislumbrando aún tímidamente la presencia que tendría luego el suicidio en la literatura romántica. Nipho, en cambio, sigue anclado a una visión firmemente católica y dieciochesca de este acto extremo y prefiere que sean los propios piratas, ya considerados como criminales de todas formas, los que cometan el asesinato. El suicidio “clásico” es censurado por el traductor-adaptador y el villano muere a manos de otros villanos: los héroes no han tenido que ensuciarse las manos. Veamos el pasaje en cuestión por su notable interés dramático con respecto al final metastasiano:

LEARCO:	Mucho se alarga Este odioso combate: concluyamos. Hypsipyle, Jasón, ya que no basta medio alguno a obligaros, el rey muera.
	<i>Al ir a dar el golpe, le detiene el brazo un pirata, y otro por detrás le da de puñaladas, diciendo:</i>
1. [PIRATA]	Crueldad es que ignoran los piratas.
2. [PIRATA]	Muere tú, detestable monstruo fiero, por los mismos en quienes confiabas, que maldades de tal naturaleza ni las fieras podrían soportarlas.
JASÓN:	Así el Cielo apresura los castigos Cuando el hombre en delitos se adelanta.
LEARCO:	¡Ay de mí! ¡Justamente castigado muero lleno de horror, de furia y rabia!
1. [PIRATA]	Pues que tanto te abrasan tus rencores, no la sed te moleste a falta de agua.
<i>Arrójanle al mar.</i>	[Nipho: 115]

Nipho convierte la *Issipile* en un instrumento teatral fuertemente adaptado y caracterizado. La razón por la que la *Ipsípila* de De Céspedes recibe un comentario más discreto por nuestra parte reside en la propia naturaleza de esta traducción⁴⁰². Y es que, curiosamente, en el caso de De Céspedes podemos hablar de “traducción” con menos reparos que en Nipho. Mientras que en éste último podemos hablar de adaptación o arreglo, De Céspedes parece buscar una

⁴⁰² Traducción que se encuentra íntegra en el primer apéndice del presente trabajo.

traducción de carácter “filológico”, “académico”. Quizás no haya servido necesariamente para un uso teatral, sino como herramienta de lectura del prototexto, como instrumento de consulta⁴⁰³.

Baldissera cita además las palabras del propio De Céspedes, el cual afirma que “[...] este trabajo empezó por entretenimiento en los primeros años de mi demora en Italia, en los cuales se hacía más pesado el ocio por falta de libros» (2007b: 158). El estudioso italiano describe la labor del jesuita en su artículo como interesante experimento enriquecido “por una feliz evasión de la realidad cotidiana y por la búsqueda del placer estético”. La fidelidad del autor español a la métrica de Metastasio es absolutamente exacta en las arias, y la imita en todo lo posible en los recitativos, lo que demuestra un empeño específico del jesuita por atenerse al original. Las arias mantienen incluso la versificación de la *Ipsipile* italiana y los recitativos casi llegan a respetar los encabalgamientos tan típicos en Metastasio. No siempre el efecto resulta natural, pero sí hay momentos que, rítmicamente, resultan logrados. Véase, por ejemplo, el aria de Learco (I, 10):

Ogni amante può dirsi guerriero,
ché diversa da quella di Marte
non è molto la scuola d'Amor.

Quello adopra lusinghe ed inganni:
questo inventa l'insidie, gli agguati;
e si scorda gli affanni passati
l'uno e l'altro quand'è vincitor.

[I: 493]

Todo amante se diga guerrero,
que diversa la escuela de Marte
no es en mucho de la del amor.

Este emplea lisonjas y engaños,
aquel usa fraudes y celadas
y se olvida de penas pasadas
uno y otro cuando es vencedor.

[De Céspedes: 125 v.]

⁴⁰³ HURTADO ALBIR (2001: 66-69) explica las particularidades de la traducción de textos teatrales: la especial conjunción de características literarias que se da en este tipo de textos hace que la *finalidad* de la traducción cambie en función de todos estos elementos. Una obra puede ser traducida para ser representada escénicamente, para ser imprimida/leída, para fines académicos o críticos... así, también podemos hablar de traducciones más o menos libres, adaptaciones, recreaciones, etc. (2001: 64). En el caso que nos atañe, la *Ipsipile* de De Céspedes sería una traducción de tipo académico más o menos literal, casi seguramente no destinada a la representación en escena.

En ciertos pasajes tenemos incluso la impresión de que De Céspedes casi consigue reproducir el efecto intimista y elegante de la versificación metastasiana que Nipho evita y reviste de expresiones más amplias, más “teatrales”. Un ejemplo emotivo en este sentido es el final del primer acto, cuando Ipsípila (ésta es la grafía castellana que el autor utiliza) se ve atrapada entre el deber filial y el deber marital, en una “lucha de afectos” tan típica del Poeta Cesáreo:

Dal cor dell'idol mio
un error che m'offende
si corra a dileguar. No. Prima il padre
dal periglio si tolga, e poi... Ma intanto
m'abbandona Giasone. Ah! quel di figlia
è il più sacro dover. Si pensi a questo,
e si lasci agli dèi cura del resto.

Crudo amore, oh Dio! ti sento:
dolci affetti lusinghieri,
voi parlate al mesto cor.

Deh! tacete. In tal momento
non divido i miei pensieri
fra l'amante e 'l genitor. [parte]
[I: 499]

Del corazón de mi ídolo querido
un error que me ofende voy corriendo
a disipar... No, Ipsípila. A tu padre
saca antes de peligro y podrás luego...
Mas Jasón entre tanto me abandona...
Ah, entre los más sagrados el primero
es el deber filial. Cuídese de este
y las Deidades cuidarán del resto.

Crudo Amor (¡ay Dios!) te siento;
dulce afecto, oigo tu acento
en mi triste corazón.

Ah, callad. En tal instante,
entre el padre y el amante,
no divido mi razón.

[De Céspedes: 128]

En la versión del conguense todo el aparato teatral tardobarroco construido por Nipho brilla por su ausencia. El jesuita opta por una traducción de Metastasio milimétrica en la que el orden de escenas es respetado y la secuencia de arias, recitativos y coro final sigue intacta. No hay “intermedios” ni cambios en el argumento. Tampoco hay adiciones o amplificaciones de escenas, ni eliminación

de arias como sucede en Nipho. De Céspedes, pues, no sólo respeta la forma y el aspecto del original sino que, además, no varía el contenido en absoluto.

Con el fin de constatar la elegancia y el buen conocimiento del italiano de De Céspedes, ofrecemos otra comparación con el original: se trata del momento final de la obra, en el que el rey Toante recuerda que se ha de dar gracias a los dioses por el desenlace (agridulce, pero feliz para los protagonistas al fin y al cabo), permitiendo así la entonación del coro final:

TOANTE:

Ma pria nel tempio
rendiam grazie agli dèi; ché troppo, o figli,
è perigliosa e vana,
se da lor non comincia, ogni opra umana.

CORO:

È follia d'un'alma stolta
nella colpa aver speranza:
fortunata è ben tal volta,
ma tranquilla mai non fu.

Nella sorte più serena,
di se stesso il vizio è pena:
come premio è di se stessa,
benché oppressa, la virtù.

[I: 526]

TOANTE:

Mas vamos antes en el templo, o hijos,
demos las justas gracias a los Dioses;
que es vana y está expuesta a mil peligros
cualquier acción humana
que no toma del Cielo su principio.

C(H)ORO:

Es loco quien su esperanza
apoya en un atentado:
es tal vez afortunado,
mas nunca goza quietud.

En la suerte más serena
de sí mismo el vicio es pena,
como es premio de sí misma,
bien que ahogada, la virtud.

[De Céspedes: 142]

Sin entrar más en profundidad en el análisis estilístico de estas traducciones de *Issipile* que han sobrevivido del XVIII español, sí podemos llegar a la

conclusión de que el hilo de Tradición Clásica que lleva el mito de Hipsípila desde Grecia hasta Viena en realidad no termina allí su viaje. La popularidad del género metastasiano se difunde por Europa y adopta a menudo formas diferentes a la original: de esta manera Hipsípila, como elemento vivo de la *fortuna dell'antico*, llega a la península ibérica indirectamente a través de la labor del Poeta Cesáreo, si bien recita “¡Santos Cielos!” en lugar de “Oh dèi!”.

Nos ha llamado la atención, desde luego, el haber encontrado dos versiones castellanas tan diferentes de la misma ópera, una de ellas expresamente “acomodada al teatro español”. Los contenidos procedentes de la Tradición Clásica llegan entonces al espectador madrileño (en el caso de Nipho) o al lector erudito (en el caso de De Céspedes) filtrados primero por Metastasio y luego por sendos adaptadores “extranjeros”. Metastasio es utilizado claramente como predilecto banco de prueba para el especial género de la traducción/adaptación en la España del XVIII. Nuestro poeta, con o sin la ayuda del aspecto musical o puramente operístico, consigue atraer la atención de un público poco acostumbrado a gran parte de estos mitos y personajes de la Tradición Clásica, tan propios de su formación literaria y tan típicos de su corpus.

El prototexto italiano conforma un punto de partida atractivo, tanto por su temática mitológica relativamente nueva para el teatro español como por la fama de su autor en toda Europa. Sin embargo, hemos visto cómo el texto final varía según el objetivo de su autor. En el caso de De Céspedes podríamos hablar de una traducción “filológica”, ajustada al libreto: se trata prácticamente de un libreto de Metastasio en lengua castellana que perfectamente podría representarse al igual que una ópera italiana, ya que desde el punto de vista técnico, respeta todas las formalidades métricas del recitativo y el aria.

Nipho, en cambio, parece buscar una representación teatral que agrade al público (considerando lo que un público de lengua castellana espera de una representación teatral a mediados del XVIII): las escenas se reducen, se amplían, se decoran enfatizando aquellos contenidos moralistas o piadoso-virtuosos que más le interesan, dentro de una perspectiva, como hemos visto, católica. El metro y la distribución de los versos se hace y se deshace pensando más en una recitación dramáticamente interesante que en el esquema recitativo/aria. Nipho añade, además, momentos musicales, incluso puramente instrumentales,

pantomimas, intermedios alegóricos, coros entre bastidores... toda una serie de recursos que, claramente, están dirigidos a crear un espectáculo teatral atractivo para un público acostumbrado a actos de fuerza y a una dramaturgia compuesta de héroes muy diferentes a los sensibles y dudosos protagonistas metastasianos.

El de Nipho es un Metastasio camuflado, un italiano que finge ser madrileño para no disgustar demasiado al espectador. El suicidio de Learco, fatal desenlace de un crimen emocional que asusta y escandaliza en 1732 y que casi anticipa las figuras atormentadas del *Sturm und Drang*, se convierte en un mero asesinato de piratas digno de una zarzuela para poder evitar así un gesto que provocaría rechazo en un contexto estrictamente católico. Eso sí, este asesinato esconde, en el fondo, el castigo divino que, antes o después, había de alcanzar al villano que había tenido en vilo durante tres actos a los virtuosos protagonistas de la obra.

El legado de la Tradición Clásica plasmado por Metastasio en el entramado rico y colorido de la *Issipile* en cuanto melodrama en su ápice de calidad literaria recibe, entonces, dos diversos destinos en España. En De Céspedes, la “película” se proyecta prácticamente en versión original con subtítulos. En Nipho, los derechos del guión original han sido comprados por otro productor, el cual vuelve a rodar casi todas las escenas, contrata a actores locales, encarga otra banda sonora y corta y añade escenas a su gusto.

No sabemos si estas Hipsípilas castellanas llegaron a escenificarse o si agradaron al público. En especial la *Bearbeitung* del peculiar y controvertido periodista aragonés representa un atractivo ejemplo de “traducción libre/adaptación” en lengua castellana a mediados del siglo XVIII.

El intento por hacer Metastasio, sus temáticas mitológicas y sus contenidos morales más interesantes para el espectador castizo es, al menos, admirable. No podemos dejar de animar la aparición de más estudios en este sentido: es un campo que aún carece de un trabajo sistemático y de un análisis más profundo. La atractiva interdisciplinariedad que caracteriza este campo enciende, desde luego, nuestros deseos de seguir investigando en este sentido.

VIII. Conclusioni

VIII. Conclusioni

“...Quanto io disprezzo le affettate pedantesche idolatrie per gli antichi,
tanto ne abborrisco il disprezzo...”
(Lettera del 19 dicembre 1776)

8.1 Il filo d’Issipile: filologia “umana” del Metastasio

Nel percorso da noi seguito fino a questo punto ci siamo serviti, per non smarrirci, di un polveroso ma ricchissimo filo antico, un colorato tessuto di qualche millennio che porta da una sottile citazione omerica fino alla Vienna di Carlo VI. Si tratta non del noto filo d’Arianna, bensì del filo di sua nipote Issipile, fosse anche il filo con il quale la principessa di Lemno ricamò il ricco manto regalato a Giasone nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio.

Il filo d’Issipile parte, piccolo piccolo, dal lontanissimo Omero, come abbiamo visto. Passa per Pindaro ed Erodoto, si sbiadisce per un attimo tra le ombre dei tragici e comici perduti per continuare poi nell’epica di Apollonio. Riparte per Roma, prima nella lirica di Properzio e di Ovidio, poi nel repertorio d’Igino, dopodiché tesse una magnifica tela epica con Valerio Flacco e Stazio come protagonisti. Qui si intravede anche la visita di Lattanzio Placido come commentatore dei complessi ricami staziani. Intanto il filo non dimentica la sua originaria Grecia, dove disegna scene dal forte sapore antico per i paremiografi e si perde nelle datazioni incerte delle misteriose *Argonautiche Orfiche*, senza dimenticare di ricamare qualche scena della *Bibliotheca* dello Pseudo-Apollodoro.

Con un piede in Grecia e uno a Roma, questo filo un po’ rosa per l’amore filiale, un po’ nero per la rivalità con Medea, la temuta barbara del φάρμακος, e un po’ rosso per il sangue versato non solo dall’androcidio di Lemno ma anche dal piccolo Ofelte a Nemea, sopravvive al medioevo impolverato dei proverbi e dei repertori per rifiorire improvvisamente cristianizzato e rivalutato fino a essere degno del *Purgatorio* dantesco, con un’Issipile forse soddisfatta (o forse no) di vedere nell’*Inferno* quel Giasone che l’aveva lasciata “gravida, soletta” a Lenno; il filo passa da Dante a Boccaccio, che lo usa in piccole, ma frequenti dosi: qui la principessa appare a volte all’ombra del piangente Licurgo, a volte all’ombra del suo stesso dolore di donna abbandonata, usata come esempio, come *item* di un variopinto catalogo di donne tradite dai vari ed eventuali eroi del *corpus*. Ma in

realtà Boccaccio rivendica l'Issipile dal filo rosa, perché ricorda non solo la triste amante, bensì anche l'insigne figlia che salva il padre dalla furia omicida delle lemnie. Così pure Chaucer, che la canta come una delle sue *good women*.

Se poi il Seicento predilige, nella spettacolarità del suo palcoscenico musicale, il filo più nero della matassa, cioè quello della rivalità così melodrammatica, così teatrale, con la celeberrima Medea (duello invero dispari, risolto per lo più alla barocca con un colpo d'ali di drago e più d'una trasformazione magica), vediamo che lo stile cambia quando a ricucire le sorti dell'affaccendata principessa è il nostro Metastasio. Egli che, l'abbiamo visto, puntava più che altro sulle virtù fortemente romane di un Catone o di una Clelia, sulle fedeli amicizie di un'Olimpiade o sulle umiltà innalzate di un *Re pastore*, si avventura per l'Issipile in scenari sorprendentemente oscuri, in contesti sociopolitici non certo semplici per un'opera "a corte": infatti ricorre direttamente alla mitologia, scelta che vedremo in pochi altri libretti del poeta, un ricorso al *corpus* per il quale ci viene riproposto il massacro dei lemni, seppure sulle labbra delle protagoniste, non appena iniziato il dramma.

L'ambientazione è quindi tutt'altro che pastorale, per questo secondo libretto viennese del Metastasio. Il filo rosso sangue, sfumato man mano dalle edere e dai pampini dionisiaci e dalle rovine del tempio di Venere, ci mostra uno stato alla rovescia, una società anch'essa in rovine. E il filo nero della rivalità amorosa, seppur libero dalle velenose spire di Medea, ripiega su di una *inventio* tutta metastasiana, cioè sugli intrighi del pirata Learco, originalissimo e vivissimo scarto di un'isola che è ormai agli sgoccioli. Rosso e nero si intrecciano ancora più poderosamente se consideriamo che la feroce istigatrice dell'androcidio, la vedova Eurinome, è la madre di Learco, da lei creduto morto in esilio.

Ecco dunque che il filo del mito, attraverso le libertà del dramma per musica, si tinge di ocre vendetta, di quella *colpa* "sconsigliata", come direbbe Metastasio, che genera e provoca le angosciose peripezie affrontate dall'eroina e sopportate anche dal padre, un sovrano di dignità asburgica. Issipile e Toante diventano quindi Maria Teresa e Carlo, eroi assolutistici in faccia alle sfide dei poco virtuosi secondari. La stessa Issipile si presenta, nel tessuto così abilmente modellato da questo sarto d'eccezione, in un vertiginoso duello di colori: poiché il nostro librettista vuole che la principessa lemnia affronti contemporaneamente il

tentativo di salvataggio del padre Toante e i preparativi di un già accordato matrimonio con Giasone, la nipote di Bacco si dibatte, da perfetta eroina metastasiana, tra virtù filiali, desideri amorosi e costrizioni politiche. L'Issipile del 1732 vive un intreccio di fili complesso, caparbiamente creato per il palcoscenico. Un intreccio quasi insopportabilmente stretto nel giro di poche ore in cui non solo deve cercare di conservarsi un marito ma anche di risparmiare suo padre dall'organizzatissimo crimine delle infuriate isolane. Ecco dunque la magia del *dramma per musica* dove i tre atti, in cui l'argomento è distribuito ad arte per tecnica drammaturgica, tengono il pubblico in tensione riguardo le sorti della *prima donna*, sballottata fino all'ultima scena, sempre incerta dell'esito delle sue "pene", oggetto virtuoso dell'ammirazione generale prima a corte e poi in teatro.

Sembra quasi un gioco di parole, ma il *filo* d'Issipile è figlio anche della *filologia*. Metastasio è in contatto con l'antico a più livelli, come abbiamo visto. Per quanto riguarda l'*argomento*, si interessa delle fonti, ne cita alcune e ne tace altre, rispetta passi ben precisi degli epici flavi ma inventa anche personaggi che, tuttavia, bevono dall'ispirazione classica e ne traggono alcune tinte. Anche le ambientazioni, gli scenari, le didascalie hanno chiari riferimenti mitologici, almeno nelle simbologie, nell'*attrezzo* in uso. La filologia come studio dell'antico è presente però anche nell'idea di dramma, di *tragedia*, che porta il Metastasio a difendere il formato da lui portato alla perfezione come degno erede del teatro classico. In questo senso abbiamo visto la peripezia non dei personaggi, bensì delle teorie letterarie: battaglie non solo tra arcadi e secentisti, ma anche tra arcadi stessi che discutono la ragione d'essere dell'opera come genere autonomo capace di possedere qualità letteraria o, invece, come tragicomico aborto, come ridicola e irrealistica caricatura del vero teatro, vittima di abusi e soprusi di dive, castrati, impresari e committenti.

La filologia di sfondo del libretto settecentesco e la ricerca dell'antico, dunque, non sono fattori meramente tematici e non comportano solo l'apparizione fugace di una Didone suicida o di un Achille travestito da donzella. Parliamo di un'epoca che ha scomodato anche, nella sua vivissima voglia di creare un genere teatrale-musicale, i teorici della poesia e del teatro: Aristotele *in primis*, adottato, riverito o deriso, martoriato e interpretato in mille modi, perfino resuscitato nell'*impostore* martelliano. Ma c'è anche Orazio, che Metastasio non solo

recupera ma applica pure con forte convinzione. La *quaestio* scottante è appunto la giustificazione di tutto un mondo di convenzioni, di strutture dure a cambiare (musicali, gerarchiche, economiche): è il mondo del *dramma per musica*, dell'opera seria in cui la musica deve fare i conti col verso poetico, col palcoscenico (o forse viceversa, a seconda del momento storico).

Metastasio giustifica l'opera, la *sua* opera, come erede dell'antico, dell'ipotetico canto dei tragici, alternando recitativo e aria nel ricordo di *diverbia* e *cantica*. E nella sua maniera così personale di fare filologia, feconda e mai "museale", citando il Prof. Mario Valente⁴⁰⁴, troviamo anche la trasformazione moderna degli elementi che a un poeta dei lumi possono anche non interessare: il coro perde quasi tutto il protagonismo di cui godeva nella tragedia classica, mentre la catarsi violenta viene rifiutata come inutilmente angosciosa. Il tragediografo metastasiano è votato al lieto fine, all'ammirazione filo-cartesiana delle virtù, non alla paura *per se*. La felicità e la virtù vanno di pari passo⁴⁰⁵. La morte nuda e cruda è rara nel suo teatro, e spesso viene censurata e modificata a posteriori. Il nuovo pubblico preferisce sognare eroi impegnati, anche se dubbiosi, piuttosto che eroi disgraziati – e dunque il melodramma del Poeta Cesareo diventa per alcuni "atragico", per altri teatro dei cuori, delle *âmes sensibles*.

Tuttavia l'*Issipile* ha un che di amaro, un che di crudo, un filo macchiato di sangue che pervade l'intero corso del dramma. La paura del delitto, non solo raffigurato dall'androcidio (descritto sebbene non visto in scena) ma anche dai rapimenti di Toante e di Issipile e dal tentato omicidio di Giasone dormiente, non lascia tregua allo spettatore dalla prima all'ultima scena. Non è un caso che tutti questi misfatti vengano progettati, operati o almeno tentati dalla temibile, eppure originalissima coppia Eurinome-Learco, madre e figlio quasi geneticamente condannati all'oscurità, alla *colpa*. Il lieto fine avviene, sì, permettendo il salvataggio del sovrano e l'atteso imeneo tra primo uomo e prima donna, ma per arrivarvi la peripezia è più dura del normale: il tesissimo scontro finale con ostaggi, minacce e rimproveri trova il suo culmine nello spettacolare suicidio di Learco, che si ferisce e si getta nel mare, e lo svenimento immediato di sua madre, "condotta dentro". I due istigatori del caos spariscono dalla scena uno dopo l'altro,

⁴⁰⁴ VALENTE & KANDUTH (2003: XII ss.).

⁴⁰⁵ SALA DI FELICE (1985).

lasciando sani e salvi la coppia Issipile-Giasone, il sovrano e l'allibita Rodope, vittima paziente e silenziosa degli eventi come ben si addice a una seconda donna confidente, la quale subordina i suoi bisogni a quelli della principessa.

Metastasio, abbiamo visto, investiga l'antico, lo adotta e lo adatta. Lo ammira, ma non lo segue ciecamente. Conosce bene la presenza del mito nel *corpus*, ma prende ciò di cui ha bisogno e inventa il resto. Anche per quanto riguarda l'edificio del dramma per musica, prende Aristotele e Orazio colla coscienza del letterato moderno, ma dimostra di conoscerli profondamente, come anche conosce i vari critici e commentatori. Metastasio quindi è un poeta ma anche un teorico, un uomo di teatro ma anche un critico, uno scrittore ma anche un lettore: non è arduo dunque affermare che egli è poeta e filologo, uno studioso che non si limita alla critica delle opere ma anche alla sua creazione. Metastasio tocca la teoria e anche la prassi. La tradizione classica in lui diventa, come abbiamo visto, un punto di partenza amato, rispettato, ma preso con lucidità nelle giuste proporzioni. Un punto di partenza variato, reinterpretato in modo flessibile, non "a ginocchioni" come diceva il Martello, altro arcade che, spiegavamo nel nostro secondo capitolo, cercava un Aristotele moderno e non schiavizzante. Non dimentichiamo inoltre che questa Tradizione Classica non arrivava a Metastasio solo dalle fonti dirette ma anche attraverso la lettura e la critica ragionata di autori non più classici: abbiamo visto l'importanza del prisma dell'Arcadia riformatrice (tuttavia non sempre abbracciato dal nostro autore a occhi chiusi), nonché l'interesse per l'eroica *admiration* di Racine e Corneille nel Seicento francese. Dunque non parliamo solo di Tradizione Classica *diretta*, ma anche di reinterpretazione *indiretta* dei contenuti tematici e concettuali classici attraverso tutta una serie di autori "moderni" che il Metastasio leggeva, adottava o adattava.

Ma forse possiamo dare un ulteriore passo in questo senso. Alla fine dei conti, un libretto come l'*Issipile*, più o meno diverso dagli altri del Poeta Cesareo, rivela la finalità per la quale Metastasio si è formato, ha attinto dagli antichi e li ha non solo presi come ispirazione ma li ha anche studiati, adattati, rivestiti di abiti nuovi. Una finalità forse ancora più importante di quella già comprovata della simbolizzazione e difesa della struttura imperiale, l'esaltazione degli Asburgo attraverso l'allegoria antica, classica o orientaleggiante, almeno per quanto riguarda i drammi composti a Vienna. In realtà interessa ancora di più la finalità

umana del dramma metastasiano, la ricerca degli affetti, dell'ammirazione virtuosa, della sensibilità messa a prova tra i celebri "dubbi" inscenati dall'autore. Interessa il desiderio del Metastasio di dar voce alle *passions de l'âme*, di educare e dilettere, come spiega nel suo *Estratto* aristotelico.

Dilettere col piacere del verso, della rima, della musica associata alla poesia e non dittatrice di quest'ultima – educare grazie all'umanità dei personaggi, alla mostra non di vanità ma di virtù eroiche molto più flessibili e più *sentimentali* di quelle che il maestro Gravina avrebbe prediletto. L'amore non solo coniugale ma anche filiale, la tenera amicizia, il dubbio, l'onore, il tradimento, la disperazione che tiene in bilico la costanza dei personaggi fino alla risoluzione del *viluppo*: nel mondo antico del Metastasio non esiste solo l'eroicità inflessibile della Roma graviniana, ma anche l'eroicità delle piccole passioni, la virtù dei cuori. Il pubblico metastasiano impara ad ammirare queste particolari transazioni affettive sulla scena, piangendo alla condanna di Licida, commuovendosi all'addio di Demetrio, sentendo pietà non solo della sventurata Didone ma anche dei delusi amori della *secondaria* Selene, compatendo semmai (e qui pensiamo al significato così adeguato di *compatire*) anche le pene sofferte dalla virtuosa Issipile.

Per questo abbiamo pensato che l'uso degli antichi, della letteratura, della teoria letteraria, delle forme e dei generi in Metastasio non era concepito come sterile mostra di erudizione, né come compendio di sapere enciclopedico *per se*. Il grandissimo impianto letterario-filosofico-storico-culturale-musicale del poeta romano, la sua formazione completa, lucida e critica, la sua *filologia* insomma, fungeva da base per la comunicazione di un insieme di ideali che a lui erano cari. Non tanto l'ossequiosa riverenza del padrone committente, come volevano i critici romantici, ma piuttosto il desiderio di formare una società, di creare un ventaglio di *affetti* da ammirare, l'intensa voglia di far sì che l'opera in musica fosse non solo circo canoro ma anche palestra (poeticamente degna) delle umane passioni, tutto questo aiutandosi, appoggiandosi, prendendo forza dall'antico, dalla tradizione che così fortemente lo impregnò in gioventù tra le braccia del Gravina – senza però abbandonarsi ciecamente a questa tradizione se questa, nella sua concezione più ortodossa, non serviva al suo organizzatissimo fine letterario⁴⁰⁶.

⁴⁰⁶ Ad esempio TATTI (2001: 270).

L'*Issipile* da noi studiata ne è un forte esempio, seppur speciale per via delle particolarità drammatiche che mettono questo libretto leggermente in risalto rispetto agli altri. L'eredità dei classici è chiara nella scelta dell'argomento, tuttavia poco popolare se paragonato alla più celebre rivalità Ipsipile-Medea trionfante nel Seicento, come pure nelle ambientazioni, nelle scelte drammaturgiche, nella ricerca di una risoluzione della peripezia forse più spettacolare che al solito. La filologia si incarna sul palco, come vuole la teoria/investigazione letteraria metastasiana che diventa poi prassi operistica. E, nel vertiginoso susseguirsi degli eventi, i personaggi che sopravvivono alla strage finale degli empì incarnano a loro volta esempi da imitare e/o ammirare: Issipile è capace di salvare il padre e il matrimonio, Rodope mostra la forza moderata della pietà, della compassione e della pazienza e Toante è paradigma di sovrano giusto, saldo, ricco di temperanza. Solo Giasone, teoricamente primo uomo, rimane sbiadito nella trama metastasiana come eroe forse troppo *standard*. Ma anche Eurinome, in quanto madre addolorata ed anti-eroina quasi tragica nei suoi atteggiamenti amazzonici, e Learco, sempre in lotta tra un fievole desiderio di pentimento e la temibile tentazione del peccato, danno segni di umanità prima di venire eliminati dalle loro stesse macchinazioni, pur nella loro evidente ammissione di colpa e nella loro natura di sovversione all'ordine prestabilito.

Ecco allora la traccia risultante dell'incontro tra Tradizione Classica e melodramma in Metastasio, una sorta di *filologia umana*⁴⁰⁷ dove l'esercizio letterario/culturale di ricerca dell'antico non è mai sterile vanità d'erudizione bensì fondamento per una prassi teatrale centrata non solo sulle gerarchie e sullo *status* politico-sociale dei committenti, ma anche e soprattutto sulla coltivazione dell'*admiration* delle passioni umane, di una catarsi non più puramente tragica in senso greco ma drammatica (e *melodrammatica*) in senso ormai pienamente settecentesco. Il filo d'*Issipile* è il filo metastasiano dell'antico, del greco e romano che si rispolvera e si riveste di ideali moderni, un filo che ricama storie e strutture sempre cangianti, atte a commuovere, a insegnare, a educare.

⁴⁰⁷ Inevitabile ricordare qui, anche se in altri termini, la *humanam [...] musicam* di Boezio, *quisquis in sese ipsum descendit intellegit* (FRIEDLEIN 1867: 188, PALISCA & BOWER 1989: 9). Allora la *filologia umana* nel nostro contesto può funzionare come quella che si intende quando si entra in noi stessi e non quella che si percepisce a livello solamente formale: una filologia al servizio dell'anima, come nella concezione del nostro Metastasio.

Citando nuovamente Goldoni, Metastasio riunisce “il Poeta, il Filosofo, il Precettore, il Cristiano”. La Tradizione Classica non rimane quindi un semplice catalogo di miti ed anfore vuote, ma uno strumento di educazione delle anime sensibili. Poco importa che Stazio non conoscesse il famigerato Learco o che Valerio Flacco non immaginasse, nonostante la spettacolarità della sua epica, un salvataggio così plateale del magnanimo Toante. Ciò che non è nei classici, “si finge” per giovare al dramma e per completare il disegno delle forze e delle debolezze umane che percorrono tutti i libretti metastasiani. Il filo della filologia, ci sia permessa la giocosa allitterazione, è quindi intriso di umanità. Il manto variegato d’*Issipile*, cucito dalle esperte mani del “divino” Metastasio, non è allora altro che un complesso prodotto di *filologia umana*.

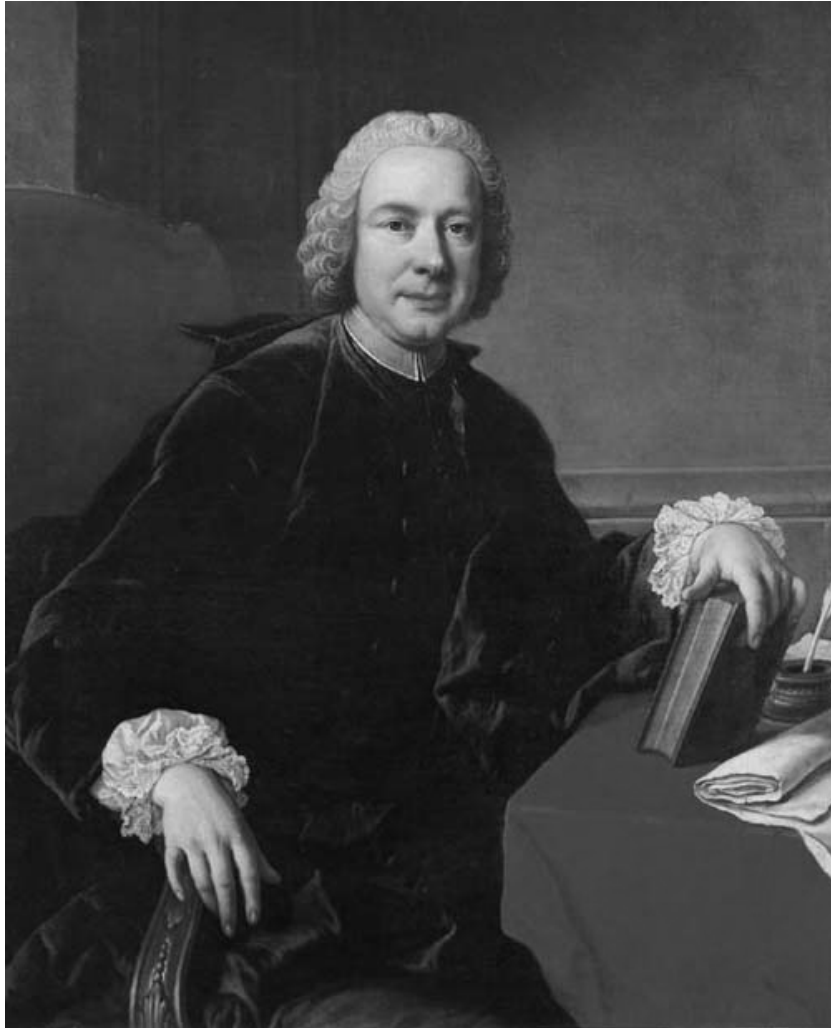
8.2 Un augurio di interdisciplinarietà

Per finire questo nostro percorso ci sembra adeguato esprimere in questa sede il nostro più fervido augurio di interdisciplinarietà tra lo studio della Tradizione Classica e la Musicologia. Come abbiamo potuto constatare e come già è stato detto, la musica vocale del Seicento e del Settecento è forse quella che più deve all’ispirazione, a volte idealizzata, abusata o riverita, dell’antico. La fortuna dell’antico nel melodramma barocco e neoclassico è fonte interminabile di argomenti di ricerca e punti di incontro tra filologi e musicologi, una fonte che noi vorremmo sviluppata e resa degna di maggiore attenzione dagli accademici. Spesso musicologi e letterati lavorano separatamente, concentrandosi sui loro punti di forza. Tuttavia pare evidente come certi generi, in special modo il teatro musicale barocco, non possano non trarre profitto da una unione di mire e obiettivi accademici. Quando si parla d’opera è inevitabile che musica e letteratura lavorino assieme per una comprensione più ampia, più completa e più soddisfacente del genere, soprattutto se il campo che ci interessa è quello della fortuna dell’antico, della Tradizione Classica – appunto la ricerca e lo studio nel *melodramma*, nel nostro caso, di tutto ciò che è classico o deriva più o meno liberamente dal classico. Grecia e Roma non solo hanno ispirato argomenti operistici, ma hanno stimolato perfino la nascita del genere, nei modi (a volte fraintesi, a volte idealizzati) di cui abbiamo già parlato nel nostro lavoro e che già è stato oggetto di studi da parte degli studiosi dell’opera.

Il presente lavoro vuole servire anche da spunto per future ricerche in questo senso. Il nostro desiderio di combinare la ricerca letteraria e quella musicologica ci ha portato in diverse direzioni, tutte collegate tra di loro dal filo dell'antico. Abbiamo elaborato non solo l'edizione critica del manoscritto di una traduzione spagnola finora inedita della *Issipile*, ma anche l'edizione critica del manoscritto inedito della partitura originale del 1732, offrendo così due prodotti di ricerca filologica e musicologica. Abbiamo analizzato fonti classiche, teorie letterarie settecentesche legate alla tradizione aristotelica, strutture musicali e librettistiche, facendo combaciare le diverse discipline in una visione del libretto che sia il più possibile olistica, sempre con la finalità di comprendere la presenza diretta o indiretta dell'antico nell'opera analizzata.

Il breve spunto riguardante la presenza dell'*Issipile* nella Spagna del Settecento, inoltre, ci ha dato la possibilità di mostrare un ulteriore campo di ricerca degno d'interesse, attraverso il quale vediamo come il filo dell'antico elaborato da Metastasio si ramifica nei vari paesi attraverso adattamenti, traduzioni e rifacimenti: ecco quindi che vengono chiamate in gioco sia la Traduttologia sia le varie letterature europee, con le loro corrispondenti tradizioni e i loro contesti socioculturali. Ma allora Metastasio diventa fulcro e nesso d'unione tra le tessere del complesso mosaico della Tradizione e le posteriori elaborazioni internazionali dei suoi celebri libretti, quando essi non conservano la loro forma originale ma vengono tradotti, adattati o proposti in vesti diverse.

Se il trattamento della Tradizione Classica in Metastasio tocca così tanti tasti e così tanti stili, epoche, generi e discipline, ci auguriamo allora di cuore che Musicologia e Filologia inizino a collaborare stabilmente per lo studio sempre più approfondito della fortuna dell'antico nel melodramma, prendendo appunto come esempio la figura multidisciplinare del nostro Metastasio, uomo di cultura non solo letteraria ma anche musicale, filosofica, artistica, teatrale. L'augurio, allora, è che i filologi conoscano sempre meglio la musica dei libretti che studiano, e che i musicologi conoscano sempre meglio la natura di quelle lettere che circondano e configurano la musica vocale. È il minimo che si possa esigere per lo studio di un genere così particolare come lo è l'opera in musica.



Retrato de Pietro Metastasio atribuido a Pompeo Batoni

IX. Bibliografia

IX. Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA: PIETRO METASTASIO

- BELLINA, A. L. (ED.) (2002-2004) *Pietro Metastasio: Drammi per musica, I: Il periodo italiano. 1724-1730; II: Il regno di Carlo VI. 1730-1740; III: L'età teresiana. 1740-1771*, Venecia: Marsilio (con CD-ROM).
- *Issipile*: Vol. II (2003), pp. 91-153; notas en pp. 746-750.
- BRUNELLI, B. (ED.) (1943-1954) *Pietro Metastasio: Tutte le opere*, Milán: Mondadori.
- *Issipile*: Vol. I, pp. 479-526.
 - *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*: Vol. II, pp. 957-1117.
 - *Dell'arte poetica (Orazio)*: Vol. II, pp. 1229-1278.
- LAVEZZI, G. (ED.) (2005) *Pietro Metastasio: Melodrammi e canzonette*, Milán: BUR.
- METASTASIO, P. (1732) *L'Issipile*, Viena: Van Ghelen [libreto del estreno].
- METASTASIO, P. (1780) *Opere del Sig. Abate Pietro Metastasio*, París: Viuda de Hérissant [*Issipile*: Vol. II].
- MOLLIA, F. (ED.) (1995) *Pietro Metastasio: Opere*, Milán: Garzanti.
- SELMI, E. (ED.) (1998) *Pietro Metastasio: Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, Palermo: Novecento Editrice.
- STROPPA, S. (ED.) (1996) *Pietro Metastasio: Oratori sacri*, Venecia: Marsilio.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA CLÁSICA

- ALSINA CLOTA, J. (ED. Y TRAD.) (2005¹⁰) *Esquilo: Tragedias completas*, Madrid: Cátedra [pp. 354-355].
- ÁLVAREZ, C. & IGLESIAS R. M^a (ED. Y TRAD.) (2011¹⁰) *Ovidio: Metamorfosis*, Madrid: Cátedra [p. 678].
- ANDERSON, W. S. (ED.) (1977) *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Leipzig: Teubner [p. 311].
- ANDREWS, E. A. (ED.) (1863) *Sallust's History of the War Against Jugurtha*, Boston: Crocker & Brewster [pp. 15-16 sobre *Libya*].
- BALASCH, M. (ED. Y TRAD.) (2008⁶) *Heródoto: Historia*, Madrid: Cátedra [p. 636].
- BORIAUD, J-Y. (ED.) (1997) *Caius Julius Hyginus: Fables*, París: Les Belles Lettres [pp. 26, 63, 158].
- BRUNCK, R. F. PH. (ED.) (1813) *Scholia vetera in Apollonium Rhodium*, Leipzig: Fleischer [pp. 49-50, 62].
- COCKLE, W. E. H. (ED.) (1987) *Euripides: Hypsipyle. Text and Annotations based on a Re-examination of the Papyri*, Roma: Ed. dell'Ateneo.

- CRESPO GÜEMES, E. (ED. Y TRAD.) (1991) *Homero: Iliada* (BCG 150), Madrid: Gredos.
- DINDORF, W. (ED.) (1875) *Scholia Graeca in Homeri Iliadem: ex codicibus aucta et emendata*, Oxford: Clarendon Press [p. 266].
- DRACHMANN, A. B. (ED.) (1997) *Scholia uetera in Pindari carmina. Vol. I: Scholia in Olympionicas* [pp. 135-137] – *Vol. II: Scholia in Pythionicas* [pp. 109-110, 159-161] – *Vol. III: Scholia in Nemeonicas et Isthmionicas; epimetrum; indices* [pp. 1-5], Leipzig: Teubner (Ed. stereotypa editionis primae: 1903-1927).
- ESCHENBACH, A. CH. (ED. Y TRAD.) (1689) *Orphei Argonautica, hymni et de lapidibus*, Utrecht: Van de Water [pp. 32-35].
- EVELYN-WHITE, H. G. (ED. Y TRAD.) (1914) *Hesiod, the Homeric Hymns and Homerica*, Londres: W. Heinemann (Loeb).
- FIGUERAS CAPDEVILA, N. (TRAD.) (2003) *Horaci: Art poética i Epístoles literàries*, Barcelona: La Magrana.
- FRÄNKEL, E. (ED.) (1961) *Apollonius Rhodius: Argonautica*, Oxford: Clarendon Press [pp. 26-39].
- FRAZER, J. G. (ED.) (1954) *Apollodorus: The Library*, Londres: W. Heinemann (Loeb) [pp. 98-99, 356-359].
- FRIEDLEIN, G. (ED.) (1867) *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione musica, libri quinque*, Leipzig: Teubner [pp. 188-189].
- GAINSFORD, T. (ED.) (1823) *Poetae minores graeci: praecipua lectionis varietate et indicibus locupletissimis instruxit*, Leipzig: Kuehn [vol. III, p. 200].
- GARCÍA MORENO, J. (TRAD.) (2010) *Apolodoro: Biblioteca mitológica*, Madrid: Alianza [pp. 69].
- GARCÍA YEBRA, V. (ED. Y TRAD.) (1974) *Aristóteles: Poética*, Madrid: Gredos.
- GESNER, J. M. & HAMBERGER, G. CH (EDS.) (1764) *Orphei Argonautica Humni, Libellus de Lapidibus et Fragmenta*, Leipzig: Fritsch [pp. 72-75].
- HUDE, C. (ED.) (1951) *Herodoti Historiae, libri V-IX*, Oxford: Clarendon Press [VI: 138].
- KANNICHT, R (ED.) (2004) *Tragicorum Graecorum fragmenta, Vol. V, Euripides (pars posterior)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht [pp. 736-797 (i-vii, ff. 752-770)].
- KASSEL, R. & AUSTIN, C. (EDS.) (1984) *Poetae comici graeci, Vol. III-2*, Berlín: de Gruyter [pp. 207-214 – Aristophanes ff. 372-391(356-375)].
- KASSEL, R. & AUSTIN, C. (EDS.) (1991) *Poetae comici graeci, Vol. II*, Berlín: de Gruyter, [p. 99 – Alexis: f. 139(134)].
- KLOTZ, A. (ED.) (1908) *P. Papini Stati Thebais*, Leipzig: Teubner.
- KRAMER, O (ED.) (1908) *C. Valeri Flacci Setini Balbi Argonauticon libri octo*, Leipzig: Teubner [pp. 34-46].

- LESUEUR, R (ED. Y TRAD.) (1990) *Stace: Thebaïde, livres I-IV*, París: Les Belles Lettres [pp. 110-115].
- LESUEUR, R (ED. Y TRAD.) (1991) *Stace: Thebaïde, livres V-VIII*, París: Les Belles Lettres [pp. 10-38].
- LEUTSCH, E. L. & SCHNEIDEWIN, F. G. (EDS.) (1839) *Corpus Paroemiographum Graecorum*, vol. 1, Göttingen: Dieterich [p. 110 (Zenobius)].
- LEUTSCH, E. L. (ED.) (1851) *Corpus Paroemiographum Graecorum*, vol. 2, Göttingen: Dieterich [pp. 503-505 (Apostolius)].
- LIBERMAN, G. (ED.) (1997) *Gaius Valerius Flaccus: Argonautiques*, París: Les Belles Lettres [pp. 51-66].
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (TRAD.) (2000) «Hécuba» en GARCÍA GUAL, C. (INTR.), MEDINA GONZÁLEZ, A. & LÓPEZ FÉREZ, J. A. (TRAD.) *Eurípidés: Tragedias*, Madrid: Gredos [p. 331].
- MARSHALL, K. (ED.) (2002²) *Hygini Fabulae*, Stuttgart: Teubner [pp. 32-33, 73-74, 184-185].
- MONRO, D. B. (ED.) (1953) *Homer: Iliad I-XII*, Oxford: Clarendon Press [VII, 468-9].
- MOYA DEL BAÑO, F. (ED. Y TRAD.) (1986) *Ovidio: Heroidas*, Madrid: CSIC (Alma Mater) [pp. 37-44].
- MOZLEY, J. H. (ED. Y TRAD.) (1928) *Statius (lat./ing.) Vol. I: Silvae & Thebaid I-IV*, Vol. II: *Thebaid V-XII & Achilleid*, Londres: Heinemann.
- MOZLEY, J. H. (ED. Y TRAD.) (1934) *Valerius Flaccus (lat./ing.)*, Londres: Heinemann.
- MÜLLER, K (ED. Y TRAD.) (1849) *Fragmenta Historicorum Graecorum: vol. III (gr./lat.)*, París: Didot [p. 368 (18)].
- MURRAY, G. (ED.) (1902) *Euripidis Fabulae, Vol. 1*, Oxford: Clarendon Press [Hécuba, vv. 886-887].
- NAUCK, A. & SNELL, B. (EDS.) (1983) *Tragicorum Graecorum fragmenta*, Hildesheim: G. Olms Verlag [p. 79 (Esquilo: ff. 247-248), pp. 215-216 (Sófocles: ff. 353-357)].
- PADUANO, G. (TRAD.) (2007) *Apollonio Rodio: Le Argonautiche (gr./it.)*, Milán: BUR.
- PALISCA, C. V. (ED.) & BOWER, C. M. (TRAD.) (1989) *Anicius Manlius Severinus Boethius: Fundamentals of Music (De institutione musica)*, New Haven/Londres: Yale University Press [pp. 9-10].
- PANTINUS, P. (ED.) (1653) *Michaelou Apostoliou PAROIMIAI CENTURIAE XXI PROVERBIORUM. Ex optimis auctoribus Graecis collectae [...]*, Leiden: Elzevir [pp. 142-143].
- PERIAGO LORENTE, M. (TRAD.) (1987) *Porfirio: Vida de Pitágoras. Argonáuticas órficas. Himnos órficos*, Madrid: Gredos [pp. 104-105].

- PUECH, A. (ED.) (1955) *Pindar: Tome II, Pythiques*, París: Les Belles Lettres [pp. 82-83].
- RADT, S. (ED.) (1977) *Tragicorum Graecorum fragmenta, Vol. IV, Sophocles*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht [pp. 336-339 (ff. 353-357)].
- RADT, S. (ED.) (1985) *Tragicorum Graecorum fragmenta, Vol. III, Aeschylus*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht [pp. 233-234 (ff. 123a-b), p. 352 (ff. 247-8)].
- SANDYS, J. (ED.) (1937) *The Odes of Pindar including the Principal Fragments with an Introduction and an English Translation*. Londres: Heinemann.
- SCHWARTZ, E. (ED.) (1887) *Scholia in Euripidem 1: Hecubam, Orestem, Phoenissas*, Berlín: Reimer [p. 70].
- SWEENEY, R. D. (ED.) (1997) *Lactantii Placidi in Statii Thebaida commentum*, Stuttgart: Teubner.
- VIAN, F. (ED. Y TRAD.) (1987) *Les Argonautiques orphiques*, París: Les Belles Lettres [p. 108].
- WEST, M. L. (ED.) (1990) *Aeschyli tragoediae: cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart: Teubner [p. 313].

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA: LITERATURA Y MÚSICA

- ÁLVAREZ, M^a C. & IGLESIAS ROSA M^a (ED. & TRAD.) (2007) *Giovanni Boccaccio: Los quince libros de la genealogía de los dioses paganos*, Madrid: Atenea.
- ANÓNIMO (1683) *Isifile ingannata: drama per musica* [...], Treviso: Pasqualin da Ponte.
- ANÓNIMO (1726) *Medea e Giasone: drama per musica* [...], Venecia: Marino Rossetti.
- AURELI, A. (1697) *L'Isifile amazone di Lenno: opera musicale* [...], Pesaro: Gotti.
- BALDISSERA, A. (ED.) (2007) *Ramón de la Cruz: Aquiles en Sciro*, Como – Pavia: Ibis.
- BESTERMAN, TH (ED.) (1971) *Voltaire: Correspondence and Related Documents: January 1756–March 1757*, vol. XVII, Ginebra: Inst. et Musée Voltaire [p. 99].
- BRAMBILLA AGENO, F. (ED.) (1995) «Convivio» en *Edizione nazionale delle Opere di Dante Alighieri*, vol. III, Florencia: Le Lettere.
- BRANCA, V. (ED.) (1974) «Amorosa visione» en BRANCA, V. (ED. GEN.) *Giovanni Boccaccio: Tutte le opere*, Vol. 3, Milán: Mondadori.
- CICOGNINI, G. A. (1649) *Giasone: Drama Musicale del D. Hiacinto Andrea Ciconini, Academico instancabile. Da Rappresentarsi in Venetia nel Teatro di San Cassano, Nell'Anno 1649* [...], Venecia: Giacomo Batti.
- CONTI, F. B. (1732) *L'Issipile* [Microfilm copy of A-Wgm Mus. Hs. 17240 1-3].

- DE BOER, C. (ED.) (1915) *Ovide moralisé: poème du commencement du quatorzième siècle*, Amsterdam: J. Müller.
- DE CÉSPEDES, B. A. (TRAD.) (1780-1799?) «Ipsípila» en *Obras dramáticas de Pedro Metastasio Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española [...] Obra póstuma*. [Manuscrito inédito de la Biblioteca de Toledo: ms. 303, folios 120 – 142].
- DELCORNO, C. (ED.) (1994) «Elegia di Madonna Fiammetta» en BRANCA, V. (ED. GEN.) *Giovanni Boccaccio: Tutte le opere*, Vol. 5-2, Milán: Mondadori.
- FAGIUOLI, G. B. (1753) *Ciò che pare non è, ovvero il Cicisbeo consolato en Commedie: VI*, Venecia: Angelo Geremia [141-256].
- FERRI-BENEDETTI, F. (ED.) (2011) *F. B. Conti & P. Metastasio: L'Issipile*, Älgårås: Gran Tonante.
- FRIGIMELICA-ROBERTI, G. (1707) *Il Mitridate Eupatore: Tragedia per Musica [...]*, Venecia: Marino Rossetti.
- GRAVINA, G. V. (1715) *Della tragedia*, Nápoles: Nicolò Naso.
- HOLLANDER, R. (ED.) & MARCHESI, S. (TRAD.) (2011) *La Commedia di Dante Alighieri* (3 vol.), Florencia: Leo S. Olschki Ed.
- LIMENTANI, A. (ED.) (1964) «Teseida delle nozze di Emilia» en BRANCA, V. (ED. GEN.) *Giovanni Boccaccio: Tutte le opere*, Vol. 2, Milán: Mondadori.
- MARCELLO, B. (1720) *Il teatro alla moda, ossia metodo sicuro e facile [...]*, Venecia.
- MARTELLO, P. J. (1715) *Della tragedia antica e moderna: dialogo*, Roma: Gonzaga.
- MAYER BROWN, H. (ED.) (1982) *Francesco Bartolomeo Conti: Don Chisciotte in Sierra Morena*, Nueva York: Garland Publishing.
- NIPHO, F. M. (TRAD.) (1764) *REPRESENTACION ILUSTRE / HYPISIPYLE / PRINCESA DE LEMNOS / OPERA / DE PEDRO METASTASIO / Poeta Cesareo / ACOMODADA AL TEATRO ESPAÑOL*, Madrid: Viuda de Manuel Fernández [119 pp.].
- NIPHO, F. M. (TRAD.) (1775 o post.) *COMEDIA HEROICA / HYPISIPYLE / PRINCESA DE LEMNOS / EN TRES ACTOS / TRADUCIDA DEL ITALIANO*, Barcelona: Carlos Gibert y Tutó [28 pp.].
- PASTORE STOCCHI, M. (ED. & TRAD.) (1994) «Allegoria mitologica» en BRANCA, V. (ED. GEN.) *Giovanni Boccaccio: Tutte le opere*, Vol. 5-2, Milán: Mondadori.
- PERSIANI, O. (1642) *Gli amori di Giasone e d'Isifile: festa teatrale*, Venecia: Bariletti.
- QUAGLIO, A. E. (ED.) (1964) «Commedia delle ninfe fiorentine» en BRANCA, V. (ED. GEN.) *Giovanni Boccaccio: Tutte le opere*, Vol. 2, Milán: Mondadori.
- QUAGLIO, A. E. (ED.) (1967) «Filocolo» en BRANCA, V. (ED. GEN.) *Giovanni Boccaccio: Tutte le opere*, Vol. 1, Milán: Mondadori.

- ROUSSEAU, J. J. (1768) *Dictionnaire de musique*, París: Duchesne [p. 227].
- SKEAT, W. W. (ED.) (1900²) «House of Fame» en *The Complete Works of Geoffrey Chaucer, vol. 3*, Oxford: Clarendon Press [pp. 1-64].
- SKEAT, W. W. (ED.) (1900²) «Legend of Good Women» en *The Complete Works of Geoffrey Chaucer, vol. 3*, Oxford: Clarendon Press [*The Legend of Hypsipyle and Medea*, pp. 131-140].
- SOLOMON, J. (ED. & TRAD.) (2011) *Giovanni Boccaccio: Genealogy of the Pagan Gods (Genealogie deorum gentilium) (lat./ingl.)*, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- SPAZIANI, M. L. (ED.) (1986) *Jean Racine: Britannico, Bajazet, Atalia*, Milán: Garzanti.
- STENDHAL (1814) *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Jh. Haydn, suivies d'une Vie de Mozart et des considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*, París: Didot.
- TURCHI, M. & SANGUINETTI, E. (ED.) (1994¹⁴) *Ludovico Ariosto: Orlando Furioso*, tomo primo (I-XXI), Milán: Garzanti.
- WILLIAMS, H. W. (1983) (ED.) «Francesco Bartolomeo Conti: Nine Sinfonie» in BROOK, B. (ED.) *The Symphony 1720-1840. Series B Vol. II: Italians in Vienna*, Nueva York: Garland Publishing [xiii-xxxvi, 1-96].
- ZACCARIA, V. (ED.) (1967) «De mulieribus claris» en BRANCA, V. (ED. GEN.) *Giovanni Boccaccio: Tutte le opere*, Vol. 10, Milán: Mondadori.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA: ARTÍCULOS ENCICLOPÉDICOS

- AGUILAR PIÑAL, F. (1983) *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid: CSIC, tomo II (C-Ch) [De Céspedes: p. 392].
- AGUILAR PIÑAL, F. (1983) *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid: CSIC, tomo VI (N-Q) [Nipho: pp. 70-92].
- BOULOTIS, CH. (1981-1999) «Hypsipyle I» en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Múnich: Artemis-Verlag [Vol. VIII (Supl.) [pp. 645-650].
- BRODERSEN, K. (2007) «Apollodoros (Pseudo-Apollodoros)» en LANDFESTER, M. (ED.) *Geschichte der antiken Texte (Der Neue Pauly: Suppl. II)*, Stuttgart: J. B. Metzler [pp. 47-48].
- BURKE, P. (2010), «Bacchanalia and Saturnalia» en GRAFTON, A, MOST G. W., SETTIS S. (EDS.), *The Classical Tradition*, Cambridge (EEUU): Belknap Press of Harvard University Press [p. 116].
- DAVIDSON REID, J. & ROHMANN, C. (1993) «Hypsipyle» en *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*, Nueva York/Oxford: Oxford University Press [I: pp. 617-618].

- DÍAZ TEJERA, A. (2000³) «Aristóteles» en LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ED.) *Historia de la Literatura Griega*, Madrid: Cátedra (1ª ed. 1988).
- DOBESCH, G. (1979) «Learchos» en ZIEGLER, K. & SONTHEIMER, W. (EDS.) *Der kleine Pauly: Lexikon der Antike*, Stuttgart: J. B. Metzler [III: 526].
- DRÄGER, P. (2003) «Lemnische Frauen, Hypsipyle» en CANKIK, H., SCHNEIDER, H. & LANDFESTER, M. (EDS.) *Der Neue Pauly*, Stuttgart: J. B. Metzler [pp. 40-41].
- GAMS, H. (1979) «Cypresse» en ZIEGLER, K. & SONTHEIMER, W. (EDS.) *Der kleine Pauly: Lexikon der Antike*, Stuttgart: J. B. Metzler [I: 1352-1353].
- GANTZ, T. (1996) «The Women of Lemnos» en *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimora/Londres: Johns Hopkins University Press [I: 345-347].
- GEISAU, H. VON (1979) «Eurynome» en ZIEGLER, K. & SONTHEIMER, W. (EDS.) *Der kleine Pauly: Lexikon der Antike*, Stuttgart: J. B. Metzler [II: 455].
- GEISAU, H. VON (1979) «Hypsipyle» en ZIEGLER, K. & SONTHEIMER, W. (EDS.) *Der kleine Pauly: Lexikon der Antike*, Stuttgart: J. B. Metzler [II: 1290-1291].
- GÜNTHER, T. (2010) «Dionysus» en GRAFTON, A., MOST G. W., SETTIS S. (EDS.), *The Classical Tradition*, Cambridge (EEUU): Belknap Press of Harvard University Press [pp. 272-273].
- HARAUER, CHR. & HUNGER, H. (2006) «Hypsipyle» en *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Purkersdorf: Brüder Hollinek [pp. 239-240].
- HARRIS, E. T. (2001²) «Farinelli» en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: McMillan, [VIII: pp. 567-569].
- HELCK, H. W. (1979) «Rhodopis» en ZIEGLER, K. & SONTHEIMER, W. (EDS.) *Der kleine Pauly: Lexikon der Antike*, Stuttgart: J. B. Metzler [IV: 1420-1421].
- JESSEN, O. (1914) «Hypsipyle» en PAULY A., WISSOWA G. & KROLL W. (EDS.) *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Múnich [IX, 1: 436-443].
- KETTERER, R. C. (2010) «Opera» en GRAFTON, A., MOST G. W., SETTIS S. (EDS.), *The Classical Tradition*, Cambridge (EEUU): Belknap Press of Harvard University Press [pp. 656-659].
- KLÜGMANN, A. (1886-1890) «Hypsipyle» en RÖSCHER W. H. (ED.) *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig: Teubner [I: 2853-2856] (reimpresión de 1993, Hildesheim: Georg Olms Verlag).
- LANDFESTER, M. (2007) «Apollonios [2] Rhodios (Apollonios von Rhodos)» en LANDFESTER, M. (ED.) *Geschichte der antiken Texte (Der Neue Pauly: Suppl. II)*, Stuttgart: J. B. Metzler [pp. 50-51].
- LANDFESTER, M. (2007) «Ovidius» en LANDFESTER, M. (ED.) *Geschichte der antiken Texte (Der Neue Pauly: Suppl. II)*, Stuttgart: J. B. Metzler [esp. pp. 426-427].

- LEOPOLD, S. (1994-2007) «Metastasio, Pietro» en *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)*, Kassel: Bärenreiter [Personenteil XII: 85-97].
- MCCLYMONDS, M. P. & HEARTZ D. (2001²) «Opera seria» en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: McMillan, [XVIII: pp. 485-493].
- MILAN, G. (1994), «Fagioli, Giovanni Battista» en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana [XLIV: pp. 175-179].
- MURRAY, A. (2010), «Suicide» en GRAFTON, A., MOST G. W., SETTIS S. (EDS.), *The Classical Tradition*, Cambridge (EEUU): Belknap Press of Harvard University Press [pp. 913-915].
- NEVILLE, D. (2001²), «Metastasio, Pietro» en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: McMillan [XVI: pp. 510-519].
- POLLEICHTNER, W. (2010) «Apollonios von Rhodos (Apollonios Rhodios): Argonautiká» en WALDE, CH. (ED.) *Die Rezeption der antiken Literatur (Der Neue Pauly: Suppl. VII)*, Stuttgart: J. B. Metzler [especialmente pp. 35-42].
- REISCHERT, A. (2001) «Hypsipyle» en *Kompendium der musikalischen Sujets*, Kassel: Bärenreiter-Verlag [I: 479-481].
- RICHTER, W. (1979) «Taube» en ZIEGLER, K. & SONTHEIMER, W. (EDS.) *Der kleine Pauly: Lexikon der Antike*, Stuttgart: J. B. Metzler [V: 534-536].
- ROMAGNOLI, A. (1994-2007) «Conti, Francesco Bartolomeo» en *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)*, Kassel: Bärenreiter-Verlag [Personenteil IV, 1493-1497].
- ROSAND, E. (2001²) «Opera: III. Early opera, 1600-90» en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: McMillan, [XVIII: pp. 420-426].
- RÜHL, M. (2007) «Staius [II 2], Papinius Publius» en LANDFESTER, M. (ED.) *Geschichte der antiken Texte (Der Neue Pauly: Suppl. II)*, Stuttgart: J. B. Metzler [especialmente pp. 561-562].
- RÜHL, M. (2007) «Valerius [III 4] Flaccus Setinus Balbus, Caius (Valerius Flaccus)» en LANDFESTER, M. (ED.) *Geschichte der antiken Texte (Der Neue Pauly: Suppl. II)*, Stuttgart: J. B. Metzler [pp. 623-624].
- SARTORI, C. (1999) «Isifile (13769)», «L'Isifile amazzone di Lenno (13770)», «Isifile ingannata (13771)», «Issipile/L'Issipile (13902-12930)» en *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo: Bertola e Locatelli [Vol. 4 E-K].
- SCIOLI, E. (2010) «Staius (Papinius Publius Staius)» en WALDE, CH. (ED.) *Die Rezeption der antiken Literatur (Der Neue Pauly: Suppl. VII)*, Stuttgart: J. B. Metzler [pp. 923-931].
- STIEGER, F. (1975) «Issipile» en *Opernlexikon*, Tutzing: Schneider [I: pp. 632-633].

- STOESSL, F. (1979) «Silenos-Satyros» en ZIEGLER, K. & SONTHEIMER, W. (EDS.) *Der kleine Pauly: Lexikon der Antike*, Stuttgart: J. B. Metzler [V: 191-193].
- STROHM, R. & NOIRAY, M. (2001²) «Opera: IV. The 18th century» en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: McMillan, [XVIII: pp. 426-434].
- TILMOUTH, M., MCCREDIE, A. D. & ZASLAW, N. (2001²) «Matteis [Matheis], Nicola (ii)» en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: McMillan, [XVI: 135-136].
- TREIDLER, H. (1979) «Hyrkania» en ZIEGLER, K. & SONTHEIMER, W. (EDS.) *Der kleine Pauly: Lexikon der Antike*, Stuttgart: J. B. Metzler [II: 1293-1295].
- VISCHER, M. (2010) «Ovid: Epistulae Heroidum» en WALDE, CH. (ED.) *Die Rezeption der antiken Literatur (Der Neue Pauly: Suppl.VII)*, Stuttgart: J. B. Metzler [pp. 576-583].
- VOLLHARDT, L. (2010) «Valerius Flaccus (Gaius Valerius Flaccus Setinus Balbus): Argonautica» en WALDE, CH. (ED.) *Die Rezeption der antiken Literatur (Der Neue Pauly: Suppl.VII)*, Stuttgart: J. B. Metzler [pp. 1047-1055].
- WILLIAMS, H. W. (2001²) «Conti, Francesco Bartolomeo» en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: McMillan, [VI: pp. 339-341].

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA: METASTASIO Y SU OBRA

- ACCORSI, M. G. (2001) *Amore e melodramma: studi sui libretti per musica*, Módena: Mucchi Editore [«Genio e merito: Metastasio e l'amore relativo», pp. 237-323].
- ACCORSI, M. G. (2001) «Teoria, poetica, morfología del dramma metastasiano» en SALA DI FELICE, E. & CAIRA LUMETTI R. (EDS.) *Il melodramma di Pietro Metastasio – La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma: Aracne [pp. 21-46].
- ACCORSI, M. G. (2003) «*Etica nicomachea* e *Poetica* nei primi drammi “italiani” di Metastasio» en VALENTE, M & KANDUTH E. (EDS.) (2003), *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, Roma: Artemide Edizioni [pp. 365-406].
- BALDISSERA, A. (2007²) «Metastasio en España, entre traducciones y refundiciones», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* LXXXIII, 153-175.
- BENISCELLI, A. (2000) *Felicità sognate – Il teatro di Metastasio*, Génova: Il Melangolo.
- BENISCELLI, A. (2001) «Luci della pastorale ed ombre della tragedia nel trittico viennese: “Demetrio”, “Olimpiade”, “Demofonte”» en SALA DI FELICE,

- E. & CAIRA LUMETTI R. (EDS.) *Il melodramma di Pietro Metastasio – La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma: Aracne [pp. 233-265].
- BENZI, E. (2005) *Le forme dell'aria: metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.
- CAMERINO, G. A. (1997) «Tra antico e moderno. Da Gravina a Metastasio» en ANDRIOLI P., CAMERINO G. A., RIZZO G. & VITI P. (EDS.) *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lecce, 15-17 maggio 1997)*, Galatina: Congedo Editore [pp. 351-366].
- CARUSO, C. (2010) «Metastasio e il dramma antico», *Dionysus ex machina* I: 152-185.
- CATTELAN, P. (2005) «L'intonazione metastasiana del mito di Issipile» en RAFFAELLI, R. *et al.*, *Vicende di Ipsipile* (op. cit.) [pp. 227-239].
- CECCHINI, E. (2005) «Boccaccio da Dante a Stazio» en RAFFAELLI, R. *et al.*, *Vicende di Ipsipile* (op. cit.) [pp. 217-225].
- COLUMBRO, M. & MAIONE P. (ed.) (2000) *Pietro Metastasio. Il testo e il contesto*, Nápoles: Altrastampa [especialmente COSCIA, F. «Lo specchio del mito. La parola e l'immagine nella scena metastasiana», pp. 41-46].
- DE VAN, G. (2001) «Il groviglio dell'intreccio: appunti sulla drammaturgia di Metastasio» en SALA DI FELICE, E. & CAIRA LUMETTI R. (EDS.) *Il melodramma di Pietro Metastasio – La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma: Aracne [pp. 161-172].
- DI PASQUALE, D. (2007) *Metastasio al gusto portoghese. Traduzioni e adattamenti del melodramma metastasiano nel Portogallo del Settecento*, Roma: Aracne.
- FERRARA, P. A. (1996) «Gregorio Caloprese and the Subjugation of the Body in Metastasio's Drammi per musica», *Italica* 73/1: 11-23.
- FERRI-BENEDETTI, F. (2013) «'La tua Grecia, la quale a me non è Dio' - Martello y Metastasio reinterpreta a Aristóteles», *Humanitas* LXV: 219-250.
- FERRI-BENEDETTI, F. «Metastasio adaptado para el teatro español: el caso de la *Issipile*» [en prensa].
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, O. (2001) «La clemencia de Tito de Metastasio en la traducción de Luzán y la visión de la ópera a través de los neoclásicos españoles del siglo XVIII», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, Vol. 24, nº 2: 217-244.
- GARELLI, P. (1997) «Metastasio y el melodrama italiano» en F. LAFARGA (ED.) *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Univ. de Lleida, pp. 127-138 (con catálogo en pp. 325-363).

- GOLDIN, D. (1986) «Per una morfologia dell'aria metastasiana» en MURARO, M. T. (ED.) *Metastasio e il mondo musicale*, Florencia: Leo S. Olschki Editore [pp. 13-37].
- GOLDIN FOLENA, D. (2001) «Le “tragiche miniature” di Metastasio: poesia e dramma nei recitativi metastasiani» en SALA DI FELICE, E. & CAIRA LUMETTI R. (EDS.) *Il melodramma di Pietro Metastasio – La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma: Aracne [pp. 47-72].
- GUASTELLA, G. (2005) «Ipsipile da Ovidio a Chaucer» en RAFFAELLI, R. *et al.*, *Vicende di Ipsipile* (op. cit.) [pp. 251-297].
- KANDUTH, E. (2001) «A proposito delle rappresentazioni melodrammatiche di Metastasio alla Corte di Vienna» en SALA DI FELICE, E. & CAIRA LUMETTI R. (EDS.) *Il melodramma di Pietro Metastasio – La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma: Aracne [pp. 375-390].
- LAGO, P. (2010) *I personaggi classici secondo Metastasio: Catone in Utica, Olimpiade, Achille in Sciro*, Verona: Fiorini.
- LATTARICO, J. F. (2010) «Rhétorique et poétique chez Métastase. Du modèle tragique grec au *dramma per musica*» en PLANA M. & SOUNAC F. (EDS.) *Les relations musique-théâtre: du désir au modèle. Actes du colloque international, Toulouse, Université du Mirail, 25-26-27 octobre 2007*, Paris: L'Harmattan [pp. 39-56].
- LEZA, J. M. & KNIGHTON T. (1998) «Metastasio on the Spanish Stage: Operatic Adaptations in the Public Theatres of Madrid in the 1730s», *Early Music*, vol. 26, n. 4 [pp. 623-631].
- MELLACE, R. (2007) *L'autunno del Metastasio. Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse*, Florencia: Leo S. Olschki Editore.
- MIRALLES, E. (2007) «Vicenç Albertí, traductor de Metastasio» en MALÉ, J. & MIRALLES, E. (EDS.) *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*, Barcelona: Universitat de Barcelona [pp. 39-58].
- MONELLE, R. (1976) «The Rehabilitation of Metastasio», *Music & Letters* 57, 3: 268-291.
- MORELLI, G. (1998) *Paradosso del farmacista. Il Metastasio nella morsa del tranquillante*, Venecia: Marsilio/Fondazione Giorgio Cini.
- NICASTRO, G. (1973) *Metastasio e il teatro del primo settecento*, Bari: Laterza.
- PIRROTTA, N. (1987) «I musicisti nell'epistolario di Metastasio» [pp. 277-290] – «Metastasio e i teatri romani» [pp. 291-308] en *Scelte poetiche di musicisti*, Venecia: Marsilio.
- PIRROTTA, N. (1994) «Metastasio e il terminare le scene con spirito e vivezza» en *Poesia e musica – e altri saggi*, Scandicci: La Nuova Italia [pp. 231-240].

- PROFETI, M. G. (2001) «El espacio del teatro y el espacio del texto: Metastasio en España en la primera mitad del siglo XVIII» en TORRENTE A. & CASARES RODICIO, E. (EDS.) *La ópera en España e Hispanoamérica: Actas del Congreso Internacional, “La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia”*, Madrid, 29.XI/3.XII de 1999, Madrid: ICCMU [Vol. 1: 263-292].
- SALA DI FELICE, E. (1983) *Metastasio: ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milán: Angeli.
- SALA DI FELICE, E. & SANNIA NOWÉ, L. (1985) *Metastasio e il melodramma: Atti del Seminario di Studi – Cagliari 29-30 ottobre 1982*, Padua: Liviana Editrice.
- SALA DI FELICE, E. & CAIRA LUMETTI R. (EDS.) (2001) *Il melodramma di Pietro Metastasio – La poesia, la musica, la messa in scena e l’opera italiana nel Settecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Napoli, 3-5 marzo 1998), Roma: Aracne.
- SALA DI FELICE, E. (2001) «Osservazioni sulla meccanica drammaturgica di Metastasio» en SALA DI FELICE, E. & CAIRA LUMETTI R. (EDS.) *Il melodramma di Pietro Metastasio – La poesia, la musica, la messa in scena e l’opera italiana nel Settecento*, Roma: Aracne [pp. 127-159].
- SALA DI FELICE, E. (2003) «Metastasio “Cesareo”: lodi e lezioni per la corte» en VALENTE, M & KANDUTH E. (EDS.) *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, Roma: Artemide Edizioni [pp. 327-348].
- SALA DI FELICE, E. (2008) *Sogni e favole in sen del vero: Metastasio ritrovato*, Roma: Aracne.
- SIMONDE DE SISMONDI, J. C. L. (1820) *Della letteratura italiana dal secolo XIV fino al principio del secolo XIX*, Milán.
- SOMMER-MATHIS, A. (2001) «La fortuna di Pietro Metastasio in Spagna» en SALA DI FELICE, E. & CAIRA LUMETTI R. (EDS.) *Il melodramma di Pietro Metastasio – La poesia, la musica, la messa in scena e l’opera italiana nel Settecento*, Roma: Aracne [pp. 863-881].
- TATTI, M. (2001) «La romanità rivisitata dei melodrammi di Metastasio» en SALA DI FELICE, E. & CAIRA LUMETTI R. (EDS.) *Il melodramma di Pietro Metastasio – La poesia, la musica, la messa in scena e l’opera italiana nel Settecento*, Roma: Aracne [pp. 267-303].
- TURINA GÓMEZ, C. (2009) «Metastasio y el teatro musical» en SANFILIPPO, M. (COORD.) *Perfiles de teatro italiano*, Roma: Aracne [pp. 73-86].
- VALENTE, M. (2001) «Pietro Metastasio, tra mondo classico e modernità» en SALA DI FELICE, E. & CAIRA LUMETTI R. (EDS.) *Il melodramma di Pietro Metastasio – La poesia, la musica, la messa in scena e l’opera italiana nel Settecento*, Roma: Aracne [pp. 73-123].

- VALENTE, M & KANDUTH E. (EDS.) (2003) *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, Roma: Artemide Edizioni.
- WEISS, P. (1982) «Metastasio, Aristotle, and the *Opera Seria*», *The Journal of Musicology* 1/4: 385-394.
- WEISS, P. (1986) «Metastasio e Aristotele» en *Metastasio e il mondo musicale*, Florencia: Leo S. Olschki Editore [pp. 1-12].

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA: TRADICIÓN CLÁSICA Y MITO

- RAFFAELLI, R. *et al.* (EDS.) (2005) *Vicende di Ipsipile – Da Erodoto a Metastasio*. Colloquio di Urbino, 5-6 maggio 2003, Urbino: Quattroventi.
- BESSONE, F. (2005) «Doppie verità, doppi mitici, duetti epistolari: Ipsipile in Ovidio» en RAFFAELLI, R. *et al.*, *Vicende di Ipsipile* (op. cit.) [pp. 99-122].
- BETTINI, M. (2005) «Le imbarazzanti donne di Lemno: nuovo fuoco, cattivo odore e strumenti delle tenebre» en RAFFAELLI, R. *et al.*, *Vicende di Ipsipile* (op. cit.) [pp. 7-21].
- BURKERT, W. (1970) «Jason, Hypsipyle, and New Fire at Lemnos: a Study in Myth and Ritual», *Classical Quarterly*, XX: 1-16.
- CURTIUS E. R. (1948) *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berlin: A. Francke AG Verlag.
- DANESE, R. (2005) «La storia di Ipsipile e delle donne di Lemno nelle *Fabulae* di Igino (e in Lattanzio Placido)» en RAFFAELLI, R. *et al.*, *Vicende di Ipsipile* (op. cit.) [pp. 169-191].
- DE MARTINO, F. (ED.) (1994) *Kleos I: Estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico*, Bari: Levante Editori.
- DORATI, M. (2005) «Lemnon kakon» en RAFFAELLI, R. *et al.*, *Vicende di Ipsipile* (op. cit.) [pp. 23-54].
- FACHECHI, G. M. (2005) «L'iconografia di Ipsipile fra tardogotico ed età moderna» en RAFFAELLI, R. *et al.*, *Vicende di Ipsipile* (op. cit.) [pp. 241-247 e ilustraciones].
- FALIVENE, M. R. (2005) «Le ragioni di Ipsipile» en RAFFAELLI, R. *et al.*, *Vicende di Ipsipile* (op. cit.) [pp. 73-85].
- FINLEY M. I. (ED.) (1981) *The Legacy of Greece – a new Appraisal*, Nueva York: Oxford University Press.
- FOCAROLI, F. (2005) «La disosmia delle donne di Lemno» en RAFFAELLI, R. *et al.*, *Vicende di Ipsipile* (op. cit.) [pp. 87-98].
- GLENN, D. (2008) *Dante's Reforming Mission and Women in the Comedy*, Leicester: Troubador Publishing [pp. 16-20].
- HIGHET, G. (1985) *The Classical Tradition – Greek and Roman Influences on Western Literature*, Nueva York: Oxford University Press.

- LOMIENTO, L. (2005) «Lettura dell'*Ipsipile* di Euripide» en RAFFAELLI, R. *et al.*, *Vicende di Ipsipile* (op. cit.) [pp. 55-71].
- MASCIADRI, V. (2008) *Eine Insel im Meer der Geschichten: Untersuchungen zu Mythen aus Lemnos*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- MCGREGOR, J. (1991) *The image of antiquity in Boccaccio's Filocolo, Filostrato and Teseida*, Nueva York: Peter Lang Publ. Inc.
- MORENILLA TALENS, C. (1994) «Del eterno retorno. Años 1981-1991», *Kleos* 1, 219-229.
- PÖLLAUER, G. (2007) *Geheimnisvolles Lemnos*, Klagenfurt: Ebooks.at.
- RAFFAELLI, R. (2005) «'Decus et patriae laus una ruentis': la pietà di Ipsipile dagli antichi a Metastasio» en RAFFAELLI, R. *et al.*, *Vicende di Ipsipile* (op. cit.) [pp. 123-140].
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1979) «El modelo clásico como constante histórica», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. II: 47-57
- ROSATI, G. (2005) «Il 'dolce delitto di Lemno': Lucrezio e l'amore-guerra nell'*Ipsipile* di Stazio» en RAFFAELLI, R. *et al.*, *Vicende di Ipsipile* (op. cit.) [pp. 141-167].
- SANTUCCI, A. (2005) «Le vicende di Ipsipile nell'iconografia antica» en RAFFAELLI, R. *et al.*, *Vicende di Ipsipile* (op. cit.) [pp. 193-215].
- WATSON, P. A. (1994) *Ancient Stepmothers: Myth, Misogyny and Reality*, Leiden: Brill.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA: CULTURA/HISTORIA

- COMPAGNINO G. & SAVOCA G. (1979) *Dalla vecchia Italia alla cultura europea del Settecento*, Bari: Laterza.
- ENCISO RECIO, L. M. (1956) *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*, Universidad de Valladolid.
- ÉTIENVRE, F. (2006) «Traducción y renovación cultural a mediados del siglo XVIII en España» en MESTRE, A. & FERNÁNDEZ ALBALADEJO, P. (EDS.) *Fénix de España: modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII*, Madrid: Marcial Pons.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA: TEORÍA LIT., TEATRO, FILOLOGÍA

- ACCORSI, M. G. (1988) «Pastori e teatro: dal melodramma al dramma ebraico» en SACCENTI, M. (ED.) (1988) *La colonia Renia – Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, Módena: Mucchi Editore [Vol. 2, pp. 267-359].

- ÁLVAREZ, M^a C. & IGLESIAS R. M^a (2013) «La Hipsípila de Estacio leía a Eurípides» en DE MARTINO, F. & MORENILLA, C. (ED.) *Palabras sabias de mujeres*, Bari: Levante Editori [pp. 15-45].
- BAÑULS OLLER, J. V. & CRESPO ALCALÁ, P. (2008) *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes. Kleos – Estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico* 16, Bari: Levante Editori [pp. 583-588].
- FERNÁNDEZ S. J., J. (1993) «Reflexiones sobre el suicidio en el teatro de Lope de Vega» en ARELLANO, I., PINILLOS, M. C., SERRALTA, F. & VITSE, M. (EDS.) *Studia aurea: Actas del III Congreso de la AISO, Toulouse, 1993*, vol. II (Teatro) [pp. 151-157].
- FIDO, F. (1984) «Il “ritorno” del Martello e una recente edizione del suo teatro», *Quaderni d'italianistica*, V/1: 77-96.
- GALLICO, C. (1973) «P. I. Martello e “La Poetica di Aristotile sul Melodramma”» en *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milán: Ricciardi [pp. 225-232].
- GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: Éditions du Seuil.
- HURTADO ALBIR, A. (2001) *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*, Madrid: Cátedra.
- IGLESIAS MONTIEL, R. M^a (1974) *Estudio mitográfico de la “Tebaida” de Estacio*, Tesis Doctoral por la Universidad de Murcia.
- IGLESIAS R. M^a & ÁLVAREZ, M^a C. (2005) «El treno de Hipsípila en la “Tebaida” de Estacio» en ALVAR EZQUERRA, A. (COORD.) *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos [Vol. II: pp. 895-902].
- LESKY, A. (2005) *Historia de la Literatura Griega*, Barcelona: RBA (Reimpresión de la 4^a impresión española [Madrid: Gredos, 1989] – original alemán de 1963).
- MCCLELLAND, I. L. (1998) *Pathos dramático en el teatro español de 1750 a 1808* [trad. G. Cenoz y F. Huerta], Liverpool: Liverpool University Press (2 vols.)
- MATTIODA, E. (1994) *Teorie della tragedia nel Settecento*, Módena: Mucchi Editore.
- MORACA, M. L. (2002-2003) *Pier Jacopo Martello e la tragedia del primo Settecento* – Tesi di Dottorato di Ricerca, Università degli Studi di Lecce [Dip. di Filologia, Linguistica e Letteratura].
- MUÑIZ MUÑIZ, M. N. & CALVO RIGUAL, C. *Proyecto Boscán: catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)*, <<http://www.ub.edu/boscan>>, creado el 6 de mayo de 2002 y consultado el 29 de agosto de 2012.
- NUGENT, S. G. (1996) «Staius' Hypsipyle: Following in the Footsteps of the Aeneid», *Scholia* 5: 46-71.

- SACCENTI, M. (ED.) (1988) *La colonia Renia – Profilo documentario e critico dell’Arcadia bolognese*, 2 vols., Módena: Mucchi Editore.
- TARLING, J. (2004) *The Weapons of Rhetoric. A Guide for Musicians and Audiences*, St Albans: Corda Music Publications.
- WEISS, P. (1980) «Pier Jacopo Martello on Opera (1715): An Annotated Translation», *The Musical Quarterly*, 66/3: 378-403.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA: MÚSICA, ÓPERA Y TRAD. CLÁSICA

- ÁLVAREZ, M^a C. & IGLESIAS R. M^a (2007) «El infortunio de Acteón: Ovidio y Charpentier» en J. V. BAÑULS OLLER, F. DE MARTINO, C. MORENILLA TALENS (EDS.) *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental – 2. Actas del X Congreso Internacional de Teatro Clásico (Valencia, 3-5 de mayo de 2006)*, Bari: Levante Editori [pp. 327-372].
- BARBIER, P. (1998) *The World of the Castrati*, Londres: Souvenir Press.
- BUTT, J. (2002) *Playing with History: the Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge: Cambridge University Press.
- CARLTON, R. A. (2000) «Florentine Humanism and the Birth of Opera: The Roots of Operatic “Conventions”», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 31, 1: 67-78.
- DE BRITO, M. C. (1991) «Der theatralische und literarische Erfolg Metastasios im Portugal des 18. Jahrhundert» en HORTSCHANSKY, K. (ED.) *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert: Aspekte der Librettoforschung*, Hamburgo: Karl Dieter Wagner [pp. 153-173].
- DI BENEDETTI, R. (1986) «Parole e musica: il Settecento e l’Ottocento» en *Letteratura Italiana, Vol. 6: Teatro, musica, tradizione dei classici*, Turín: Einaudi [pp. 365-410].
- FERRI-BENEDETTI, F. (2012) «El legado de la tradición clásica. El caso de la ópera barroca», *Florentia Iliberritana* 23: 45-62.
- FERRI-BENEDETTI, F. (2013) «Hypsipyle from Lemnos to Vienna: an Approach to the Metastasian Heroine», *Tycho* I: 9-38.
- GALLARATI, P. (1984) *Musica e maschera – Il libretto italiano del Settecento*, Turín: Edizioni di Torino.
- GERHARD, A. (1991) «Rollenhierarchie und dramaturgische Hierarchien in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts» en HORTSCHANSKY, K. (ED.) *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert: Aspekte der Librettoforschung*, Hamburgo: Karl Dieter Wagner [pp. 35-55].
- GERHARD, A. (1994) «Republikanische Verhältnisse: der tragico fine in den Dramen Metastasios» en MAEHDER, J., STENZL, J. (EDS.) *Zwischen Opera buffa und Melodramma: italienische Oper im 18. Und 19. Jahrhundert*, Frankfurt: Peter Lang [pp. 27-65].

- GROUT, D. J. & PALISCA, C. V. (1990²) *Historia de la música occidental*, Vol. 2, Madrid: Alianza Editorial.
- GUTKNECHT, D. (1993) *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis alter Musik: ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*, Colonia: Concerto Verlag.
- HASKELL, H. (1988) *The Early Music Revival – A History*, Londres: Thames & Hudson.
- HAYNES, B. (2007) *The End of Early Music: a Period Performer's History of Music for the 21st Century*, Nueva York: Oxford University Press.
- HOXBY, B. (2005) «The Doleful Airs of Euripides: The Origins of Opera and the Spirit of Tragedy Reconsidered», *Cambridge Opera Journal* 17, 3: 253-269.
- KETTERER, R. C. (2003) «Why Early Opera is Roman and not Greek», *Cambridge Opera Journal* 15, 1: 1-14.
- KIVY, P. (1995) *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca: Cornell University Press.
- LA FACE BIANCONI, G. (1994) «Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana», *Acta Musicologica* 66, 1: 1-21.
- LEOPOLD S. & KOST K. (2004) *Das tragico fine auf venezianischen Opernbühnen des späten 18. Jahrhunderts*, Universidad de Heidelberg.
- LOEWENBERG, A. (1978³) *Annals of Opera 1597-1940*, Londres: John Calder [col. 169].
- LÓPEZ-CALO, J. (1983) *Historia de la música española*, III, Madrid: Alianza [pp. 174-194].
- MCCREDIE, A. D. (1987) «Nicola Matteis, the younger: Caldara's collaborator and ballet composer in the service of the Emperor Charles VI» in PRITCHARD, B. W. (ED.) *Antonio Caldara*, Aldershot: Scholar Press [pp. 154-182].
- MCDONALD, M. (2001) *Sing Sorrow: Classics, History & Heroines in Opera*, Westport: Greenwood Press.
- PIRROTTA, N. & POVOLEDO, E. (1982), *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, Nueva York: Cambridge University Press (traducción inglesa del original italiano).
- PIRROTTA, N. (1995) «Pier Jacopo Martello: "Et in Arcadia ego", ma "cum modo"» en MURARO, M. T. (ED.) *Le parole della musica II: Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, Florencia: Leo S. Olschki Editore [pp. 33-46].
- POIZAT, M. (1986) *L'Opéra, ou le cri de l'ange: Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, París: Éditions A. M. Métailié (trad. inglesa 1992, Ithaca, EEUU: Cornell University Press).

- PRICE C. A., MILHOUS J. & HUME R. D. (1997) «Italian Opera in Late Eighteenth-century London: The King's Theatre, Haymarket, 1778-1791», *Theatre Journal* Vol. 49 N° 1, 308.
- REIDEMEISTER, P. (1988) *Historische Aufführungspraxis: eine Einführung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ROSAND, E. (1991) *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkley/Los Angeles/London: University of California Press.
- SCHNEIDER, H., WIESEND, R. (EDS.) (2001) *Die Oper im 18. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 12)*, Laaber: Laaber-Verlag.
- STROHM, R. (1997) *Dramma per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven/London: Yale University Press.
- STROHM, R. (2007) «Die klassizistische Vision der Antike» en RIETHMÜLLER, A. (ED.) *Archiv für Musikwissenschaft* 64 (Bd. 1), Stuttgart: Franz Steiner Verlag [pp. 1-22, 77-104].
- STROHM, R. (2008) «Eighteenth-Century Music as a Socio-Political Metaphor?» en GALLAGHER, S., KELLY T. F. (EDS.) *The Century of Bach and Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory and Performance*, Cambridge (USA): Harvard University Press (Department of Music) [pp 279-296].
- TARUSKIN, R. (1995) *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Nueva York: Oxford University Press.
- VINTRÓ, E. (1984) «La utilització del món clàssic en el naixement de l'òpera» en *Estudios Clásicos - Apophoreta Philologica Emmanuelli Fernández-Galiano a sodalibus oblata* [pp. 437-442].
- VINTRÓ, E. (2006) «Del mito griego a la opera: la visión de la heroína Electra en el Idomeneo de Mozart» en J. V. BAÑULS, F. DE MARTINO, C. MORENILLA (EDS.) *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental – 2*. Actas del X Congreso Internacional de Teatro Clásico (Valencia, 3-5 de mayo de 2006), Bari: Levante Editori [pp. 763-786].
- WIESEND, R. (1984) *Studien zur Opera seria von Baldassare Galuppi: Werksituation und Überlieferung, Form und Satztechnik, Inhaltsdarstellung*, 2 vols., Tutzing: Hans Schneider.
- WIESEND, R. (1991) «Der Held als Rolle: Metastasio's Alexander» en HORTSCHANSKY, K. (ED.) *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert: Aspekte der Librettoforschung*, Hamburg: Karl Dieter Wagner [pp. 139-152].
- WILLIAMS, H. W. (1999) *Francesco Bartolomeo Conti: His Life and Music*, Aldershot: Ashgate.

APÉNDICE I

Ipsípila

Edición crítica de la traducción inédita de Benito Antonio de Céspedes (Bibl. De Castilla-La Mancha, Toledo, ms. 303, f. 120-142)

APÉNDICE I – *Ipsípila*: edición crítica de la traducción inédita de Benito Antonio de Céspedes (Bibl. De Castilla-La Mancha, Toledo, ms. 303, f. 120-142)

Para el primer apéndice hemos considerado oportuno ofrecer por una parte el libreto de la *Issipile* metastasiana según la edición de referencia que hemos venido utilizando hasta el momento (Brunelli, vol. I) y, por otra parte, proponer la primera edición crítica de la *Ipsípila* de Benito Antonio de Céspedes (Casasimarro, Cuenca, 1726 – Cesena, 1787), aprovechando así para poner ambas versiones “cara a cara”.

Esta *Ipsípila* castellana se encuentra, como decíamos en el séptimo capítulo de nuestro trabajo, como sexta obra del Ms. 303 de la Biblioteca de Castilla-La Mancha en Toledo, del folio 120 al 142. Tanto en el artículo “Metastasio adaptado para el teatro español: el caso de la *Issipile*”⁴⁰⁸ como en el susodicho capítulo perteneciente a este trabajo hemos tratado de analizar y comparar esta traducción con la traducción-adaptación realizada por el periodista-escritor aragonés Francisco Mariano Nipho.

Si bien remitimos al séptimo capítulo de nuestro trabajo para un examen más detallado de ambas obras, podemos recordar aquí nuevamente el interés no sólo literario sino también práctico que nos ha llevado a realizar esta primera edición crítica de la *Ipsípila* de De Céspedes: por un lado, el autor sigue con fidelidad modélica el original y, por otro lado, su traducción sigue siendo inédita, mientras existen varias impresiones de época de la adaptación de Nipho, mucho más libre en contenido y estructura y mucho más marcada con referencias religiosas e ideológicas.

Para la edición del inédito optamos por actualizar ortografía y tipografía siguiendo modelos como el de A. Baldissera en su edición del *Aquiles en Sciro* (2007). Más detalladamente:

⁴⁰⁸ FERRI-BENEDETTI (en prensa).

- En cuanto a ortografía:
 - Se regulariza el uso de las mayúsculas, aunque se respeta en “Cielo/Cielos” cuando aparece con significado divino.
 - Se corrigen los casos de confusión entre b/v (buelta* > vuelta).
 - Se regulariza el uso de /h/ (Erodoto* > Heródoto).
 - Se normaliza el uso de cu/qu (qualquier* > cualquier; quasi* > cuasi).
 - Se corrige el uso de /z/ italianizante en c (zelo* > celo, zefiro* > céfiro).
 - Se corrigen y regularizan los acentos gráficos según las normas actuales.
 - Se regulariza el vocativo “o / oh” a “oh”.
 - Se corrige el grupo /ch/ etimológico a /c/ (charo* > caro).
 - Se corrige la disyuntiva “o” a “u” en los casos pertinentes (“o obedece”* > “u obedece”).

- En cuanto a tipografía:
 - Se eliminan las comas de lectura no gramaticales y se añaden comas gramaticales.
 - Se regulariza el uso de los dos puntos y los puntos y comas.
 - Se añaden paréntesis a las intervenciones cuando sustituyen la acotación “a p.te”.
 - Se corrige o añade en ocasiones el uso de la interrogación o la exclamación.

- En cuanto a gramática:
 - Se respetan las licencias métricas (“ímpio”, “debría”).
 - Se respetan los leísmos originales.

Agradecemos a la Biblioteca de Castilla-La Mancha en Toledo la posibilidad de hacer uso de la reproducción digitalizada del pasaje del Ms. 303 que contiene la Ipsípila de De Céspedes.

La acción se representa en Lemnos.

Personas.

Ipsipile, hija de Soante.
Soante, Rei de Lemnos.
Curinome, viuda, y Princesa de la sangre Real.
Dason, Principe de Jolia.
Rodope, confidente de Ipsipile.
Learco, hijo de Curinome.

Cur. Dame aquellas,
 que ha tenido tu Padre con mi hijo.

Ips. Pues si estás de venganza tan sedienta,
 Mátame en su lugar: abrieme el seno.
 Venme humilde á tus pies: ~~sea yo quien muera.~~ *[Arrojarse.]*

Cur. a p^{te} Se entibian á aquel llanto mis enojos.

Ips. Aplaca tu furor, ó objeto truenos.
 Por quanto más agrado
 Ahí para ti en el Cielo, y en la tierra:
 Por las cenizas mismas
 De tu charo Learco...

Curin. Ah me renueva
 Este nombre el furor. Muera el tirano, *[Derruda la espada.]*
 Y muera por mi mano. Hasta que vea
 Este acero teñido con su sangre,
 No quedarán mis iras satisfechas. * *[Va á ella el brague, y se
 encuentra con Learco, que
 por las otras: queda inmóvil,
 y se le cae la espada.]*

Lear. Ah Madre!

Cur. Ah hijo!

Ipsip. a p^{te} ¿Qué es esto! ¡Dí de hielo.

ARGOMENTO [Brunelli I, 481]

Gli abitatori di Lenno, isola dell'Egeo, occupati prima a guerreggiar nella vicina Tracia, ed allettati poscia dal possesso delle proprie conquiste e dall'amore delle lusinghiere nemiche, non curarono per lungo tempo di ritornare alla patria né alle abbandonate consorti; onde, irritate queste da così acerbo disprezzo, cambiarono il mal corrisposto affetto in crudelissimo sdegno. Al fine Toante, re e condottiere de' Lenni, desideroso di trovarsi presente alle nozze della sua figlia Issipile, stabilite con Giasone principe di Tessaglia, persuase loro il ritorno alla patria. Giunse poco grata alle donne di Lenno simil novella; poiché, oltre la memoria delle antiche offese, si sparse fra di esse che gli sposi infedeli conducevan di Tracia le aborrite rivali a trionfar sugli occhi delle tradite consorti. Onde, lo sdegno e la gelosia degenerando in furore, conclusero ed eseguirono il barbaro disegno di ucciderli tutti al primo loro arrivo, simulando tenere accoglienze e facendosi ritrovare occupate nella celebrazione delle feste di Bacco, affinché il disordine dello strepitoso rito ricoprisse e confondesse il tumulto e le grida che dovean nascere nella esecuzione della strage. Issipile, che aborrisce di versare il sangue paterno, né poté aver agio di avvertir Toante del suo pericolo prima che approdasse in Lenno, simulando il furore delle altre, accolse, nascose il genitore, e finse averlo già trucidato. Costò però molto alla virtuosa principessa questa pietosa menzogna: perché, creduta, le produsse l'abborrimento ed il rifiuto di Giasone; e, scoperta, l'espose allo sdegno delle deluse compagne.

Condottiera ed eccitatrice della femminil congiura fu la feroce Eurinome, lo sdegno della quale avea, oltre le comuni, altre più remote cagioni. Learco, figlio di questa, avendo lungamente amata Issipile, e richiestala inutilmente in isposa, tentò al fine, ma infelicamente, di rapirla. Onde, obbligato a fuggir lo sdegno di Toante, si era allontanato da Lenno, ed avea fatto spargere d'essersi disperatamente ucciso. La sua creduta morte era cagione dell'odio implacabile di Eurinome contro il re: quindi nel ritorno de' Lenni si servì essa accortamente delle ragioni pubbliche a facilitar la sua vendetta privata. Learco intanto, esule e disperato, si fece condottiere di pirati, ma per tempo o lontananza non poté mai deporre la sua amorosa passione per Issipile; a segno che, avendo saputo che Giasone andava a celebrar le nozze già stabilite con quella, si portò co' suoi seguaci alle marine di Lenno, e cautamente s'introdusse nella reggia, per tentar di nuovo di rapir la principessa o disturbar almeno le sue nozze. L'insidie dell'innamorato Learco fanno una gran parte delle agitazioni d'Issipile; la quale però finalmente vede per vari accidenti assicurato il padre, punito l'insidiatore, calmato il tumulto di Lenno e disingannato Giasone, che divien suo consorte. (ERODOTO, libro VI, *Erat.*; OVIDIO, VALERIO FLACCO, STAZIO, APOLLODORO ed altri).

L'azione si rappresenta in Lenno.

INTERLOCUTORI [Brunelli I, 482]

Toante, re di Lenno, padre d'Issipile.

Issipile, amante e promessa sposa di Giasone.

Eurinome, vedova principessa del sangue reale, madre di Learco.

Giasone, principe di Tessaglia, amante e promesso sposo d'Issipile,
condottiere degli argonauti in Colco.

Rodope, confidente d'Issipile ed amante ingannata di Learco.

Learco, figlio d'Eurinome, amante ricusato d'Issipile.

ARGUMENTO [f. 120-120v]

Los habitantes de Lemnos, isla del mar Egeo, ocupados en guerrear en la vecina Tracia y detenidos después con el gusto de sus propias conquistas y con el amor de sus lisonjeras amigas, no se curaron en mucho tiempo de volver a la patria ni a las abandonadas consortes, por lo que, irritadas, éstas cambiaron el mal correspondido afecto en una cruelísima indignación. Al fin Toante, rey y caudillo de los lemnios, deseoso de hallarse en las bodas de su hija Ipsípila concertadas con Jasón, les persuadió la vuelta. Agradó poco a las lemnias tal noticia porque, además de las antiguas ofensas, se esparció voz de que los infieles esposos conducían consigo las odiosas rivales a triunfar bajo de los ojos de las vendidas⁴⁰⁹ consortes. Conque, degenerado en furor el enojo y los celos, concluyeron y ejecutaron el bárbaro designio de matarlos a todos luego que llegasen, fingiendo acogerlos tiernamente y disponiendo que las hallasen ocupadas en la celebridad de las fiestas de Baco para que el desorden del estrepitoso rito cubriese el tumulto y alaridos que debían suponerse en la ejecución de la matanza. Ipsípila, que aborrecía derramar la sangre paterna y no podía hallar modo de avisar a Toante antes que arribase a Lemnos, fingió el furor de las otras y acogió y escondió al padre aparentando que le había muerto. Costó mucho a la virtuosa princesa esta compasiva mentira porque, creída, le atrajo la repulsa y aborrecimiento de Jasón y, descubierta, la indignación de las compañeras.

Motora y capitana de la femenil conjuración fue la feroz Eurinome, cuyo enojo tenía a más de los generales otros más remotos principios. Su hijo Learco, habiendo amado largo tiempo a Ipsípila y pedídala⁴¹⁰ en vano por esposa, procuró robarla, mas infelizmente. Descubierto y obligado a huir de las iras de Toante, se alejó de Lemnos e hizo divulgar que, desesperado, se había quitado la vida. Su creída muerte era la razón de Eurinome para el odio implacable contra el rey, con lo que, en la vuelta de los lemnios, se sirvió sagazmente de las razones públicas para facilitar su venganza particular. Learco, en tanto, se hizo cabeza de piratas, mas ni el tiempo ni la distancia le hicieron deponer la amorosa pasión. De modo que, habiendo sabido que Jasón iba a celebrar la boda, fue a Lemnos para tentar de nuevo el rapto o turbar a lo menos el casamiento. Los ardidés de éste hacen mucha parte de las agitaciones de Ipsípila, la cual ve no obstante al fin en seguro a su padre, castigado al traidor, calmado el tumulto de Lemnos y desengañado a Jasón. Heródoto lib. 6 Erat., Ovid., Valer. Flac., Staz.⁴¹¹, Apolod. y otros.

La acción se representa en Lemnos.

PERSONAS⁴¹² [f. 120v]

Ipsípila, hija de Toante.

Toante, rey de Lemnos.

Eurinome, viuda y princesa de la sangre real.

Jasón, príncipe de Tesalia.

Ródope⁴¹³, confidente de Ipsípila.

Learco, hijo de Eurinome.

⁴⁰⁹ Traicionadas, engañadas.

⁴¹⁰ Nótese la posición enclítica forzada del pronombre, a la manera del original *richiestola*.

⁴¹¹ De Céspedes escribe Estacio con “z” imitando la grafía italiana (como “avanzé” por “avance”, etc.).

⁴¹² No se respeta el orden de *dramatis personae* tradicional metastasiano en el que el monarca siempre ocupa el primer lugar del elenco (SALA DI FELICE 2008: 155).

⁴¹³ En ocasiones el manuscrito presenta el nombre en acentuación esdrújula. Normalizamos a “Ródope” para toda la edición.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Atrio del tempio di Bacco festivamente adorno di festoni di pampini pendenti dagli archi e rinvolti alle colonne di esso, fra le quali vari simulacri di satiri, sileni e bassaridi. ISSIPILE e RODOPE, coronate di pampini ed armate di tirso. Schiera di baccanti in lontano.

ISSIPILE

Ah! per pietà del mio
giustissimo dolor, Rodope amica,
corri, vola, t'affretta,
salvami il padre. A queste sponde infami
digli che non s'appressi. A lui palesa
le congiure, i tumulti,
le furie femminili.

RODOPE

E tu poc'anzi
non giurasti svenarlo? Io pur ti vidi
con intrepido volto
su l'are atroci...

ISSIPILE

Io secondai fingendo
d'Eurinome il furor. Vedesti come
forsennata e feroce in ogni petto
propagò le sue furie? E chi potea
un torrente arrestar? Sospetta all'altre
già sedotte compagne, io non sarei
utile al padre. A comparir crudele
m'insegnò la pietà. Giurava il labbro
del genitor lo scempio, e in sua difesa
tutti gli dèi sollecitava il core;
e l'ardir del mio volto era timore.

RODOPE

Anch'io...

ISSIPILE

Se tardi, amica,
vana è la cura. Ah! che vicine al porto
son già le navi; e, se non corri... Oh Dio!
Giunge Eurinome.

RODOPE

E come
ha pieno d'ira e di vendetta il ciglio!

ISSIPILE

Suggeritemi, o dèi, qualche consiglio.

ACTO 1º [f. 120v – 128]

ESCENA 1ª

Atrio del templo de Baco adornado de festones de pámpanos pendientes de los arcos y rodeados a las columnas, y entre ellos estatuas de sátiros, silenos y basárides. Ipsípila y Ródope coronadas de pámpanos y con tirsos en las manos. Multitud de bacantes a lo lejos.

IPSÍPILE

Ah, ve, Ródope amiga, ve apiadada
de mi dolor justísimo corriendo
y sálvame a mi padre. Dile que huya
de las riberas de la infame Lemnos.
Cuéntale los tumultos,
los jurados convenios,
las femeniles furias.

RÓDOPE

Pues ¿no ha poco
que hiciste juramento
de matarle tú misma? Por mis ojos
te vi poner sobre el altar tremendo
con intrépido rostro...

IPSÍPILE

Acomodeme
al furor de Eurinome, ira fingiendo.
¿Viste cómo frenética y terrible
Propagó en todas su feroz despecho?
¿Quién un torrente detener podía?
Si yo me hubiera sospechosa hecho
a todas las demás ya seducidas,
fuera a mi padre inútil. Por no serlo,
oyendo a la piedad, me mostré impía.
Juraba el labio, al parecer sincero,
atravesar al padre; pero estaba
instando el corazón dentro del pecho
por su defensa a todas las deidades,
y aquella intrepidez toda era miedo.

RÓDOPE

Yo también...

IPSÍPILE

Mas, si tardas,
será vano el cuidado. Ay, que ya al puerto
se avecinan las naves. Si no corres...
¡Ay Dios! Viene Eurinome.

RÓDOPE

¡Y cuánto fuego
de ira y venganza arroja por los ojos!

IPSÍPILE

Deidades, sugeridme algún consejo.

SCENA II

EURINOME con seguito di donne vestite a guisa di baccanti, e dette.

EURINOME

Rodope, principessa,
valorose compagne, a quest'arene
dalle sponde di Tracia a noi ritorno
fanno i Lenni infedeli. A noi s'aspetta
del sesso vilipeso
l'oltraggio vendicar. Tornan gl'ingrati
ma dopo aver tre volte
viste da noi lontano
le messi rinnovar. Tornano a noi;
ma ci portan su gli occhi
de' talami furtivi i frutti infami,
e le barbare amiche
dipinte il volto, e, di ferino latte
avvezate a nutrirsi, adesso altere
della vostra beltà vinta e negletta.
Ah! vendetta, vendetta:
La giurammo; s'adempia. Al gran disegno
tutto cospira: l'opportuna notte,
la stanchezza de' rei, del dio di Nasso
il rito strepitoso, onde confuse
fian le querule voci
fra le grida festive. I padri, i figli,
i germani, i consorti
cadano estinti; e sia fra noi comune
il merito o la colpa. Il grande esempio
de' femminili sdegni
al sesso ingrato a serbar fede insegna.

ISSIPILE

Sì, sì, di morte è rea
chi pietosa si mostra.

RODOPE

(Come finge furor!)

ISSIPILE

Rodope, corri;
già sai... Quando sul lido
saran discesi, ad avvertir ritorna.

EURINOME

Inutil cura. Io stessa
fuor de' legni balzar vidi le squadre.

ISSIPILE

Tu stessa?

EURINOME

Io stessa.

ESCENA 2ª

Eurinome con acompañamiento de bacantes, y las otras.

EURINOME

Oh Ródope, oh princesa valerosa,
ya vuelven desde el seno
de Tracia a estas arenas
los desleales y traidores lemnios.
A nosotras nos toca la venganza
del ofendido y ultrajado sexo.
Vuelven los fementidos,
mas después de haber visto de aquí lejos
dorar la mies tercera vez los campos.
Retornan a nosotras, mas trayendo
a nuestros ojos los infames frutos
de los furtivos lechos
y el bárbaro escuadrón de las amigas,
pintadas de colores sobrepuestos,
hechas al pasto de ferina leche,
y ahora jactanciosas del desprecio
y depresión de vuestras hermosuras.
¡Ah, venganza, venganza! La tenemos
jurada ya. Sin compasión se cumpla.
Conspira todo a nuestro gran proyecto:
la obscuridad de la oportuna noche,
el natural cansancio de los reos,
el rito voceador del dios de Naxo.
Con lo que los quejidos y lamentos
quedarán confundidos
entre el festivo clamoroso estruendo.
Padres, hijos, hermanos y maridos,
todos en esta noche queden muertos:
y entre todas nosotras común sea
el mérito y la culpa. El grande ejemplo
del femenil enojo al sexo ingrato
enseñe a guardar fe en lo venidero.

IPSÍPILE

Sí, sí: de muerte es rea
quien rastro de piedad muestre con ellos.

RÓDOPE

(¡Cómo finge furor!)

IPSÍPILE

Ródope, corre:
ya sabes... cuando salten de los leños,
vuelve pronta a avisar...

EURINOME

Cuidado inútil.
Yo misma los he visto ya saliendo
de las naves.

IPSÍPILE

¿Tú misma?

EURINOME

Sí, yo misma.

ISSIPILE (*vuol partire*)
(Ah! si prevenga il padre).

EURINOME
Dove corri?

ISSIPILE
Alle navi. Il re vogl'io
rassicurar, celando
lo sdegno mio con accoglienza accorta.

RODOPE
È tardi: ecco Toante.

ISSIPILE
(Oh dèi! Son morta).

SCENA III

TOANTE con seguito di cavalieri e soldati lenni e dette.

TOANTE
Vieni, o dolce mia cura,
vieni al paterno sen. Da te lontano
tutto degli anni miei sentivo il peso.
E tutto, o figlia, io sento,
or che appresso mi sei, (*l'abbraccia*)
il peso alleggerir degli anni miei.

ISSIPILE
(Mi si divide il cor!)

TOANTE
Perché ritrovo
Issipile sì mesta?
Qual mai freddezza è questa
all'arrivo d'un padre?

ISSIPILE
Ah! tu non sai...
Signor...

RODOPE
Taci! (*piano ad Issipile*)

ISSIPILE
(Che pena!)

EURINOME
(Ah! mi tradisce
la debolezza sua).

TOANTE
La mia presenza
ti funesta così?

IPSÍPILE
(Ah, avítese a mi padre. Voy corriendo.)

EURINOME
¿Adónde tan deprisa?

IPSÍPILE
A los bajeles.
Llenar al rey de confianza quiero,
solapándole astuta mis enojos
con las ternuras del recibimiento.

RÓDOPE
Es tarde. Ya está aquí.

IPSÍPILE
(¡Dioses! Soy muerta.)

ESCENA 3ª

Toante, caballeros y soldados, y las otras.

TOANTE
Ven al paterno seno,
dulce cuidado mío.
Mientras he estado ausente y de ti lejos
sentía todo el peso de mis años;
y todo, hija, le siento
ahora aligerarme con verte.

IPSÍPILE
(Se me parte en el pecho
el corazón.)

TOANTE
Ipsípila querida,
mas ¿por qué esa tristeza que en ti encuentro?
¡Tanta frialdad al arribar un padre!

IPSÍPILE
Tú no sabes, señor...

EURINOME⁴¹⁵
Calla. (*Bajo a Ipsípila y amenazándole*)

IPSÍPILE
(¡Qué estrecho!
¡Ay dioses!)

EURINOME
Su flaqueza
me vende, descubriéndole el secreto.

TOANTE
¿Y te melancoliza tanto el verme?

⁴¹⁵ De Céspedes cambia la intervención de Ródope a Eurinome.

ISSIPILE

Non vedi il core,
perciò...
(*Eurinome minaccia Issipile acciò non parli*)

TOANTE

Spiegati.

ISSIPILE

Oh Dio. (*Eurinome come sopra*)

TOANTE

Spiegati, o figlia:
se l'imeneo ti spiace
del prence di Tessaglia,
che a momenti verrà...

ISSIPILE

Dal primo istante
che il vidi, l'adorai.

TOANTE

Forse, in mia vece
avvezzata a regnar, temi che sia
termine del tuo regno il mio ritorno?
T'inganni. Io qui non sono
più sovrano né re. Punisci, assolvi,
ordina premi e pene. Altro non bramo,
Issipile adorata,
che viver teco e che morirli accanto.
(*l'abbraccia*)

ISSIPILE

Padre, non più.
(*bacia la destra a Toante e piange*)

TOANTE

Ma che vuol dir quel pianto?

EURINOME

È necessario effetto
d'un piacer che improvviso inonda il petto.

TOANTE

So che riduce a piangere
l'eccesso d'un piacer;
ma queste sue mi sembrano
lagrime di dolor.

E non s'inganna appieno
d'un genitor lo sguardo,
se d'una figlia in seno
cerca le vie del cor. (*parte*)

IPSÍPILE

No ves mi pobre corazón. Por eso...
(*Eurinome la vuelve a amenazar con los ojos*)

TOANTE

Explícate.

IPSÍPILE

¡Ay estrellas!
(*Mirando a Eurinome con el mismo ademán*)

TOANTE

Si acaso no te agrada el himeneo
del príncipe heredero de Tesalia,
que espero por momentos...

IPSÍPILE

El verle fue lo mismo que adorarle.

TOANTE

Acostumbrada a gobernar el reino
en lugar mío, ¿temes por ventura
que cese con mi vuelta tu gobierno?
Te engañas. Yo, hija mía,
no soy más rey ni soberano en Lemnos.
Condena, absuelve, premia tú y castiga.
Nada, adorada Ipsípila, deseo
sino vivir contigo hasta la muerte.

IPSÍPILE

Basta, padre.
(*Bésale la mano y llora*)

TOANTE

Mas ¿ese llanto y esos...?

EURINOME

Es, oh Toante, efecto necesario
del piacer, que improvviso inunda un pecho.

TOANTE

Sé que prorrumpe en lágrimas
lo sumo de un piacer;
mas las tuyas parécenme
lágrimas de aflicción.

Y no se engaña un padre
cuando los ojos fija
a hacer en una hija
juicio del corazón.

SCENA IV

ISSIPILE, EURINOME e RODOPE.

EURINOME

Issípila.

(ad Issípila che s'incammina appresso al padre)

ISSIPILE

Che chiedi?

EURINOME

Ah! se non hai

a trafigger Toante ardir che basti,
lasciane il peso a noi.

ISSIPILE

Perché mi vuoi

involar questo vanto?

Fidati pur di me.

EURINOME

Prometti assai;

vuoi che di te mi fidi:

ma in faccia al padre impallidir ti vidi.

ISSIPILE

Impallidisce in campo
anche il guerrier feroce,
a quella prima voce
che all'armi lo destò.

D'ardir non è difetto
un resto di timore,
che, nel fuggir dal petto,
sul volto si fermò. (*parte*)

SCENA V

EURINOME, RODOPE.

EURINOME

Rodope, il giorno manca e non conviene
più differire. Il concertato segno
a momenti darò. Ma tu nel volto
sembri confusa ancor.

RODOPE

L'età canuta

compatisco in Toante; il regio in lui
carattere rispetto.

EURINOME

Eh! che il peggiore
è de' nostri nemici. In duro esiglio
per lui morì Learco; e tu dovresti
ricordartene meglio. Il figlio in lui
io perdei, tu l'amante.

ESCENA 4ª

Ipsípila, Eurinome y Ródope.

EURINOME

Ipsípila.

(Llamándola porque se va con su padre.)

IPSÍPILE

¿Qué dices?

EURINOME

Si no tienes

para matar al rey valor bastante,
déjalo a nuestra cuenta.

IPSÍPILE

¿Y por qué quieres

la gloria de esta acción a mí quitarme?

Fía de mí y sosiégate, Eurinome.

EURINOME

Tu prometer es grande:

quieres de ti fie, mas te he visto
mudar color a vista de tu padre.

IPSÍPILE

Color también a veces
muda el feroz guerrero
a aquel grito primero
que al arma le llamó.

No es falta de denuedo
un resto de aquel miedo
que en el huir del alma
en la faz se paró.

ESCENA 5ª

Eurinome y Ródope.

EURINOME

Ródope, ya está el sol en el ocaso
y diferirlo más ya no conviene.
Daré presto la seña concertada...
Pero tú en el aspecto me pareces
perturbada también.

RÓDOPE

A mí en Toante

la cana ancianidad me compadece,
y el carácter real me da respeto.

EURINOME

Eh, que es el peor de los alevos.
Por él murió Learco en cruel destierro,
y deberías tenerlo tú presente.
En él perdí yo un hijo, tú un amante.

RODOPE

Il suo delitto
tal pena meritò. Fingea d'amarmi,
e tentava frattanto
Issipile rapir.

EURINOME

Rodope, io veggo
che alla tua debolezza
scuse cercando vai.

RODOPE

Son donna al fine.

EURINOME

E perché donna sei,
scuotere il giogo e vendicar ti déi.

Non è ver, benché si dica,
che dal Ciel non fu permesso
altro pregio al nostro sesso
che piacendo innamorar.

Noi possiam, quando a noi piace,
fiere in guerra, accorte in pace,
alternando i vezzi e l'ire,
atterrire ed allettar. (*parte*)

SCENA VI

RODOPE e poi LEARCO.

RODOPE

Ma i numi in ciel che fanno? Un sol fra loro
non ve n'ha che protegga
questa terra infelice? Oh infausta notte!
Oh terror!... Ma... traveggo?
Learco?

LEARCO

Ah! non scoprirmi:
Taci, Rodope.

RODOPE

Oh dèi! tu vivi? Ognuno
ti pianse estinto.

LEARCO

Ad ingannar Toante
tal menzogna inventai.

RODOPE

Chi mai ti guida,
sconsigliato⁴¹⁴, a perir? Fuggi.

LEARCO

Un momento

RÓDOPE

Su delito merece
una tal pena. Aparentaba amarme
y en tanto indignamente
arrebatar a Ipsipile intentaba.

EURINOME

Ródope, te veo débil,
y a tu flaqueza vas buscando excusas.

RÓDOPE

Soy mujer.

EURINOME

Por lo mismo que lo eres,
más que por otra cosa,
vengarte y sacudir el yugo debes.

No es verdad, bien que se aprenda,
que no ha concedido el Cielo
a nuestro sexo otra prenda
que agradando enamorar.

Alternando iras y halagos,
cuando nosotras queremos,
fieras, sagaces, podemos
aterrar y aficionar.

ESCENA 6ª

Ródope y después Learco.

RÓDOPE

¿Pero qué hacen los dioses en el cielo?
¿No hay uno que dé amparo
a esta tierra infeliz? ¡Oh infausta noche!
¡Oh terror!... Mas... dijera que es Learco.
(*Al verle*)

LEARCO

Ah, calla. No descubras mi venida

RÓDOPE

¡Dioses! ¡Tú vivo! Todos te han llorado
por muerto.

LEARCO

Me valí de tal mentira
para tener al rey así en engaño.

RÓDOPE

¿Y qué te trae a perecer ahora?
Ah, huye de Lemnos, desaconsejado.

LEARCO

Permítaseme al menos un momento

⁴¹⁴ Corregimos la puntuación de BRUNELLI ("Chi mai ti guida, / Sconsigliato! a perir? Fuggi." I, 488).

mi sia permesso almeno
di vagheggiarti.

RODOPE

Eh! d'ingannarmi adesso
non è tempo, Learco. È il tuo ritorno
smania di gelosia. Saputo avrai
che al prence di Tessaglia
Issipile si stringe, e qualche nera
macchina ordisci.

LEARCO

Ah! così reo non sono.

RODOPE

Non più. Salvati, fuggi! Il nuovo giorno
tutti gli uomini estinti
qui troverà. Se ne giurò lo scempio
dalle offese di Lenno
barbare abitatrici. E questa è l'ora
congiurata alla strage.

LEARCO

E tu mi credi
semplice tanto? Ad atterrirmi inventa
argomento miglior.

RODOPE

Credimi, fuggi.
Ti perdi, se disprezzi
la mia pietà.

LEARCO

La tua pietade ancora,
perdonami, è sospetta. Esser tradita
da me supponi, e nella mia salvezza
t'interessi a tal segno? Ah! mal si crede
una virtù che l'ordinario eccede.

RODOPE

Perché l'altrui misura
ciascun dal proprio core,
confonde il nostro errore
la colpa e la virtù.
Se credi tu con pena
pietà nel petto mio,
credo con pena anch'io
che un traditor sei tu. (*parte*)

SCENA VII

LEARCO solo.

LEARCO

Eh! ch'io non presto fede
a fole femminili. Ad ogni prezzo,
del tessalo Giasone

el placer de mirarte.

RÓDOPE

Eh, no, Learco,
no es tiempo ahora de que más me engañes.
La vuelta es un rebato
de tus celos. Acaso habrás oído
que va Ipsípila a unirse al celebrado
príncipe de Tesalia, y has urdido
alguna trama para trastornarlo.

LEARCO

No soy yo tan perverso

RÓDOPE

Al cabo somos.
Trata de huir y de ponerte en salvo.
En toda la ciudad el nuevo día
no hallará vivo un hombre. Así han jurado
las habitantes bárbaras de Lemnos;
y es hora de que empiece ya el estrago.

LEARCO

¿Y me crees tan simple? Inventa, amiga,
para espantarme enredo menos claro.

RÓDOPE

Huye, créeme. Te pierdes, si desprecias
mi piedad.

LEARCO

Tu piedad en este caso,
perdóname, también me es sospechosa.
Me supones traidor el más ingrato
a tu amor, a tu hermosura,
¿y por salvarme te interesas tanto?
Se hace difícilmente persuasible
una virtud que excede a lo ordinario.

RÓDOPE

Por la propia medimos
la inclinación ajena:
por eso confundimos
la virtud y el error.
Si crees tú con pena
piadoso mi deseo,
yo con la misma creo
que tú eres un traidor.

ESCENA 7ª

Learco solo.

LEARCO

Eh, que éstas son patrañas femeniles.
Cueste lo que costare, a todo precio
se trastornen, se impidan

si disturbin le nozze. Armata schiera
di gente infesta a' naviganti, e avvezza
a viver di rapine, appresso al lido
attende i cenni miei. Di questa reggia
ogni angolo m'è noto. Ascoso intanto,
da quel che avviene, io prenderò consiglio.
Si sgomenti al periglio
chi comincia a fallir. Di colpa in colpa
tanto il passo inoltrai
che ogni rimorso è intempestivo ormai.

Chi mai non vide fuggir le sponde,
la prima volta che va per l'onde,
crede ogni stella per lui funesta,
teme ogni zeffiro come tempesta,
un picciol moto tremar lo fa.

Ma, reso esperto, sì poco teme,
che dorme al suono del mar che freme,
o su la prora cantando va. (*parte*)

SCENA VIII

Parte del giardino reale, con fontane rustiche da' lati e boschetto sacro a Diana in prospetto. Notte. ISSIPILE, TOANTE e poi di nuovo LEARCO in disparte.

ISSIPILE

Eccoci in salvo, o padre. È questo il bosco
sacro a Diana. Il mio ritorno attendi
fra quell'ombre celato.

TOANTE

È questo, o figlia,
l'imeneo di Giasone? E queste sono
le tenere accoglienze?

ISSIPILE

Ah! di querele
non è tempo, signor. Celati.

TOANTE

Oh Dio!
Tu ritorni ad esporti
all'ire femminili.
(*Learco s'avanza, e non veduto ascolta in disparte*)

ISSIPILE

Il nostro scampo
assicuro così. Perché ti stimi
ciascuna estinto, accreditar l'inganno
dee la presenza mia.

del tésalo Jasón los himeneos.
Una valiente escuadra de corsarios
arrestados y hechos
a vivir de rapiña, espera mi orden
cuasi en la playa. En esta corte tengo
del ángulo más mínimo noticia.
Escondido entre tanto, del suceso
tomaré dirección para la empresa.
Acobárdese y tiemble de los riesgos
quien va a empezar a delinquir. Yo tanto
me avancé ya de excesos en excesos
que fuera intempestivo
a estas horas cualquier remordimiento.

Quien no vio nunca / huir la ribera
cuando se embarca / la vez primera,
cualquiera nube / ya le amedrenta,
en cualquier céfiro / teme tormenta,
cualquier balance / le hace temblar.

Mas ya aguerrido / quieto en su cama
duerme al ruido / del mar que brama
o en una antena / se oye cantar.⁴¹⁶

ESCENA 8ª

Parte del jardín real con fuentes rústicas a los lados y un pequeño bosque consagrado a Diana. Noche. Ipsípila, Toante y después Learco apartado.

IPSÍPILE

Padre, te tengo en salvo. Éste es el bosque
consagrado a Diana. Aquí escondido
has de esperar mi vuelta entre estas sombras.

TOANTE

¿Y es éste el himeneo a que he venido?
¿Y son éstas las tiernas acogidas
con que olvido el cansancio del camino?

IPSÍPILE

Ah, no es tiempo, señor, de quejas, éste.
Consuélate, por Dios. (*Partiendo*)

TOANTE

Mas tú al peligro
del femenil furor (¡ay cielos!) vuelves.

IPSÍPILE

Éste es el medio de guardarte vivo.
Para que todas te conciban muerto
el que esté yo con ellas es preciso.

⁴¹⁶ De Céspedes divide los decasílabos metastasianos en dos pentasílabos que nosotros unimos gráficamente para conservar la mayor simetría posible con el original.

TOANTE

Ma come sperì
Eurinome ingannar?

ISSIPILE

De' Lenni uccisi,
uno si sceglierà, che, avvolto ad arte
nelle tue regie spoglie, il pianto mio
esiga in vece tua.

TOANTE

Poco sicura
è la frode pietosa.

ISSIPILE

Al fine in cielo
v'è chi protegge i re, v'è chi seconda
gl'innocenti disegni.

TOANTE

Ah! che per noi
fausto nume non v'è.

ISSIPILE

Se poi congiura
tutto a mio danno, e, del tuo sangue in vece,
l'altrui furor deluso
chiedesse il mio, spargasi pure. Almeno
m'involerà il mio fato
all'aspetto del tuo. Saprà la terra
che nel comune errore
il cammin di virtù non ho smarrito;
e il dover d'una figlia avrò compito. (*parte*)

TOANTE

Oh coraggio! oh virtù! Pensando solo
che a tal figlia io son padre,
ogni altra ingiuria al mio destin perdono.
Ah! rapitemi il trono,
toglietemi la vita, e conservate
sensi sì grandi alla mia figlia in seno,
pietosi dèi; ché avrò perduto il meno.

Ritrova in que' detti
la calma smarrita
quest'alma rapita
nel dolce pensier.

Fra tutti gli affanni,
dov'è quel tormento
che vaglia un momento
di questo piacer? (*entra nel bosco*)

SCENA IX

LEARCO e poi TOANTE.

TOANTE

¿Y engañar a Eurinome cómo esperas?

IPSÍPILE

Poniendo tus vestidos
a un lemnio de los muertos.

TOANTE

Es piadoso
pero poco seguro, el artificio.

IPSÍPILE

Al fin hay en el Cielo quien defienda
a los monarcas; hay quien los designios
inocentes proteja.

TOANTE

¿Ah, que a nosotros
no nos queda ya en él numen propicio!

IPSÍPILE

Cuando todo a mi daño conjurase
y el burlado furor después impío
pretendiese mi sangre por la tuya,
derrámese en buen hora. El hado mío
me libraré a lo menos
de ver el tuyo. Y de la fama el grito
hará saber al mundo
que en el común desorden los caminos
de la virtud mantuve; y de una hija
habré la obligación así cumplido. (*Vase.*)

TOANTE

¿Oh valor! ¿Oh virtud! Pensando sólo
que de hija tal soy padre, a mi destino
perdono todas las demás injurias.
Ah, arrebatadme el trono, yo os le rindo;
privadme de la vida, yo os la cedo;
mas conservad piadosos un tan digno,
un tan grande pensar en mi hija, dioses.
Así será lo menos lo perdido.

De la dulce idea
el alma hechizada
la calma ahuyentada
cobra en hablar tal.

Entre afanes tantos,
¿dónde hay un tormento
que valga un momento
de placer igual?⁴¹⁷ (*Éntrase en el bosque.*)

ESCENA 9ª

Learco y después Toante.

⁴¹⁷ Añadimos los puntos de interrogación que faltan en el manuscrito.

LEARCO

Che ascoltai! Dunque il vero
Rodope mi narrò. Che bell'inganno,
se me, del padre in vece, al suo ritorno
Issipile trovasse! Allor potrei
deluderla, rapirla... È ver... Ma come...
Sì: la frode ingegnosa
Amor mi suggerisce. Ardir! Toante,
Toante. Ove si cela? (*avvicinandosi al bosco*)

TOANTE

(Ignota voce
ripete il nome mio:
Che fia?)

LEARCO

Misera figlia! Il padre istesso,
non volendo, l'uccide! (*affettando compassione*)

TOANTE

Olà! che dici?
Chi compiangi? Chi sei?

LEARCO

(*finge non udirlo*) Se il re non trovo,
Issipile si perde.

TOANTE

Perché? Parla: son io.

LEARCO

Lode agli dèi!
Fuggi, fuggi da questa
empia reggia, mio re. Che qui t'ascondi,
già si dubita in Lenno. Or or verranno
le congiurate donne, e fia punita,
se il sospetto s'avvera,
la pietà della figlia.

TOANTE

Io voglio almeno
morire in sua difesa.

LEARCO

Ah! se tu l'ami,
affrettati a fuggir. Non v'è di questa
difesa più sicura.

TOANTE

E a chi di tanta cura
son debitor?

LEARCO

Non mi conosci? Io... sono...
Deh! parti. Fra que' rami
veggo già lampeggiar l'armi rubelle.

LEARCO

¡Qué escuché! ¡Conque Rodope me dijo
lo que en efecto es cierto? ¡Bello engaño,
si se encontrase Ipsípila en su vuelta
en lugar de su padre con Learco!
Reírme de ella, hurtarla podré entonces...
Es verdad... Pero ¿cómo...? ¿Qué dudarle?
Me inspira Amor esta ingeniosa astucia.
Aliento: a usar de tan feliz acaso.
Toante... Ah, Toante... ¿Do se esconde?
(*Acercándose al bosque.*)

TOANTE

(Una incógnita voz me está llamando
por mi nombre hacia aquí. ¿Qué será esto?)

LEARCO

¡Mísera! El padre mismo sin pensarlo
la mata. (*Afectando compasión.*)

TOANTE

Hola. ¿Qué dices? ¿Y quién eres?
¿Y de quién te lastimas?

LEARCO

(*Haciendo del que no oye.*) Si no hallo
al rey Toante, Ipsípila perece.

TOANTE

¿Por qué? Lo soy.

LEARCO

El Cielo sea loado.
Huye de esta impía corte, huye, rey mío.
Ya en Lemnos se ha llegado
a recelar que estás aquí escondido.
La mujeril conjuración volando
viene ya en busca tuya, y castigada
de tu hija la piedad será en el caso
de que se verifiquen las sospechas.

TOANTE

Pues a lo menos quiero peleando
morir en su defensa.

LEARCO

Si la amas,
ah, huye: no tiene otro mejor resguardo.

TOANTE

¿Y a quién soy yo deudor de tanto celo?

LEARCO

¿No me conoces? Yo... yo soy... ¡Ay astros!
Eh, parte. Veo las rebeldes armas
ya relumbrar por entre aquellas ramas.

TOANTE

Vi placherete mai, barbare stelle?
(*parte frettoloso*)

SCENA X

LEARCO solo.

LEARCO

Oh, come il Ciel seconda
l'ingegnoso amor mio! Timidi amanti,
imparate da me. Mischiari con arte
e la frode e l'ardire,
ottenere, rapire,
tutto è gloria per noi. Vincasi pure
per sorte o per ingegno:
sempre di lode il vincitore è degno.

Ogni amante può dirsi guerriero,
ché diversa da quella di Marte
non è molto la scuola d'Amor.

Quello adopra lusinghe ed inganni;
questo inventa l'insidie, gli agguati;
e si scorda gli affanni passati
l'uno e l'altro quand'è vincitor.
(*entra nel bosco*)

SCENA XI

Sala d'armi illuminata, con simulacro della Vendetta nel mezzo. ISSIPILE e RODOPE.

ISSIPILE

Sentimi. Non fuggirmi. (*trattenendo Rodope*)

RODOPE

Ho troppo orrore
della tua crudeltà. Soffrir non posso
una barbara figlia,
che ardì macchiar lo scellerato acciaio
nelle vene d'un padre.
Lasciami.

ISSIPILE

Se t'inganni!

RODOPE

Agli occhi miei
dunque non crederò? Nel regio albergo
io vidi il re trafitto, e tremo ancora
di spavento e d'orror.

ISSIPILE

TOANTE

¡Ah, bárbaras estrellas!
¿Os veré yo una vez desenojaros?
(*Parte deprisa.*)

ESCENA 10ª

Learco solo.

LEARCO

¡Oh, cómo las deidades
a mi amor ingenioso dan la mano!
De mí aprended, oh tímidos amantes.
Mezclar valor y engaño,
mentir, robar: que⁴¹⁸ todo es decoroso
con tal que la victoria consigamos,
bien sea por ingenio o bien por suerte,
siempre es el vencedor digno de aplauso.

Todo amante se diga guerrero:
que diversa la escuela de Marte
no es en mucho de la del amor.

Éste emplea lisonjas y engaños,
aquél usa fraudes y celadas,
y se olvida de penas pasadas
uno y otro cuando es vencedor.

ESCENA 11ª

Sala de armas iluminada con simulacro de la Venganza en medio. Ipsípila y Ródope.

ISSIPILE

Oye: no huyas de mí. (*Deteniendo a Ródope.*)

RÓDOPE

De tu fiereza
estoy hasta lo sumo horrorizada.
¿Cómo sufrir delante de mis ojos
a hija de tan bárbaras entrañas,
que ha tenido osadía
para manchar su espada
en las venas de un padre?
Déjame.

IPSÍPILE

Pero atiende. Si te engañas.

RÓDOPE

Conque ¿no he de dar crédito a mis ojos?
Yo misma he visto al rey muerto en su cuadra
y estoy de horror temblando todavía.

IPSÍPILE

Has visto en vez del rey... Siento cercana

⁴¹⁸ Interpretamos la abreviatura manuscrita como "que" por recomendación de la Profa. María Sanhuesa de la Universidad de Oviedo.

Vedesti, amica,
in vece di Toante... Alcun s'appressa.
Senti. Al bosco m'attendi
sacro a Diana. Apprenderai l'arcano,
e giovar mi potrai.

SCENA XII

EURINOME e dette.

EURINOME

Tra noi qualcuna
mancò di fede.

ISSIPILE

Onde il timor?

EURINOME

Respira
un de' nostri tiranni. Ei fu sorpreso
in questo, che dal porto
introduce alla reggia, angusto varco.

ISSIPILE

(Ah! forse è il padre mio).

RODOPE

(Forse è Learco!)

ISSIPILE

Ravvisar lo potesti? (*ad Eurinome*)

RODOPE

È noto il nome suo? (*ad Eurinome*)

EURINOME

Fra l'ombre avvolto,
distinguer non si può. Ma d'armi è cinto,
ed ostenta coraggio.

RODOPE

È preso? (*ad Eurinome*)

ISSIPILE

È vinto? (*ad Eurinome*)

EURINOME

No, ma fra pochi istanti
l'opprimeran le femminili squadre.

RODOPE

(Sconsigliato Learco!)

ISSIPILE

(Incauto padre!)

no sé qué gente. Escucha.

Espérame en el bosque de Diana:
allí te contaré todo el secreto
y podrás ayudarme.

ESCENA 12ª

Eurinome y las dichas.

EURINOME

¡Hubo entre tantas
quien faltó al juramento, oh compañeras!

IPSÍPILE

¿De dónde ese temor?

EURINOME

Queda con alma
uno de los tiranos. Aquí cerca
en el angosto paso de la playa
a este palacio ha sido sorprendido.

IPSÍPILE

(¡Ay si será mi padre por desgracia!)⁴¹⁹

RÓDOPE

(Será quizá Learco.)

IPSÍPILE

¿Y has podido
llegarle a conocer?

RÓDOPE

¿Cómo se llama?

EURINOME

Envuelto entre las sombras
no pude distinguirlo. Mas de armadas
está cercado y manifiesta alientos.

IPSÍPILE

¿Le han preso?⁴²⁰

RÓDOPE

¿Le han vencido?

EURINOME

Nuestra escuadra
le oprimirá bien presto.

IPSÍPILE

(¡Incauto padre!)

RÓDOPE

(¡Imprudente Learco!)

⁴¹⁹ Añadimos los paréntesis de “aparte” lógicos para Hipsípila en este punto, como en el original.

⁴²⁰ Tanto en esta intervención “aparte” como en la siguiente, De Céspedes hace hablar primero a Hipsípila, mientras en Metastasio se oye primero a Rodope.

SCENA XIII

GIASONE con ispada nuda, seguitando alcune amazzone, e dette.

GIASONE

In vano all'ira mia (*di dentro*)
d'involarvi sperate. (*esce*) Eccovi...
(*nell'atto d'assalire Issipile, la conosce*)

EURINOME, RODOPE

Oh numi!

GIASONE

Sposa!

ISSIPILE

Principe!

GIASONE

È questa
pur la reggia di Lenno, o son le sponde
dell'insospita Libia?

ISSIPILE

Amato prence,
qual nume ti salvò?

GIASONE

Vengo alle nozze,
e mi trovo fra l'armi!

ISSIPILE

Almen dovevi
avvertir che giungesti.

GIASONE

Anzi sperai
d'un improvviso arrivo
più gradito il piacer. Lo stuol seguace
percio lascio alle navi, e della reggia
prendo solo il cammin. Da schiera armata
assalito mi sento. Il brando stringo,
fugo chi m'assalì. Cieco di sdegno,
m'inoltro in queste soglie; e, quando credo
la schiera insidiosa
raggiungere, punir, trovo la sposa.

ISSIPILE

Rodope, va: prescrivi
che del tessalo prence
si rispetti la vita. Il nostro voto
solo i Lenni comprende.
(*parte Rodope*)

GIASONE

Di qual voto si parla?

ESCENA 13^a

Jasón con espada en mano siguiendo a algunas lemnias, y las otras.

JASÓN

(*Desde dentro*) De mi saña
no penséis escaparos. Heos ahora...
(*Esto último al salir.*)

EURINOME Y RODOPE⁴²¹

¡Príncipe!

JASÓN

(*Conócela al acometerla.*) Esposa, ¿es esta
la real corte de Lemnos o la saña
de la desierta envenenada Libia?

IPSÍPILE

¡Príncipe amado! ¿Qué deidad te salva?

JASÓN

¡Cómo! Vengo a mis bodas; ¡y me hallo
al improviso rodeado de armas!

HIPSÍPILE

Debieras avisarme de tu arribo.

JASÓN

Antes bien yo creí que mi llegada
te aumentase el placer, siendo improvisa.
Por eso dejé a bordo de las barcas
a mi escuadrón secuaz y me he venido
a palacio cual ves, solo y sin guardia.
Mas entre las tinieblas de repente
hallo una tropa armada que me asalta;
empuño el hierro, ahuyento a quien me ofende;
ciego de indignación llego a esta sala,
y me encuentro a mi esposa cuando creo
hallar y castigar la aleve escuadra.

IPSÍPILE

Ródope, ve y ordena que del huésped
príncipe de Tesalia
se respete la vida. Nuestro voto
se limita a los hombres de la patria.
(*Parte Ródope.*)

JASÓN

¿Y de qué es ese voto?

⁴²¹ De Céspedes distribuye de manera diferente las intervenciones del original en este pasaje.

EURINOME

Il sesso ingrato
fu punito da noi. Non vive un solo
fra gli uomini di Lenno.

GIASONE

Oh stelle! E come
eseguir si poté sì reo disegno?

ISSIPILE

Agevolò l'impresa
la stanchezza e la notte. Altri all'acciaro,
offrendolo agli amplessi, il seno offerse;
nelle tazze fallaci
altri bevve la morte; altri nel sonno
spirò trafitto; in cento guise e cento
si vestì d'amicizia il tradimento.

GIASONE

Io gelo! E 'l padre?

ISSIPILE

Anch'ei spirò, confuso
nella strage comun. (Se scopro il vero,
espongo il genitor).

GIASONE

Dunque i soggiorni
delle furie son questi. Ah! vieni altrove
aure meno crudeli, amata sposa,
(*la prende per mano*)
a respirar con me. Più fausti auspizi
abbia il nostro imeneo. Del re trafitto
invendicato il sangue
non resterà. Ne giuro
memorabil vendetta a tutti i numi.

EURINOME

Il nome della rea
basterà per placarti.

GIASONE

Perché?

EURINOME

Cara è a Giasone: avrà da lui
e perdono e pietà.

GIASONE

Sarò crudele
contro qualunque sia. Così mi serbi
i dolci affetti Amore
di questa, a cui commise
il fren de' miei pensieri.

EURINOME

El sexo ingrato
pagó su merecido. No se halla
ni un hombre vivo en Lemnos a estas horas.

JASÓN

¡Dioses! ¿Y cómo idea tan malvada
ejecutarse pudo?

IPSÍPILE

La hizo fácil
el cansancio y la noche. Uno a la espada,
creyendo que al amor ofreció el seno;
en las falaces tazas
otro bebió la muerte: otro en el sueño
expiró, atravesada la garganta.
vistiose en mil maneras
de amistad la traición.

JASÓN

Me siento helada
toda la sangre. Ipsípila, ¿y tu padre?

IPSÍPILE

Fue comprendido en la común matanza.
(Si digo la verdad, su vida expongo.)

JASÓN

¿Conque es esta, en resumen, la morada
de las Furias? Ah, ven, esposa mía,
(*tomándola de la mano*)
a respirar conmigo en otras playas
aires menos crüeles⁴²².
Tenga nuestra alianza
auspicios más felices.
No quedará el rey muerto sin venganza.
Júrola memorable a todo el Cielo.

EURINOME

Para aplacarte basta
el nombre de la rea.

JASÓN

¿Por qué?

EURINOME

Porque la amas.
Hallará en ti piedad, perdón, disculpa.

JASÓN

Seré crüel⁴²³ con la desapiadada,
sea la que fuese. Así me guarde el Cielo
el dulce afecto de ésta a quien del alma
entregó Amor el freno.

⁴²² Respetamos la diéresis métrica para dividir "cruelles" en tres sílabas.

⁴²³ Respetamos la diéresis métrica para dividir "cruel" en dos sílabas.

EURINOME Ella l'uccise.	EURINOME Pues la misma es quien le ha muerto.
GIASONE Chi?	JASÓN ¿Quién?
EURINOME La tua sposa.	EURINOME Tu esposa amada.
ISSIPILE (Oh Dio!)	IPSÍPILE (¡Ay Dios!)
GIASONE Parla, difendi, idol mio, la tua gloria. Un delitto sì nero è vero o no?	JASÓN Habla. Defiende tu gloria, ídolo mío, de tal mancha. ¿Es mentira o verdad tan negro crimen?
ISSIPILE (Che duro passo!) È vero. (<i>prima di rispondere, guarda Eurinome</i>)	IPSÍPILE (¡Qué duro paso!) Es cierto. (<i>Mirando primero a Eurinome.</i>)
GIASONE Come! (<i>abbandona la mano d'Issipile, e resta immobile</i>)	JASÓN ¡Qué me hablas! (<i>Soltándola pasmado.</i>)
ISSIPILE (È forza soffrir).	IPSÍPILE (Es preciso sufrir.)
GIASONE Sogno o deliro? Qual voce il cor m'offese? Issipil parlò? Giasone intese?	JASÓN ¿Sueño o deliro? ¿Qué voz es la que el alma me traspasa? ¿Es la tuya? ¿Me engañan mis oídos?
EURINOME Or s'adempia il tuo voto. Il re tradito vendica pur, se vuoi. (<i>a Giasone</i>)	EURINOME Cumple ahora tu voto, si te agrada. Venga ahora al rey muerto.
GIASONE Vi sono in terra alme sì ree!	JASÓN ¡Hay en el mundo almas capaces de maldad tamaña!
ISSIPILE Non condannar per ora, mio ben, la sposa tua.	IPSÍPILE No condenar ⁴²⁴ , bien mío, por ahora a tu esposa.
GIASONE Scostati, fuggi! Tu mia sposa? Io tuo bene? E chi potrebbe della strage paterna ancor fumante, stringer mai quella destra? Esser mi sembra complice del tuo fallo, se l'aure che respiri anch'io respiro; e mi sento gelar quando ti miro.	JASÓN Huye, inhumana. ¡Yo tu bien! ¡Tú mi esposa! ¿Y quién podría estrechar esa diestra temeraria de la sangre paterna aún humeando? Me parece ser cómplice, si el aura que tú respiras yo también respiro, y al mirarte me hielo. (<i>Partiendo.</i>)

⁴²⁴ Curioso el uso del infinitivo negativo con valor imperativo, más bien típico del italiano.

ISSIPILE

(Quanto mi costi, o padre!)

GIASONE

Ov'è chi dice
che palesa il sembiante
l'immagine del cor? Creda a costei;
la dolcezza mentita
di que' guardi fallaci
venga a mirar.

(*nel partire si ferma vicino alla scena e guarda con meraviglia
Issipile*)

ISSIPILE

Perché mi guardi e taci?

GIASONE

Ti vo cercando in volto
di crudeltade un segno;
ma ritrovar no'l so.

Tanto nel cor sepolto
un contumace sdegno
dissimular si può. (*parte*)

SCENA XIV

ISSIPILE ed EURINOME.

ISSIPILE

Udisti? Oh Dio!

EURINOME

Non sospirar, ché perdi
tutto il merto dell'opra; e fanno oltraggio
quei segni di rimorso al tuo coraggio. (*parte*)

ISSIPILE

Dal cor dell'idol mio
un error che m'offende
si corra a dileguar. No. Prima il padre
dal periglio si tolga, e poi... Ma intanto
m'abbandona Giasone. Ah! quel di figlia
è il più sacro dover. Si pensi a questo,
e si lasci agli dèi cura del resto.

Crudo amore, oh Dio! ti sento:
dolci affetti lusinghieri,
voi parlate al mesto cor.

Deh! tacete. In tal momento
non divido i miei pensieri
fra l'amante e 'l genitor. (*parte*)

IPSÍPILE

(Ah, padre, ¡y cuántas
amarguras me cuesta el defenderte!)

JASÓN

(¿Dónde está quien afirma que del alma
aparece la imagen en el rostro?
Fíese de ésta. La dulzura falsa
de sus falaces ojos venga y vea.)⁴²⁵

(*Parado junto a la escena y mirando con maravilla a
Ipsipile.*)

IPSÍPILE

¿Por qué, o Jasón, me miras tanto y callas?

JASÓN

Busco algún indicante
de cruel en tu semblante,
y no le⁴²⁶ sé encontrar.

Tanto un alma embustera
un corazón de fiera
puede disimular.

ESCENA 14ª

Ipsípila y Eurinome.

IPSÍPILE

¿Oíste? ¡Ay Dios!

EURINOME

No suspirar, que pierdes
cuanto te has merecido con tal hecho,
y a tu valor ultrajan
esas señales de remordimiento. (*Vase.*)

IPSÍPILE

Del corazón de mi ídolo querido
un error que me ofende voy corriendo
a disipar... No, Ipsípila. A tu padre
saca antes de peligro, y podrás luego...
Mas Jasón entre tanto me abandona...
Ah, entre los más sagrados el primero
es el deber filial. Cuidese de éste,
y las deidades cuidarán del resto.

Crudo Amor (¡ay Dios!), te siento:
dulce afecto, oigo tu acento
en mi triste corazón.

Ah, callad. En tal instante
entre el padre y el amante
no divido mi razón.

⁴²⁵ Esta intervención de Jasón aparece en De Céspedes como "aparte", lo que no sucede en Met.

⁴²⁶ Como en otros casos, respetamos los leísmos originales del autor.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Di nuovo parte del giardino reale, con fontane rustiche da' lati e boschetto sacro a Diana nel mezzo. Notte.

EURINOME e LEARCO in disparte.

EURINOME

Ah! che per tutto io veggo
qualche oggetto funesto,
che rinfaccia a quest'alma i suoi furori.
Voi, solitari orrori,
da' seguaci rimorsi
difendete il mio cor. Ditemi voi
che per me più non erra invendicata
l'ombra del figlio mio; che più di Lete
non sospira il tragitto,
e che val la sua pace il mio delitto.

LEARCO

(Ecco Issipile. Ardire!) (esce dal bosco)

EURINOME

Alcun s'appressa.
Numi! chi giunge mai?

LEARCO

Cara!
(prende per la mano Eurinome, credendola Issipile)

EURINOME

Chi sei? Qual voce!
(scostandosi da Learco, spaventata)

LEARCO

(Ah! m'ingannai). (torna nel bosco)

EURINOME

Misera me! Qual gelo
per le vene mi scorre! È di Learco
quella voce che intesi. Ah! dove sei?
Non celarti al mio sguardo.
Spiegami il tuo ritorno.
Parla: che vuoi? Perché mi giri intorno?

Ombra diletta
del caro figlio esangue,
non chiedermi vendetta:
l'avesti già da me.

Qual pace mai
e qual riposo avrai,
se non ti basta il sangue
che si versò per te?
(va agitata per la scena, cercando il figlio)

ACTO 2º [f. 128 – 134v]

ESCENA 1ª

Otra vez parte del jardín real con fuentes rústicas a los lados y un pequeño bosque consagrado a Diana. Y noche. Todo como en la escena 8ª del acto 1º. Eurinome y después Learco.

EURINOME

¡Ay, que por todas partes
tropiezo con la vista
ya de este, ya de aquel funesto objeto
que me echa en cara mi crueldad ferina!
Solitarios horrores, defendedme
de los remordimientos que me agitan;
decidme que la sombra
de mi muerto Learco ya no gira
por mi inulta y errante; que aplacada
no suspira ya más por la otra orilla
del tenebroso Lete; y que es un precio
muy conforme a su paz la culpa mía.

LEARCO

*(He aquí a Ipsípila. Aliento.)
(Saliendo del bosque.)*

EURINOME

Se siente gente. ¡Ay Dios! ¡Quién se avecina!

LEARCO

Mi bien.
(Teniéndola por Ipsípila la coge de la mano.)

EURINOME

¡Cuál voz!... ¿Quién eres?
(Apartándose de él espantada.)

LEARCO

(¡Ay cielos! Me he engañado.) (Vuelve al bosque.)

EURINOME

¡Soy perdida!
¿Qué helado horror me corre por las venas?
Es Learco: la voz es su voz misma.
Ah, ¿dónde estás? No quieras
con huir esconderte de mi vista.
Cuéntame tu retorno. Habla. ¿Qué quieres?
¿Por qué sin cuerpo alrededor me giras?

Sombra querida
de mi hijo exangüe amado,
no pidas ser vengado:
vengado estás por mí.

¿Qué paz tendrás
ni qué quietud jamás,
si no te basta el río
de sangre que vertí?

SCENA II

ISSIPILE, frettolosa, e detta.

ISSIPILE

Qui pria di me dovrebbe
esser Rodope giunta. Eccola. Amica,
(*s'incontra in Eurinome e la crede Rodope*)
vola a Giasone. Digli
che vive il re, che seco
ora al porto verrò. Senti. Potrebbe
Giason co' suoi seguaci
all'incontro venirne, e il nostro scampo
assicurar così. (*Va verso il bosco*)

EURINOME

Qual trama ignota
la fortuna mi scopre! Intendo, o figlio,
perché intorno mi giri. Io dunque in vano
scellerata sarò? Vivrà il tiranno?
Ah! non fia ver; ché tutto
io perderei della mia colpa il frutto.
(*parte furiosa*)

SCENA III

ISSIPILE e LEARCO.

ISSIPILE

Ecco le sacre piante, ove si cela
l'amato genitore. Al primo arrivo,
l'ombra, il timor, l'impaziente brama
i miei passi confuse. Or non m'inganno.
Padre, signor, t'affretta.

LEARCO

(*uscendo dal bosco*) (È pur la voce
questa dell'idol mio. Coraggio! Oh dèi!
Palpita il cor mentre m'appresso a lei).

ISSIPILE

Vieni. Dove t'aggiri? I passi ascolto,
e trovarti non so. Fra questo orrore
forse... Pur t'incontraì.
(*incontra Learco, e lo prende per mano*)

LEARCO

(M'assisti, Amore!)

ISSIPILE

Tu tremi, o padre? Ah! non temer. Giasone
ci assicura la fuga. Ei, non ha molto,
giunse al porto di Lenno.

ESCENA 2ª

Ipsípila apresurada y la dicha.

IPSÍPILE

Mas Rodope a este sitio
antes que yo llegado haber debiera...
Hela allí. Escucha, amiga.
(*Creyendo que es Rod. se acerca a Eur.*)
Ve botando⁴²⁷ a las tiendas;
dí a Jasón que el rey vive y que yo ahora
voy a llevarle al puerto. Y él pudiera
venirnos al encuentro con su gente
y asegurar así mejor la empresa.
(*Vase hacia el bosque.*)

EURINOME

¡Qué trama me descubre la fortuna!
Hijo, ya sé la causa verdadera
que alrededor de mi girar te hace.
¿Conque he de ser yo en vano inicuá y rea?
¡El tirano vivir! Ah, no: que todo
el fruto de mi culpa yo perdiera.
(*Parte furiosa.*)

ESCENA 3ª

Ipsípila y Learco.

IPSÍPILE

Éste es el sacro bosque en que escondido
está mi amado padre. A mi primera
presurosa llegada, el miedo, el sitio,
el deseo impaciente, las tinieblas
confundieron mis pasos. Pero ahora
no me engaño. Señor, vamos a priesa.
Padre...

LEARCO (*Sale del bosque.*)

(Esta voz es la del amor mío.
Aliento. ¡Ay Dios! Al acercarme a ella
me siento el corazón saltar del pecho.)

IPSÍPILE

Ven. ¿Dónde estás? Te siento que te acercas
y no sé dar contigo... por ventura
entre este horror... al fin te he hallado a tientas.
(*Tómale la mano.*)

LEARCO

(Favoréceme, Amor.)

IPSÍPILE

¿Y tiemblas, padre?
¿De qué? Señor, no temas.
Jasón nos asegura en nuestra fuga.
Arribó ha poco.

⁴²⁷ Con la acepción antigua de “botar” por “salir”, según recoge la RAE.

<p>LEARCO (Aimè, che ascolto!)</p> <p>ISSIPILE Già da lungi rimiro lo splendor delle faci...</p> <p>LEARCO (Io son perduto).</p> <p>ISSIPILE E d'ascoltar già parmi le voci del mio ben.</p> <p>LEARCO (Torno a celarmi). (<i>torna al bosco</i>)</p> <p>ISSIPILE Dove vai? Perché fuggi? Oh, come mai gli animi più virili la sventura avvilisce!</p> <p>SCENA IV</p> <p><i>EURINOME, e seco baccanti ed amazzoni con faci accese ed armi, e detti.</i></p> <p>EURINOME Olà! cingete, compagne, il bosco intorno, ed ogni uscita del giardino reale.</p> <p>ISSIPILE (Ah! fu presago di Toante il timor).</p> <p>EURINOME Scoperta sei. Palesa il padre.</p> <p>ISSIPILE (Ah, m'assistete, oh dèi!) Mi si chiede un estinto?</p> <p>EURINOME Eh! di menzogne or più tempo non è. V'è chi t'intese chiamarlo a nome e ragionar con lui.</p> <p>ISSIPILE Pur troppo è ver. L'immagine funesta sempre mi sta su gli occhi; in ogni loco segue la fuga mia; mi chiama ingrata, mi sgrida, mi rinfaccia che vide per mia colpa il giorno estremo.</p>	<p>LEARCO (¡Ay Dios! ¡Qué nueva es esta!)⁴²⁸</p> <p>IPSÍPILE Ya estoy de lejos viendo el resplandor de las nupciales tedas.</p> <p>LEARCO (¡Soy perdido!)</p> <p>IPSÍPILE Y dijera que ya escucho el habla de mi bien.</p> <p>LEARCO (Vuelvo a la selva a esconderme otra vez.) (<i>Vuelve al bosque.</i>)</p> <p>IPSÍPILE Mas ¿por qué huyes? ¿Adónde vas? ¡Oh, cómo desalientan a los más animosos los desastres!</p> <p>ESCENA 4ª</p> <p><i>Eurinome y bacantes con hachas encendidas, y los otros.</i></p> <p>EURINOME Circundad todo el bosque, compañeras, y este jardín con todas sus salidas.</p> <p>IPSÍPILE Era presaga la aprehensión paterna.</p> <p>EURINOME (<i>A Ipsípila.</i>) Todo se sabe. ¿Dónde está Toante?</p> <p>IPSÍPILE (¡Cielos! Ah, imploro la asistencia vuestra.) ¿De un muerto me preguntas, Eurinome?</p> <p>EURINOME Eh, déjate, princesa, de mentiras ahora: ya no es tiempo. Hay quien te oyó de cerca llamarle por su nombre y hablar con él.</p> <p>IPSÍPILE Y es cosa cierta cierta. No se me aparta un punto de los ojos aquella imagen para mí funesta. Huyo y sigue mi fuga. Me reprende, me llama ingrata, me echa con ceño atroz en cara</p>
--	--

⁴²⁸ Añadimos paréntesis por el evidente "aparte".

EURINOME

(lo gelo, e so che finge).

ISSIPILE

(Io fingo e tremo).

EURINOME

Eh! gl'inganni son vani.

ISSIPILE

Oh Dio! Nol vedi,
Eurinome, tu stessa? Osserva il ciglio
tumido di furor, molle del pianto
che s'esprime dal cor quando s'adira.
Il bianco crin rimira
che, di tiepido sangue ancor stillante,
gli ricade sul volto. Odi gli accenti;
Vedi gli atti sdegnosi. Ombra infelice,
son punita abbastanza. Ascondi, ascondi
la face, oh Dio! caliginosa e nera,
e i flagelli d'Aletto e di Megera.

EURINOME

Misera principessa! Io sento in seno
pietà per te.

ISSIPILE

(Si commovesse almeno!)

EURINOME

L'orror di queste piante
è di larve importune infausto nido:
ardetele, o compagne. In un istante
vada in cenere il bosco.

ISSIPILE

Ah, no! fermate.
Alla dea delle selve
sacre son quelle piante.

EURINOME

Eh! non si ascolti.

ISSIPILE

Dunque neppur gli dèi dal tuo furore,
empia! saran sicuri? Il reo comando
vi sarà chi eseguisca?

EURINOME

Incauta, oh come

que él dejó de vivir por mi fiereza.

EURINOME

(Tiemblo, y sé que lo finge.)

IPSÍPILE

(Finjo y tiemblo.)

EURINOME

Eh, que engaños no sirven.

IPSÍPILE

¡Ay estrellas!
Pues ¿no le ves tú misma?
Mira, si no estás ciega,
aquellos ojos del furor hinchados,
tiernos del llanto, en que se exprime entera
la hiel del corazón cuando se aíra.
Mírale aquella blanca cabellera
que le cae sobre el rostro, destilando
la sangre aún tibia. Oye cómo se queja.
Mira sus indignados ademanes
Sombra infeliz, ah, cesa,
no más. Ya estoy bastante castigada.
Esconde, esconde la terrible negra
hacha caliginosa de mi vista
y el azote de Alecto y de Megera.

EURINOME

¡Ipsípila infelice! De ti siento
en el seno piedad.

IPSÍPILE

(¡Ah, si siquiera
así se conmoviese!)

EURINOME (*A las bacantes.*)

Lo horroroso
de esa espesa maleza
es nido de fantasmas importunos.
Pegadle fuego. En un instante sea
reducido a cenizas todo el bosque.

IPSÍPILE

Ah, tened. No. A la diosa de las selvas
están aquellas plantas consagradas.

EURINOME

Eh, no hacer caso de ella.

IPSÍPILE

¿Conque ni las deidades
han de estar, impía, de tu furia exentas?
¿Y habrá quien cumpla un orden tan inicuo⁴²⁹?

EURINOME

¡Incauta! ¡Oh, cómo ciega

⁴²⁹ Nótese el género masculino de "orden" en el original.

tradisci il tuo segreto! Ecco la selva
dove ascoso è Toante. Andate, amiche:
traetelo al supplizio.
(*entrano le amazzoni nel bosco di Diana*)

ISSIPILE

Aimè! Sentite.
Misera! Che farò? Numi del cielo,
Eurinome, pietà!

EURINOME

Del figlio mio
non l'ebbe il padre tuo.

ISSIPILE

Se tanto sei
avida di vendetta, aprimi il seno;
feriscimi per lui. Supplice, umile,
eccomi a' piedi tuoi. (*s'inginocchia*)

EURINOME

(Sento a quel pianto
lo sdegno intiepidir).

ISSIPILE

Placati, o cambia
oggetto al tuo furor. Per quanto accoglie
di più sacro per noi la terra e il cielo,
per le ceneri istesse
del tuo caro Learco...

EURINOME

Ah! questo nome
rinova il mio furor. Mora il tiranno,
(*snuda la spada*)
e mora di mia man. Non son contenta
finché del sangue suo fatto vermiglio
quest'acciaro non veggo.

(*crede incontrar Toante; ma, nell'atto di rivoltarsi, incontrandosi in Learco, che vien condotto dalle amazzoni fuori del bosco, resta immobile e le cade la spada di mano*)

LEARCO

Ah, madre!

EURINOME

Ah, figlio!

ISSIPILE

Che avvenne! Io son di sasso. (*s'alza*)

SCENA V

RODOPE e detti.

RODOPE

(Dèi! Learco in catene!

haces traición tú misma a tu secreto!
Toante está escondido en esta selva.
Andad, amigas, a morir traedle.
(*Entran las bacantes en el bosque.*)

IPSÍPILE

¡Ay de mí! Oíd. (¡Qué desventura es esta!)
¿Por dónde echarme ahora? Justos dioses,
Eurinome, piedad.

EURINOME

Pídeme aquella
que ha tenido tu padre con mi hijo.

IPSÍPILE

Pues, si estás de venganza tan sedienta,
mátame en su lugar, ábreme el seno.
Heme humilde a tus pies: sea yo quien muera.
(*Arrodillase.*)

EURINOME

(Se entibian a aquel llanto mis enojos.)

IPSÍPILE

Aplaca tu furor u⁴³⁰ objeto trueca.
Por cuanto más sagrado
hay para ti en el cielo y en la tierra,
por las cenizas mismas
de tu caro Learco...

EURINOME

Ah, me renueva
ese nombre el furor. Muera el tirano,
(*Desnuda la espada.*)
y muera por mi mano. Hasta que vea
este acero teñido con su sangre,
no quedarán mis iras satisfechas.

(*Va hacia el bosque y se encuentra con Learco, preso por las otras: queda inmóvil, y se le cae la espada.*)

LEARCO

¡Ah, madre!

EURINOME

¡Ah, hijo!

IPSÍPILE

¡Qué es esto! Soy de hielo.

ESCENA 5ª

Ródope y los dichos, y Learco por las bacantes.

RÓDOPE

(¡Dios! ¡Learco en cadenas!

⁴³⁰ Por eufonía cambiamos "o objeto" (sic) a "u objeto".

Come salvarlo mai? Fingir conviene).

EURINOME

Sei pur tu? Son pur io?

LEARCO

Così nol fossi
per soverchia pietà, madre crudele.

EURINOME

Misera me! T'uccido
dunque per vendicarti? Ah! torni in vita
per farmi rea della tua morte. Oh quanto,
quanto, figlio, mi costa
di questi amari amplessi
l'inumano piacer!

RODOPE

Compagne, il reo
ad un tronco s'annodi, e segno sia
alle nostre saette.
(le amazzoni legano Learco ad un tronco)

EURINOME

Ah, no! crudeli...

RODOPE

Eurinome si tragga
a forza altrove, onde non turbi l'opra
il materno dolor.

ISSIPILE

Misera madre!

EURINOME

Pietà, Rodope!

RODOPE

E vuoi
l'istesse leggi tue porre in oblio?

EURINOME

Issipile, pietà!

ISSIPILE

Che far poss'io?

RODOPE

S'affretti la sua morte,
se il partir differisce anche un momento.

EURINOME

Oh tormento maggior d'ogni tormento!

Ah! che nel dirti addio
mi sento il cor dividere,
parte del sangue mio,
viscere del mio sen.

¿Cómo le salvaré? Fingir conviene.)

EURINOME

¿Soy yo? ¿Eres tú?

LEARCO

Ojalá que no lo fuera
por demasiado amor, ¡madre tirana!

EURINOME

¿A qué infelicidad llega mi estrella!
¿Conque te mato por vengar tu muerte!
Ah, resucitas para hacerme rea
de este delito más. ¡Oh cuánto, oh cuánto,
hijo mío, me cuesta
el placer inhumano de este abrazo!
(Abrázale.)

RÓDOPE

Atad, oh compañeras,
a un tronco de estos árboles el reo:
y asestemos a él nuestras saetas.
(Atanle.)

EURINOME

Ah no, crüeles.

RÓDOPE

Sea conducida
Eurinome a otra parte a viva fuerza,
y el materno dolor no turbe el acto.

IPSÍPILE

¿Misera madre!

EURINOME

Ródope, clemencia.

RÓDOPE

¿Y quieres tú olvidar tus propias leyes?

EURINOME

Compasión, oh princesa.

IPSÍPILE

¿Y qué puedo yo hacer?

RÓDOPE

Muera al instante,
si un momento siquiera
dilata su partida.

EURINOME

¿Oh pena la más dura de las penas!

Ah, el corazón me arranca
este adiós que te envío,
parte del seno mío,
alma de mi vivir.

Soffri da chi t'uccide,
soffri gli estremi amplessi.
Così morir potessi
nelle tue braccia almen!
(parte, ma restano le baccanti e le amazzoni)

SCENA VI

ISSIPILE, RODOPE, LEARCO

LEARCO
Vedi nella mia sorte
i funesti trofei di tua bellezza,
Issipile crudele. Al duro passo
giungo per troppo amarti.

ISSIPILE
Il fabbro sei
tu della tua sventura.

LEARCO
Era già scritta
ne' volumi del fato allor ch'io nacqui.

ISSIPILE
Infelice momento in cui ti piacqui!

Nell'istante sfortunato
ch'a' tuoi sguardi io parvi bella,
lo splendor d'iniqua stella
funestava i rai del ciel.

D'un amor sì disperato
l'odio stesso è men crudel. (parte)

SCENA VII

RODOPE e LEARCO

RODOPE
Compagne, in questo loco
a Nemesis men grata
la vittima sarà: pubblico sia,
e sia solenne il sacrificio. Andate:
in faccia al popol tutto
l'ara s'innalzi, e se le aduni intorno
la schiera vincitrice. Io resto intanto
in custodia del reo.
(partono le baccanti e le amazzoni)

LEARCO
Così tiranna
Rodope non credei.

RODOPE
Conosci, ingrato,
meglio la mia pietà. Finsi rigore,
per deluder l'insano
femminile furor.

Sufre de quien te mata
los últimos abrazos. (Abrazándole.)
¡Pudiese yo en tus brazos
a lo menos morir!

ESCENA 6ª

Ipsípila, Ródope y Learco con bacantes.

LEARCO
Ipsípila crüel, mira en mi suerte
los trofeos funestos y fatales
de tu belleza. En este duro paso
llegó a ponerme el demasiado amarte.

IPSÍPILE
Tú mismo te has labrado tu desgracia.

LEARCO
Cuando nací ya estaba escrita antes
en los grandes volúmenes del hado.

IPSÍPILE
Desastrado el momento en que me amaste.

En el instante infelice
en que te parecí bella
funestaba inicua estrella
de la esfera el resplandor.

No es crüel el odio mismo
cuanto tu furioso amor.

ESCENA 7ª

Ródope, Learco y bacantes.

RÓDOPE
Compañeras, aquí será a Némesis
menos grata la víctima. Se escoja
un público lugar y sea solenne
el sacrificio. Andad y, donde toda
la ciudad pueda verle, se alce un ara
y ciñala la escuadra vencedora.
Yo quedo aquí entre tanto
del reo asegurando la custodia.
(Parten las bacantes.)

LEARCO
Nunca creí que fueses tan tirana.

RÓDOPE
Conoce mi piedad, alma traidora.
Fingí rigor por engañar con eso
al femenil furor.

LEARCO

Se dici il vero,
disponi del cor mio.

RODOPE

Da te non bramo
un pattuito amor.

LEARCO

Forse non credi
i miei detti veraci?
Giuro agli dèi...

RODOPE

Taci, Learco, taci.
Non voglio che 'l mio dono
ti costi uno spergiuo. Ecco: ti rendo
e libertade e vita. (*lo scioglie*)

LEARCO

Ma della tua pietà qual premio avrai?

RODOPE

Già premiata son io, ma tu nol sai.

Tu non sai che bel contento
sia quel dire: 'Offesa sono:
lo rammento, ti perdono,
e mi posso vendicar';

E mirar frattanto afflitto
l'offensor vermiglio in volto,
che, pensando al suo delitto,
non ardisce favellar. (*parte*)

SCENA VIII

LEARCO solo.

LEARCO

Dal tuo letargo antico
se destar non ti sai, perché ti scuoti,
languida mia virtù? Che vuoi con questi
rimorsi inefficaci? O regna o servi.
Io non ti voglio in seno
che vinta affatto o vincitrice appieno.

Affetti, non turbate
la pace all'alma mia;
sia vostra scelta o sia
l'oprar necessità.

Perché rei vi credete,
se liberi non siete?
Perché non vi cangiate,
se avete libertà? (*parte*)

LEARCO

Si es de esa forma,
Dispón de mis afectos.

RÓDOPE

Yo no quiero
de ti un amor pactado como compra.

LEARCO

¿Dudas de mi verdad? Juro a los Cielos...

RÓDOPE

Ah, calla, calla, lengua mentirosa.
No te cueste mi dádiva un perjurio.
Anda, de vida y de libertad goza. (*Desátale.*)

LEARCO

¿Pero de tu piedad cuál será el premio?

RÓDOPE

Estoy premiada ya, mas tú lo ignoras.

Tú no sabes qué contento
sea el decir: 'Me has agraviado,
me acuerdo, te he perdonado
cuando me puedo vengar'.

Y mirar descolorido
al ofensor afligido
que pensando en su pecado
no se atreve a respirar.

ESCENA 8ª

Learco solo.

LEARCO

Si sacudir no sabes tu letargo,
lánguida virtud mía,
¿para qué te despiertas en mi seno?
¿Esta perturbación qué significa?
¿Qué tanto ineficaz remordimiento?
U obedece, o domina.
Yo no te quiero en mi seno del todo
vencedora o del todo en mí vencida.

Afectos, no turbéis
la paz de mi alma rea,
sea arbitrio vuestro o sea
mi obrar necesidad.

¿Por qué reos os juzgáis
cuando libres no sois?
O ¿por qué no os cambiáis,
si tenéis libertad?

SCENA IX

Campagna a vista del mare, sparsa di tende militari. Sole che spunta. GIASONE solo.

GIASONE

Fra dubbi penosi
confuso, rinvolto,
risolver non osi,
mio povero cor.

Adori quel volto,
detesti quell'alma,
e perdi la calma
fra l'odio e l'amor.

E sarà ver che tanto
inganni un volto? Oh delle fiere istesse
Issipile più fiera! Ai boschi ircani
accresceresti un nuovo
pregio di crudeltà. Là non s'annida
tigre sì rea che il genitore uccida.
E fra me la difendo! e invento ancora
scuse alla mia dimora! Il proprio inganno
confessar non vorresti,
orgoglioso mio cor. Degna d'amore
giudicasti costei,
e ancor difendi il tuo giudizio in lei.
Ma nasce il giorno: e voi,
(*siede sopra un sasso*)
stanchi di vaneggiar vegliate ancora,
languidi spirti miei: però vi sento
con tumulto più lento
confondervi nel sen. S'aggrava il ciglio,
e le fiere vicende
de' molesti pensier l'alma sospende.
(*s'addormenta*)

SCENA X

GIASONE che dorme, e poi LEARCO

LEARCO

Abbastanza sin ora
malvagio io fui. Di variar costume
dopo tanti perigli,
ormai tempo saria. Son stanco al fine
di tremar sempre al precipizio appresso,
d'ammirar gli altri e d'abborrir me stesso.
Ma che veggo! Il rivale
dorme colà. Felice te! Nascesti
sotto un astro benigno. A te si serba
la bella mia nemica: io disperato
pianger dovrò. Fra gli amorosi amplessi
tu riderai di me: né poca parte
fia delle gioie tue la mia sventura.
Oh immagine crudele,
che mi lacera il cor! No, non si lasci
la vita a chi m'uccide. (*impugna uno stile*)
Mori!... (*vuol ferirlo e si pente*)

ESCENA 9ª

Campo a vista del mar con multitud de tiendas militares. Empieza a salir el sol. Jasón solo.

JASÓN

Confuso y envuelto
en dudas penosas
resolver no osas,
pobre corazón.

Aquel rostro adoras,
odias aquel alma
y pierdes la calma
entre odio y pasión.

¿Y será verdadero
que engañe un rostro tanto?
¡Oh Ipsípila, más fiera que las fieras!
A los montes hircanos
añadirías un portento nuevo
de crueldad. Jamás allí anidaron
tigres que al propio padre despedacen.
Y entre mí la defiende? ¿Y voy buscando
a mi demora excusas todavía?
Tú no quisieras confesar tu engaño,
corazón orgulloso. La juzgaste
digna de amor, y tu concepto errado
amas en ella aún... Mas viene el día.
Y vosotros, espíritus, cansados
de delirar, estáis aún en vela.
Con todo echo de ver que ya no es tanto
vuestro tumulto. Ceden
agravados los ojos al cansancio,
y el ánimo suspende el fiero embate
de tantos pensamientos encontrados.
(*Quédase dormido.*)

ESCENA 10ª

Jasón dormido y Learco.

LEARCO

Bastante he sido inicuo. Ya sería
tiempo y razón, después de riesgos tantos,
de mudar de costumbres.
Estoy cansado al fin de estar temblando
continuamente junto al precipicio,
de admirar a los otros y de odiado
ser siempre de mí mismo. Mas ¡qué veo!
Allí duerme el rival. ¡Oh afortunado!
Naciste en buena estrella. Será tuya
mi bella ingrata. Yo estaré llorando
desesperado; tú, de mí riendo
poseedor de su amor. Ni será en tanto
pequeña parte de tus alegrías
la desventura de mis tristes hados.
¡Oh imagen inhumana
que me lacera el corazón! Learco,
ah no, no dejes vivo a quien te mata.

Che fo? Son questi
que' sensi generosi, onde poc' anzi
riprendeva me stesso? (*resta pensoso*)

SCENA XI

ISSIPILE, LEARCO, GIASONE che dorme.

ISSIPILE

Il genitore
dove mai troverò? Forse... Learco!
Perché stringe quel ferro?

LEARCO

(*fra sé*) Ignota al mondo
sarà questa virtù. S'io non l'uccido,
perdo la mia vendetta,
né gloria acquisto. Eh! mi sarebbe un giorno
tormentosa memoria
questa pietà, che inopportuna usai.
Si vibri il colpo! (*s'incammina in atto di ferire*)

ISSIPILE

Ah, traditor, che fai!
(*trattenendogli il braccio*)

LEARCO

Lasciami.

ISSIPILE

Non sperarlo.

LEARCO

Il ferro io cedo,
se meco vieni.

ISSIPILE

Un fulmine di Giove
m'incenerisca pria.

LEARCO

Dunque per lui
non aspettar pietà. (*tenta liberare il braccio*)

ISSIPILE

Vedi ch'io desto
lo sposo, e sei perduto.

LEARCO

Ah, taci! Io parto.

ISSIPILE

No. La man disarmata
m'abbandoni l'acciaro.

LEARCO

Eccolo, ingrata! (*Learco pensa un momento; e poi lascia lo stile in mano d'Issipile*)

(*Saca un puñal, va hacia Jasón y se arrepiente.*)

Muere... Pero ¿qué hago?
Son éstos los alientos generosos,
con que ahora yo de reprenderme acabo?
(*Quédase pensativo.*)

ESCENA 11ª

Ipsípila, Learco y Jasón dormido.

IPSÍPILE (*Entre sí.*)

¿Dónde hallaré a mi padre? Por ventura...
(*Al verle.*)
¡Learco! ¡Y por qué tendrá en la mano
aquel puñal!

LEARCO (*Entre sí, sin ver a Ipsípila.*)

Desconocida al mundo
quedará mi virtud. Si no le mato,
pierdo el vengarme y no me gano gloria.
Para mí fuera un torcedor tirano,
después, esta piedad inoportuna.
Eh, dese el golpe.
(*En acción de herirle.*)

IPSÍPILE

¿Qué haces, temerario?
(*Deteniéndole el brazo.*)

LEARCO

Déjame.

IPSÍPILE

No lo esperes.

LEARCO

Cedo el hierro,
si te vienes conmigo.

IPSÍPILE

Antes un rayo
me reduzca a cenizas.

LEARCO

Pues no esperes
compasión para él. (*Haciendo por desasir el brazo.*)

IPSÍPILE

Mira que llamo
a mi esposo y, despierto, eres perdido.

LEARCO

Ah, no, calla. Me voy.

IPSÍPILE

No, no. En mis manos
depón ese puñal.

LEARCO

Tómale, ingrata.
(*Después de pensar un poco.*)

APÉNDICE I: *Ipsípila*: edición crítica de la traducción inédita de Benito Antonio De Céspedes (Bibl. de Toledo, ms. 303, f. 120-142)

Prence, tradito sei! (*scuote Giasone e fugge*)

ISSIPILE

Ferma! (*Giasone si sveglia; s'alza con impeto; e, nell'atto di volere snudar la spada, s'avvede d'Issipile, che tiene impugnato lo stile, e resta sorpreso*)

SCENA XII

GIASONE ed ISSIPILE

GIASONE

Chi mi tradisce? Eterni dèi!

ISSIPILE

Sposo!

GIASONE

Ah! barbara donna,
io che ti feci mai? Di qual delitto
mi vorresti punir? L'averti amata
merita un gran castigo,
ma non da te. D'abitatori il mondo,
empia! spogliar vorresti,
perché al tuo fallo un testimon non resti.

ISSIPILE

Può radunar la sorte
più sventure per me! Signor, t'inganni:
Io non venni a svenarti.

GIASONE

E quell'acciaro,
e quel volto smarrito, e quella voce
che tua non fu, che mi destò dal sonno,
non ti convince assai?

ISSIPILE

Altri tentò svenarti: io ti salvai.

GIASONE

Sì, veramente ho grandi
prove di tua pietà. Chi uccise un padre
custodirà lo sposo.

ISSIPILE

Io non l'uccisi.

GIASONE

Ma se 'l tuo labbro...

ISSIPILE

Il labbro
fu forzato a mentir.

Jasón, que vas a ser asesinado. (*Despiértale y huye.*)

IPSÍPILE

Tente.

ESCENA 12ª

Jasón y Ipsípila

JASÓN

¿Quién me es traidor?... ¡Eternos dioses!
(*Al verla con el puñal.*)

IPSÍPILE

Esposo.

JASÓN

¡Ah, mujer bárbara! ¿Qué agravio
te he hecho yo? De qué culpa
me quieres castigar? Haberte amado
merece un gran castigo,
mas no de ti. Quisieras despojado,
impía, de habitantes todo el mundo
para que no quedase a tu inhumano
delito ni un testigo.

IPSÍPILE

¡Pueden, Cielos,
juntar más iras contra mí los astros!
Te engañas, oh señor. Yo no he venido
a asesinarte, ni soñé en pensarlo.

JASÓN

Y ese bárbaro acero,
ese rostro turbado
y aquella voz no tuya que del sueño
me despertó, ¿no te convencen hartos?

IPSÍPILE

¡Iba otro a asesinarte
y yo salvé tu vida de sus manos.

JASÓN

Sí, verdaderamente
son insignes las pruebas que me has dado
de tu piedad. Quien asesina a un padre
perdonará al esposo.

IPSÍPILE

Es un engaño.
No asesiné a mi padre.

JASÓN

Mas si tu mismo labio...

IPSÍPILE

Mi labio fue forzado a hablar mentiras.

GIASONE

Se il re trafitto
nella reggia vid'io!

ISSIPILE

Veder ti parve,
ma non vedesti il re.

GIASONE

Dunque Toante
additami dov'è.

ISSIPILE

Ne cerco invano.

GIASONE

Perfida! e crederesti
così stolto Giasone? Anche il disprezzo
aggiungi al tradimento. Il tuo delitto
mi palesi tu stessa, ognun l'afferma,
testimonio io ne sono; ed or pretendi
innocente apparir? Mi destò, e trovo
te, confusa ed armata,
pronta a ferirmi; e assicurar mi vuoi
che per difesa mia mi vegli accanto?
Tessaglia non produce
gli abitatori suoi semplici tanto.

ISSIPILE

Vedrai...

GIASONE

Vidi abbastanza.

ISSIPILE

Né vuoi...

GIASONE

Né voglio udirti.

ISSIPILE

E credi...

GIASONE

E credo
che son reo, se t'ascolto.

ISSIPILE

Dunque...

GIASONE

Parti.

ISSIPILE

E l'amore?

GIASONE

Con rossor lo rammento.

JASÓN

Si yo mismo en palacio
he visto muerto al rey...

IPSÍPILE

Te parecía
el rey quien no era el rey.

JASÓN

Pues concluyamos:
¿En dónde está Toante?
Dímelo, ¿dónde está?

IPSÍPILE

Le busco en vano.

JASÓN

Pérfida, ¿y juzgas a Jasón tan necio?
Añades el desprecio al atentado.
Me descubres tú misma tu delito;
le afirman todas; la verdad del caso
atestiguan mis ojos. ¿E inocente
quieres comparecer? Despierto y te hallo
confusa, armada, próxima ya a herirme.
¿Y quieres que yo crea que velando
junto a mí estabas en defensa mía?
Habitantes tan fatuos
no produce Tesalia, si tal piensas.

IPSÍPILE

Verás...

JASÓN

Ya vi sobrado.

IPSÍPILE

¿Y no quieres...?

JASÓN

No quiero darte oídos.

IPSÍPILE

¿Y tú crees...?

JASÓN

Y creo que me hago
con escucharte reo.

IPSÍPILE

Conque...

JASÓN

Parte.

IPSÍPILE

¿Y el amor?

JASÓN

Estoy de él avergonzado.

APÉNDICE I: *Ipsípila*: edición crítica de la traducción inédita de Benito Antonio De Céspedes (Bibl. de Toledo, ms. 303, f. 120-142)

ISSIPILE	E sono...?	IPSÍPILE	¿Y soy yo...?
GIASONE	E sei oggetto di spavento agli occhi miei.	JASÓN	Y eres tú para mis ojos un objeto de horror que me da espanto.
ISSIPILE	Ah! Furie abitatrici di quest'orride sponde, intendo, intendo: L'innocenza è delitto. È poco il sangue di cui miro vermiglio il suol natio: Saziatevi una volta; eccovi il mio. (<i>vuol ferirsi</i>)	IPSÍPILE	¡Ah, Furias moradoras de estas playas horribles! Me hago cargo: la inocencia es delito. Es todavía sacrificio escaso la sangre de que miro roja a Lemnos. Tomad la mía y una vez saciaos. (<i>Va a herirse.</i>)
GIASONE	Fermati. (<i>la trattiene</i>)	JASÓN	Detente. (<i>Deteniéndola.</i>)
ISSIPILE	Che pretendi? Chi la mia morte a trattener ti muove?	IPSÍPILE	¿Qué pretendes? ¿Quién te mueve a ponerme embarazo cuando quiero morir?
GIASONE	Mori, se vuoi morir; ma mori altrove. (<i>le toglie e getta lo stile</i>)	JASÓN	Muere, si quieres; mas muere en otra parte. (<i>Quítale el puñal y le arroja.</i>)
ISSIPILE	Almen...	IPSÍPILE	Al menos cuando...
GIASONE	Lasciami in pace.	JASÓN	Déjame en paz.
ISSIPILE	Ascoltami.	IPSÍPILE	Escúchame.
GIASONE	Non voglio.	JASÓN	No quiero.
ISSIPILE	Uccidimi.	IPSÍPILE	Pues mátame siquiera por tu mano.
GIASONE	Non posso.	JASÓN	No puedo.
ISSIPILE	Un sguardo solo.	IPSÍPILE	Una mirada...
GIASONE	È delitto il mirarti.	JASÓN	Fuera un crimen.
ISSIPILE	Idol mio, caro sposo.	IPSÍPILE	Esposo, ídolo mío...
GIASONE	O parto, o parti.	JASÓN	O parte, o parto.
ISSIPILE	Parto, se vuoi così; Ma questa crudeltà	IPSÍPILE	Parto, pues quieres tú; mas tu crueldad quizá

forse ti costerà
qualche sospiro.

Conoscerai l'error;
ma il tardo tuo dolor
ristoro non sarà
del mio martiro. (*parte*)

SCENA XIII

GIASONE, poi TOANTE

GIASONE
Partì: lode agli dèi.
Vi seducea quel pianto
durando anche un momento, affetti miei.
Lunge da questo cielo
vadasi ormai. La lontananza estingua
un vergognoso amor.

TOANTE
Principe! amico!

GIASONE
Signor! M'inganno, o sei
tu di Lenno il regnante?

TOANTE
Almen lo fui.

GIASONE
Son fuor di me. Come risorgi? Estinto
nell'albergo real ti vidi io stesso:
O sognavo in quel punto, o sogno adesso.

TOANTE
Vedesti un infelice
avvolto in regie spoglie; e quel semblante,
poco dal mio diverso,
altri ingannò. Questa pietosa frode
Issipile inventò per mia difesa.

GIASONE
Ah, di tutto innocente
dunque è la sposa mia! Toante, or ora
ritorno a te. (*in atto di partire con fretta*)

TOANTE
Perché mi lasci?

GIASONE
Io voglio
raggiungere il mio ben. Saprai, saprai
quanto, ingiusto, l'offesi. (*come sopra*)

TOANTE
Odi: che fai?

al fin te costará
algún suspiro.

Conocerás tu error;
mas el tardo dolor
no aliviará el pesar
en que me miro.

ESCENA 13ª

Jasón y después Toante.

JASÓN
Partió. Gracias al Cielo. Os reducía
durando un punto más, afectos míos,
aquel llanto. Dejemos ya este clima,
y la distancia de este horrible sitio
apágueme un amor tan vergonzoso.

TOANTE
Príncipe, caro amigo.

JASÓN
Señor, ¿me engaño o eres tú Toante,
rey de Lemnos?

TOANTE
Sé al menos que lo he sido.

JASÓN
Estoy fuera de mí. ¿Cómo tú vivo?
Yo te vi muerto en tu palacio mismo.
O es que entonces soñé, o que sueño ahora.

TOANTE
Viste un muerto vestido
de atavíos reales, y el semblante,
poco diverso del semblante mío,
engañaba a los ojos. A tu esposa
enseñó la piedad este artificio
para salvarme.

JASÓN
(¡Conque está inocente!)
Toante, vuelvo al punto. (*Partiendo.*)

TOANTE
¿Y qué motivo
te precisa a dejarme?

JASÓN
Voy corriendo
a alcanzar a mi bien. Cuánto le he sido
ingiusto en ofenderla sabrás luego. (*Caminando.*)

TOANTE
Oye. ¿Qué haces, incauto? Envanecidos

Le femminili schiere,
cui l'evento felice orgoglio accresce,
scorron per ogni loco; e, se t'inoltri
così senza seguaci,
né il tuo sangue risparmi,
né difendi la sposa.

GIASONE
(verso le tende) All'armi! all'armi!
Destatevi, sorgete,
seguitemi, o compagni!

TOANTE
A' vostri passi
io servirò di scorta.

GIASONE
Ah, no! Saresti
impaccio e non difesa. In mezzo all'ire,
io tremerei per te. Compagni, oh Dio!
troncate le dimore. *(con impazienza e fretta)*
Oh sposa! Oh amico! Oh tenerezze! Oh amore!

Io ti lascio; e questo addio
se sia l'ultimo non so.

Tornerò coll'idol mio,
o mai più non tornerò.

(Giasone parte, seguito dagli Argonauti, che, nel tempo dell'aria, si vedono uscir dalle tende e radunarsi)

SCENA XIV

TOANTE solo.

TOANTE
No, restar non vogl'io
d'Issipile al periglio
placido spettator. L'amor di padre
alle tremule membra
vigore accrescerà. Forte diviene
ogni timida fiera
in difesa de' figli: altrui minaccia,
depone il suo timore,
e l'istessa viltà cangia in valore.

Tortora che sorprende
chi le rapisce il nido,
di quell'ardir s'accende
che mai non ebbe in sen.

con el feliz suceso y orgullosos
los femeniles escuadrones ímpios*⁴³¹
corren por todas partes. Y si quieres,
así de comitiva desprovisto,
introducirte en Lemnos, no defiendes
a tu esposa y te pierdes a ti mismo.

JASÓN
Al arma, al arma. Despertad, alzaos,
seguidme, oh compañeros.

TOANTE
Yo contigo
iré también, y os seguiré de guía.

JASÓN
Ah, no. Fuera estorbo en vez de auxilio.
Me tuviera temblando
en medio de las iras tu peligro.
Compañeros (¡ay Dios!), vamos volando.
(Con impaciencia y prisa.)
¡Oh ternuras! ¡Oh amor! ¡Oh esposa! ¡Oh amigo!

Yo te dejo, y si este adiós
será el último, no sé.

Volveré con el bien mío
o nunca más volveré.

ESCENA 14^a

Toante solo.

TOANTE
No quiero yo quedarme meramente
de testigo en el riesgo de mi hija.
Dará el amor de padre
a los trémulos miembros valentía.
Toda tímida fiera se hace fuerte
en defender sus hijos, y atrevida:
de pone su temor, brama, amenaza
y convierte en valor la cobardía.

Tórtola, que sorprende
a quien le roba el nido,
se reviste, se enciende
de un no habido vigor.

⁴³¹ Curiosamente, la tilde en “ímpios*” está puesta a conciencia, ya que el hiato de “impíos” resultaría en una sílaba sobrante para el endecasílabo. Mediante esta licencia, De Céspedes consigue once sílabas, si bien mueve el acento de manera incorrecta. Éste refleja ahora la acentuación italiana de la palabra (“empio”). Lo mismo sucede en otros puntos como III, 3 (“venció a las lemnias ímpias*”, “le vi entre los secuaces de aquel ímpio*”). En III, 8 aparece “ímpio” con el acento correcto.

Col rostro e con l'artiglio
se non difende il figlio,
l'insidiator molesta
con le querele almen.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Luogo remoto fra la città e la marina, adorno di cipressi e di monumenti degli antichi re di Lenno. LEARCO con due pirati suoi seguaci, e poi TOANTE

LEARCO
Ogni nostra speranza
fu vana, amici. Alle più belle imprese
la fortuna si oppone. Andate; e sia
ciascun pronto a partir. (*partono i pirati*)
Ma veggo, o parmi?...
Sì, Toante s'appressa, e solo ei viene
per queste vie romite.
Facciam l'ultima prova. Amici, udite.

(tornano i pirati, a' quali, tratti in disparte, Learco parla in voce sommessa)

TOANTE
Nelle tessale tende
restar dovrei, ma voi nol tollerate,
affetti impazienti.

LEARCO
Udiste? Andate. (*a' pirati, che partono*)

TOANTE
Sollecito, dubbioso,
palpito, non ho pace. Ogni momento
qualche nunzio funesto
temo ascoltare. Per questa
più solitaria parte
alla regia n'andrò. (*in atto di partire*)

LEARCO
(Learco, all'arte!).
Signor, soffri al tuo piede (*se gl'inginocchia innanzi*)
il vassallo più reo...

TOANTE
Tu vivi! Oh numi!
Sei Learco o nol sei?

LEARCO
Learco io sono.

TOANTE
Che pretendi da me?

LEARCO
Morte o perdono.

Si con la garra y pico
se cría no defiende,
con las quejas que emprende
molesta al robador.

ACTO 3º [f. 134v – 142]

ESCENA 1ª

Sitio apartado entre la ciudad y la marina, adornado de cipreses y monumentos de los antiguos reyes de Lemnos. Learco con dos piratas secuaces suyos, y después Toante.

LEARCO
Salió, amigos, fallida
toda nuestra esperanza.
A las expediciones más gloriosas
se opone la fortuna. Id a las barcas
y a partir estad prontos.
(*Parten los piratas, mas sin perderse de vista.*)
Mas ¿veo? ¿O sueño ver? Sí, aquella cara
es de Toante, y viene hacia aquí solo
por estas vías poco practicadas.
Hagamos, corazón, la última prueba.
Hola, amigos. Volved. Una palabra.
(*Vuelven y háblales en voz baja.*)

TOANTE (*Sin ver a Learco.*)
Yo debiera quedarme
quieto en las tiendas de los Argonautas;
mas no me lo sufrís, afectos míos.

LEARCO (*A los piratas, y parten.*)
¿Habéis oído?... Pues seguid la marcha.

TOANTE
Impaciente, solícito, dudoso,
estoy sin paz y tiemblo. Apenas pasa
momento en que no tema
algún funesto anuncio. Solitaria
está esta parte. Voy por ella a Lemnos.
(*En acto de partir.*)

LEARCO
(Al arte, pues.) Señor, sufre a tus plantas
Al súbdito más reo. (*Arrodillase.*)

TOANTE
¡Oh Dios! ¡Tú vivo!
¿Me engaño o eres Learco?

LEARCO
No te engañas.

TOANTE
¿Y qué quieres de mí?

LEARCO
Perdón o muerte.

TOANTE

Traditor! non offrirti
al mio sguardo mai più. (*in atto di partire*)

LEARCO

(*s'alza e lo siegue*) Sentimi, e poi
discacciami, se vuoi.

TOANTE

Non sai qual pena,
perfido! a te si serba in questo lido?

LEARCO

La morte io merita,
signor, quando tentai
Issipile rapir. Ma, se non trova
pietà nel mio regnante
un giovanile errore
che persuase amore,
che il rimorso punì, si mora almeno
nel paterno terreno. Un lustro intero,
sempre in clima straniero,
ramingo, pellegrino,
scherzo di reo destino,
vivo in odio alle stelle, in odio al mondo;
e, quel che più m'affanna,
vivo in odio al mio re. Grave a me stesso
la stanchezza mi rende,
e 'l tedio di soffrir. De' mali miei
il più grande è la vita; e chi dal seno
lo spirito mi divide,
è pietoso con me quando m'uccide.

TOANTE

(Quel disperato affanno
scema l'orror della sua colpa antica).

LEARCO

(Quanto tarda a venir la schiera amica!)
(*impaziente verso la scena*)

TOANTE

Da' tuoi disastri impara
a rispettar, Learco,
in avvenir la maestà del trono.
Riconsolati e vivi. Io ti perdono.
(*in atto di partire*)

LEARCO

Ah! signor, tu mi lasci
dubbioso ancor, se un più sicuro pegno
non ho di tua pietà.

TOANTE

Dopo il perdono
che di più posso darti?

LEARCO

La tua destra real.

TOANTE (*Caminando.*)

No te me pongas más, alma malvada,
delante de los ojos en mi vida.

LEARCO (*Levántase y síguele.*)

Oye un momento y luego, si te agrada,
échame de tus pies adonde quieras.

TOANTE

Pues ¿no sabes el mal que te amenaza,
pérfido, aquí en castigo de tu crimen?

LEARCO

Desde que, amando a Ipsípila, robarla
procuré, sé que soy de muerte reo.
Mas, señor, si piedad en ti no halla
un hierro femenil de amor nacido
y castigado en lo interior del alma
con el remordimiento que me roe,
véame a lo menos expirar mi patria
Ha un lustro ya que errante, fugitivo
siempre en región extraña,
juguete del destino, vivo odiado
de cielo y tierra, y, lo que más me afana,
odiado de mi rey. Intolerable
me hace a mí mismo la fatiga larga
y el tedio de sufrir. De mis martirios
es el mayor la vida, y quien me arranca
el corazón del seno usa conmigo
una grande piedad cuando me mata.

TOANTE

(Aquel violento afán desesperado
quita horror a su culpa.)

LEARCO (*Hacia la escena con impaciencia.*)

(¿Cuánto tarda
en venir mi cuadrilla!)

TOANTE

Aprende del tenor de tus desgracias
a respetar, Learco, en adelante
la sacra majestad de los monarcas.
Eh, consuélate, vive, te perdono.
(*Como partiendo.*)

LEARCO

¡Ay señor! Aún me dejas de tu gracias
poco seguro, si con otra prenda
de tu real piedad no me afianzas.

TOANTE

Pues a más del perdón ¿qué darte puedo?

LEARCO

Tu real diestra.

APÉNDICE I: *Ipsípila*: edición crítica de la traducción inédita de Benito Antonio De Céspedes (Bibl. de Toledo, ms. 303, f. 120-142)

TOANTE Prendila, e parti.	TOANTE Aquí está: tómala y anda. (<i>Dásela.</i>)
LEARCO O de' numi clementi (<i>va allungando queste parole rivoltandosi impaziente che i compagni giungano</i>) pietoso imitator, questo momento di tutti mi ristora gli affanni che passai. (Né giunge ancora!) E dubbioso e tremante eccomi alle tue piante... E in umil atto... (<i>mentre vuole inginocchiarsi e prender la mano al re, escono i corsari armati, che circondano Toante</i>)	LEARCO ¡Oh imitador de los clementes dioses! Este solo momento me restaura de todos los afanes que he pasado. (¡Aún de llegar no acaban!) (<i>Impaciente hacia la escena.</i>) Y dudoso y temblando heme a tus pies... y en acto humilde gracias... (<i>Mientras va a arrodillarse aparecen los piratas y rodean a Toante.</i>)
TOANTE Qual gente ne circonda?	TOANTE ¿Qué gente nos circunda?
LEARCO Il colpo è fatto! (<i>lascia la mano di Toante, sorge, ed abbandona l'affettata umiltà, da lui finta sin ora</i>) Cedimi quella spada. (<i>a Toante</i>)	LEARCO Logré el tiro. Entrégame esa espada. (<i>Soltando la mano y levantándose.</i>)
TOANTE A chi ragioni?	TOANTE ¿Con quién hablas, Learco?
LEARCO Parlo con te.	LEARCO Hablo contigo.
TOANTE Meco favelli? Oh dèi! Come...	TOANTE ¿Hablas conmigo? ¡Oh dioses! ¡Cómo!
LEARCO Non più: mio prigionier tu sei.	LEARCO Basta. Eres mi prisionero.
TOANTE Qual nera frode!	TOANTE ¡Oh negro engaño!
LEARCO Al fine cadesti ne' miei lacci. Arbitro io sono de' giorni tuoi: soffrilo in pace. Il mondo varia così le sue vicende; e sempre all'evento felice il reo succede. Or tocca a te di domandar mercede.	LEARCO Al fin caíste en una de mis tramas. Soy dueño de tus días. Súfrelo en paz. Así la suerte varia alterna las fortunas de los hombres: y siempre a la feliz la desgraciada, y la feliz a la infeliz sucede. A ti te toca ahora el pedir gracia.
TOANTE Scellerato!	TOANTE ¡Desalmado!
LEARCO Toante, cambia linguaggio. Un grande esempio avesti di prudenza da me. Supplice, umile parlai fin ora. È l'adattarsi al tempo necessaria virtù. Pendon quell'armi dal mio cenno; e poss'io...	LEARCO Toante, muda lenguaje o calla. Viste en mí un grande ejemplo de prudencia. Rendido, suplicante y con palabras de humilde sumisión te hablé hasta ahora. Es virtud necesaria acomodarse al tiempo. Sabe que aquellas armas penden de un orden mío y que puedo...

TOANTE

Che puoi tu farmi?
Puoi togliermi l'avanzo
d'una vita cadente,
che mi rese molesta
degli anni il peso e degli affanni miei.

LEARCO

Anch'io dissi così, ma nol credei.

TOANTE

V'è però gran distanza
dal mio core al tuo cor.

LEARCO

Fole son queste.
Ogni animal, che vive,
ama di conservarsi. Arte, che inganna
solo il credulo volgo, è la fermezza
che affettano gli eroi ne' casi estremi.
Io ti leggo nell'alma e so che tremi.

TOANTE

Tremerei, se credessi
d'esser simile a te; ché avrei su gli occhi
l'orror di mille colpe, e mi parrebbe
sempre ascoltar che mi stridesse intorno
il fulmine di Giove,
punitor de' malvagi.

LEARCO

A questo segno
non è l'ira celeste
terribile per me.

TOANTE

Fole son queste.
Tranquillo esser non puoi.
So che nasce con noi
l'amor della virtù. Quando non basta
ad evitar le colpe,
basta almeno a punirle. È un don del Cielo
che diventa castigo
per chi ne abusa. Il più crudel tormento
ch'hanno i malvagi, è il conservar nel core,
ancora a lor dispetto,
l'idea del giusto e dell'onesto i semi.
Io ti leggo nell'alma, e so che tremi.

LEARCO

Questo de' cori umani
saggio conoscitor traete, amici,
prigioniero alle navi. E tu deponi
quell'inutile acciaro. (*a Toante*)

TOANTE

Prendilo, traditor! (*getta la spada*)

TOANTE

¿Qué me puedes tú hacer, ni aquellas armas?
¿Quitarme el corto resto de una vida
ya cadente y pesada
con los años y afanes que me oprimen?

LEARCO

Yo también así hablaba,
pero no lo creía.

TOANTE

Mas hay mucha distancia
de un corazón a otro.

LEARCO

Eso es hablar. Todo viviente ama
el conservarse, y sólo
a la credulidad del vulgo engaña
la firmeza que afectan
en los sumos peligros y desgracias
los que se llaman héroes.
Yo sé que tiemblas y te leo el alma.

TOANTE

De cierto temblaría
si semejante a ti me imaginara.
Que tuviera delante de los ojos
el horror de mil culpas y pensara
sentirme alrededor siempre el ruido
del rayo que descarga
sobre los malos Jove.

LEARCO

No es terrible
para mí tanto la celeste saña.

TOANTE

Eso sí que es hablar. No. Tú no puedes
tener tranquilidad, aunque más hagas.
Con nuestro corazón nace en nosotros
el amor de lo justo, y si no basta
para impedir las culpas,
basta a los menos para castigarlas.
Es un divino don que en quien abusa
se convierte en azote de venganza.
Y el tormento mayor de los inicuos
es mantener a su pesar intacta
la idea y las semillas de lo honesto.
Yo sé que tiemblas y te leo el alma.

LEARCO

Este conoedor tan sabio, amigos,
del corazón humano, preso vaya
a bordo de las naves.
Y tú depón esa superflua espada. (*A Toante.*)

TOANTE

Ahí la tienes, traidor. (*Arrojándola.*)

LEARCO

Dovresti ormai
quest'orgoglio real porre in oblio.
Toante è il vinto: il vincitor son io.

TOANTE

Guardami prima in volto,
anima vile, e poi
giudica pur di noi
il vincitor qual è.

Tu, libero e disciolto,
sei di pallor dipinto:
io, di catene avvinto,
sento pietà di te. (*parte fra i pirati*)

SCENA II

LEARCO e poi RODOPE

LEARCO

E pur quel regio aspetto,
quel parlar generoso... Eh! non si pensi
che al piacer d'un acquisto
che può farmi felice.

RODOPE

(*spaventata*) Oh Dio! Learco!

LEARCO

Qual è del tuo spavento,
Rodope, la cagion?

RODOPE

Quindi non lunge,
stuol di gente straniera al mar conduce
Toante prigioniero. Ah! se ti resta
qualche scintilla in seno
di virtù, di valore, ecco il momento
di farne prova. Ogni delitto antico
puoi cancellar, se vuoi. Puoi del tuo nome
la memoria eternar.

LEARCO

Gran sorte! E come?

RODOPE

Va, combatti, procura
di liberar Toante. Offri la vita
a pro del tuo monarca. O vinci o mori,
emendi un atto grande
ogni fallo passato,
e mi tolga il rossor d'averti amato.

LEARCO

Mas ya debías*⁴³²
olvidar ese orgullo de monarca.
Toante es el vencido.
Yo soy el vencedor. Mudose el aura.

TOANTE

Mírame antes al rostro,
alma soez y rea,
y el vencedor quién sea
juzga después y dí.

Tú, libre y desatado,
pálido estás y tiembles;
yo de hierros cargado
tengo piedad de ti. (*Parte entre los piratas.*)

ESCENA 2ª

Learco y después Ródope.

LEARCO

Y, sin embargo, aquel real aspecto,
aquel hablar heroico... Eh, no se piense
sino en el gran placer de una conquista
que de felicidad llenarme puede.

RÓDOPE

¡Ay estrellas! ¡Learco! (*Con grande espanto.*)

LEARCO

Ródope, y ese espanto ¿de qué viene?

RÓDOPE

A Toante conduce prisionero
una patrulla de extranjera gente
hacia la mar. Si alguna todavía
resta en un corazón centella tenue
de virtud, de valor, he aquí el momento
de dar la prueba. Así cancelar puedes
todo antiguo delito
y eternizar tu nombre.

LEARCO

¡Grande suerte!
¿Y cómo?

RÓDOPE

Ve, combate, haz todo esfuerzo
por librar a tu rey. La vida ofrece
por salvar a Toante de sus manos.
O vence a aquellos pérfidos, o muere.
Enmiende un acto grande
todo yerro pasado, y de mí aleje
la vergüenza y oprobio
de haberte amado.

⁴³² Licencia métrica por "deberías".

LEARCO

Generoso è il consiglio, e per mercede
merita un disinganno. È mio comando
di Toante l'arresto. Alla superba
Issipile ne reca
la novella, se vuoi. Dille che meno
i deboli nemici
s'avvezzi a disprezzar. Basta sì poco
per nuocere ad altrui, che in umil sorte,
che oppresso ancora, ogni nemico è forte.

Dille che in me paventi
un disperato amor:
dille che si rammenti
quanto mi disprezzò.

E se per queste offese
mi chiama traditor,
dille che tal mi rese,
quando m'innamorò. (*parte*)

SCENA III

RODOPE e poi ISSIPILE

RODOPE

E tanta si ritrova
malvagità fra noi? Misera figlia!
Principessa infelice! A tal novella
qual diverrai!

ISSIPILE

Son terminati, amica,
tutti gli affanni nostri. È stanco il cielo
di tormentarne più. Vinse di Lenno
le fiere abitatrici
il mio sposo fedel. Palese a lui
è l'innocenza mia. Sicuro il padre,
noi vincitrici, ogni discordia tace:
tutto è amor, tutto è fede e tutto è pace.

RODOPE

Ma Toante però...

ISSIPILE

Toante aspetta
nelle tessale tende
di Giasone il ritorno.

RODOPE

Ah, fosse vero!

ISSIPILE

Perché? Parla!

RODOPE

Toante è prigioniero.

LEARCO

Es verdaderamente
generoso el consejo
y un desengaño en galardón merece.
La prisión de Toante es orden mío.
A la soberbia Ipsípila, si quieres,
lleva la nueva, y dile
que a un débil enemigo no desprecie
tanto en lo por venir. Basta tan poco
para hacer daño, que en humilde suerte
y aun ella oprimido
es cualquier enemigo grande y fuerte.

Ve y dile que en mí tiemble
un furibundo amor.
Ve y dile que se acuerde
de cuánto me ultrajó.

Y si por esta ofensa
me trata de traidor,
dile que tal me hizo
cuando me enamoró.

ESCENA 3ª

Ródope y después Ipsípila.

RÓDOPE

¡Y se ve entre nosotros
tanta perversidad! ¡Mísera hija!
¡Infelice princesa!
¡Cómo te quedarás a tal noticia!

IPSÍPILE

Todos nuestros afanes
se acabaron al fin, Ródope mía.
Cansose el Cielo ya de atormentarme.
Venció a las lemnias impías*
mi esposo fiel. Ya sabe mi inocencia.
Salvo mi padre ya y por nuestra dicha
vencedoras nosotras, no hay discordia:
todo es amor, lealtad y paz tranquila.

RÓDOPE

Mas Toante...

IPSÍPILE

Toante está esperando
en las téssalas tiendas la vecina
vuelta de mi Jasón.

RÓDOPE

¡Ah, fuese cierto!

IPSÍPILE

¿Por qué? Expílicate, amiga.

RÓDOPE

Toante es prisionero.

ISSIPILE

E di chi?

RODOPE

Di Learco.

ISSIPILE

Onde il sapesti?

RODOPE

Fra' seguaci dell'empio
avvinto l'incontrai.

ISSIPILE

Ma quali sono
di Learco i seguaci?

RODOPE

Gente simile a lui.

ISSIPILE

Numi del cielo!
A che mai di funesto
mi volete serbar? Che giorno è questo?

SCENA IV

GIASONE con Argonauti, e dette.

GIASONE

Issipile, mio ben, qual nuovo affanno
oscura i lumi tuoi?

ISSIPILE

Sposo adorato,
opportuno giungesti. Ah! puoi tu solo
consolarmi, se vuoi. Corri... Difendi...
Abbi pietà di me!

GIASONE

Spiegati. Ancora
intenderti non so.

ISSIPILE

Toante... Il padre...
Learco... Ah, mi confondo!

RODOPE

Al mar conduce
il traditor Learco
incatenato il re.

GIASONE

L'istesso è forse...

IPSÍPILE

¡Prisionero!

¿De quién?

RÓDOPE⁴³³

Del vil Learco. Yo, yo misma
le vi entre los secuaces de aquel ímpio*
que atado hacia la mar le conducían.

IPSÍPILE

Mas ¿qué secuaces son los de Learco?

RÓDOPE

Semejantes a él: gente perdida.

IPSÍPILE

Dioses del Cielo, ¿para qué desastres
me queréis conservar? ¡Oh infausto día!

ESCENA 4ª

Jasón con Argonautas, y las dichas.

JASÓN

Ipsípila, mi bien, ¿qué nueva pena
turba tus ojos?

IPSÍPILE

Llegas a medida
de mis deseos, adorado esposo.
Tú solo puedes consolarme. Ah, aprisa...
Corre... defiende... apiádate tu esposa.

JASÓN

Mas di en qué. No te entiendo todavía.

IPSÍPILE

Mi padre... el rey... Learco... Ah, me confundo...
El pérfido Learco a la marina
conduce preso al rey.⁴³⁴

JASÓN

¿Y será el mismo...?

⁴³³ De Céspedes condensa aquí algunas intervenciones, resultando en un intercambio menos agitado.

⁴³⁴ Aquí De Céspedes engloba la intervención de Ródope en la de Ipsípila.

ISSIPILE

Sì, quel Learco istesso,
che te dal sonno oppresso
svenar tentò; ma, trattenuto, almeno
funestar co' sospetti
volle la nostra pace.

GIASONE

Anima rea!

ISSIPILE

Principe generoso, ecco un'impresa
degnata di te. Tu conservar mi puoi
il caro genitor. Perdi la sposa,
se lui non salvi. È ad un sol filo unita
la vita di Toante e la mia vita.

GIASONE

Lasciami il peso, o cara,
di punire il fellon. Ma tu rasciuga
le lagrime dolenti. Al mio coraggio
è troppo gran periglio
il vederti di pianto umido il ciglio.

Care luci, che regnate
su gli affetti del mio cor,
non piangete, se volete
ch'io conservi il mio valor.

Tal pietà se in me destate
con quel tenero dolor,
non m'avanza più costanza
per vestirmi di rigor. *(parte)*

SCENA V

RODOPE ed ISSIPILE

RODOPE

Ma troppo, o principessa,
t'abbandoni al dolor. Sempre la sorte
non ti sarà severa.
Di Giasone al valor fidati e spera.

ISSIPILE

Ch'io spero? Ma come?
Se nacqui alle pene,
se un'ombra di bene
non vidi fin or?

Ognor doppio affanno
mi trovo nel petto:
v'è quello che provo,
v'è l'altro che aspetto;
e al pari del danno
m'affligge il timor. *(parte)*

IPSÍPILE

Sì, aquel mismo Learco que quería,
cuando estabas dormido, asesinate;
mas, impedido, quiso la armonía
de nuestros corazones a lo menos
funestar con sospechas.

JASÓN

¡Alma inicua!

IPSÍPILE

Príncipe generoso,
tienes aquí una empresa de ti digna.
Puedes guardarme a mi querido padre.
Me pierdes, si le pierdo. Están unidas
las vidas de los dos a un hilo solo.

JASÓN

Deja a mi cargo dar, esposa mía,
el debido castigo al alevoso.
Mas enjuga esas lágrimas sentidas.
Es para mi constancia mucho escollo
verlas humedecerte las mejillas.

Caras luces que reináis
sobre este pecho leal,
ah, no lloréis, si queréis
que conserve mi valor.

Si con ese dolor tierno
movéis en mi piedad tal,
no me siento con aliento
para entregarme al rigor.

ESCENA 5ª

Ródope e Ipsípila.

RÓDOPE

Mas, princesa, eso es mucho abandonarte
al dolor. No estará siempre tu estrella
tan airada contigo.
Del valor de Jasón fíate y espera.

IPSÍPILE

¿Que espere? Mas ¿cómo,
si, a penar nacida,
no he visto en mi vida
sombra de placer?

Que siempre tolero
el uno, el que paso,
el otro, el que espero;
y el temer me aflige
cuanto el padecer.

SCENA VI

RODOPE *ed EURINOME*

RODOPE
Io mi perdo in sì grande
numero di sventure.

EURINOME
Il figlio mio,
Rodope, dove andò?

RODOPE
Pensa, inumana!
pensa a te stessa. Al vincitor t'ascondi,
se t'è cara la vita.

EURINOME
Io non la curo,
se non trovo Learco.

RODOPE
Un nome oblia
ch'odio è del mondo, e tua vergogna e mia.

EURINOME
Tanto sdegno perché? Tu lo salvasti...

RODOPE
E ne sento dolor.

EURINOME
Spero che sia
simulata quest'ira. Un'altra volta
dicesti ancor che lo bramavi oppresso;
e l'adoravi allor.

RODOPE
Ma l'odio adesso.

Odia la pastorella
quanto bramò la rosa,
perché vicino a quella
la serpe ritrovò:

Né il vol mai più raccoglie
l'augel tra quelle foglie,
dove invischiò le piume,
e a pena si salvò. (*parte*)

SCENA VII

EURINOME sola.

EURINOME
Ah! che, cercando il figlio,
me stessa perderò. Ma che mi giova
senza lui questa vita? È reo Learco;
lo so, ma l'amo; ed i delitti suoi

ESCENA 6ª

Ródope y después Eurinome.

RÓDOPE
En tanta multitud de desventuras
tengo perdido enteramente el seso.

EURINOME
¿Sabes, Ródope, adónde fue mi hijo?

RÓDOPE
Mira por ti, inhumana. Si de aprecio
te es el vivir, del vencedor te esconde.

EURINOME
No me importa la vida, si no encuentro
a mi Learco.

RÓDOPE
Olvidate de un nombre
que es la abominación del universo,
vergüenza tuya y mía.

EURINOME
¡Tanto enojo!
¿Por qué? Tú le salvaste.

RÓDOPE
Harto lo siento.

EURINOME
Serán simulación quizá esas iras.
Te oí otra vez que le querías muerto
y, entonces, le adorabas.

RÓDOPE
Fue entonces, mas ahora le aborrezco.

Odia la pastorcilla
cuánto amó la flor bella,
porque vecino a ella
un áspid encontró.

Jamás vuelve su vuelo
el ave a la enramada
en donde fue enligada
y apenas se salvó.

ESCENA 7ª

Eurinome sola.

EURINOME
¡Ah, me pierdo a mi misma con buscarle!
Mas sin él ¿el vivir qué me aprovecha?
Lo sé, Learco es reo, mas le amo.
Y sus delitos, que merecen penas,

m'involano il riposo,
ma non l'amor. Più cresce l'odio altrui,
più mi sento per lui
tutto il sangue gelar di vena in vena.
Giusti dèi! l'esser madre è premio o pena?

È maggiore d'ogni altro dolore
quell'affetto che insana mi rende;
né l'intende chi madre non è.

Il periglio d'un misero figlio
ho sì vivo nell'anima impresso,
che per esso mi scordo di me. (*parte*)

SCENA VIII

Lido del mare, con navi di Learco e ponte per cui si ascende ad una di esse. Da un lato, rovine del tempio di Venere; dall'altro, avanzi d'un antico porto di Lenno.

GIASONE, ISSIPILE, RODOPE, con séguito d'Argonauti.
LEARCO e TOANTE in una delle navi.

GIASONE
Issipile, respira:
giungemmo il traditor. Compagni, in quelli
insidiosi legni
secondate i miei passi. Io chiedo a voi
furore e crudeltà. S'ardan le vele,
si sommergan le navi. Orrida sia
a tal segno la strage,
che appaia all'altrui ciglio
di quel perfido sangue il mar vermiglio.

(Learco comparisce su la poppa della nave, tenendo con la sinistra per un braccio l'incatenato Toante ed impugnando uno stile nella destra sollevata in atto di ferirlo)

LEARCO
Sì, ma quel di Toante
si cominci a versar.

ISSIPILE
Fermati!

RODOPE
Indegno!

GIASONE
Qual furor ti trasporta?

ISSIPILE
Padre... Sposo... Learco... Oh dèi... son morta.

LEARCO
Issipile, che giova
l'affliggersi così? Della sua vita

me quitan el reposo
mas no el amor. Al paso que se aumenta
contra él el odio de otros,
helárseme por él siento en las venas
toda la sangre. Omnipotentes dioses,
¿es un premio el ser madre, o una pena?

Es violento más que otro tormento
el afecto que en furia me enciende
y no entiende quien madre no fue.

Tengo el riesgo de un mísero hijo
tan presente y en el alma fijo,
que a mí misma por él me olvidé.

ESCENA 8ª

Playa del mar. Naves de Learco y puente para subir a una de ellas. De un lado ruinas del templo de Venus y de otras reliquias del puerto antiguo.

Jasón, Ipsípila, Ródope y Argonautas. Learco y Toante en la nave del puente.

JASÓN
Ipsípila, respira.
Ya al traidor alcanzamos.
Amigos, para aquellos insidiosos
pérfidos leños escoltad mis pasos.
Solo furor, sola crueldad os pido.
Quemad las velas, sumergid los barcos,
y sea tan horrible la matanza
y espantoso el estrago
que bermejee el mar de aquella
de inicuos asesinos y corsarios.

LEARCO
Sí, mas se empieza por la de Toante.

(Teniendo en la popa con lamano a Toante encadenado y alzando sobre él el puñal.)

IPSÍPILE
Detente. (*A Learco.*)

RÓDOPE
¡Indigno!

JASÓN
¿Qué furor insano,
pirata fermentado, te transporta?

IPSÍPILE
Padre... esposo... Learco...
(Volviéndose a todos tres agitadísima.)
¡Ay Dios! Soy muerta.

LEARCO
Ipsípila, es inútil
que así te asistas. Tienes en tu mano

arbitra sei. Su questa nave ascendi
sposa a Learco. Il mio costante amore
premi la figlia; e 'l genitor non muore.

ISSIPILE
Che ascolto, o sposo!

GIASONE
E profferire ardisci
il patto scellerato, anima rea?
Ah! raffrenar non posso
il mio giusto furor. (*in atto di snudar la spada*)

ISSIPILE
Pietà, Giasone! (*trattenendolo*)
L'empio trafigge il padre,
se tenti d'assalirlo.

GIASONE
Ah! ch'io mi sento
tutte le furie in sen.

LEARCO
Vedi, o Toante,
quella tenera figlia
come corre a salvarti. I suoi dispreggi
paghi il tuo sangue: ho tollerato assai.
(*in atto di ferire*)

ISSIPILE
Eccomi! non ferir. (*s'affretta verso la nave*)

TOANTE
Figlia, che fai?
Potesti a questo segno (*Issipile si ferma*)
scordarti di te stessa? Ah! non credea
che Issipile dovesse
farmi arrossir. D'un talamo reale
all'onor, non al letto
d'un infame pirata io t'educai;
E divenir tu vuoi
madre di scellerati e non d'eroi?

ISSIPILE
Dunque un'altra m'addita
miglior via di salvarti.

TOANTE
Eccola. Intatto
custodisci l'onor del sangue mio.
Non pensar che d'un padre
già ti costi la vita, o te ne renda
più gelosa custode un tal pensiero.
Col tuo sposo fedele
vivi e regna per me. Se a voi s'accresce
la vita che m'avanza,
abbastanza regnai, vissi abbastanza.

que viva o muera. A ser esposa mía
monta sin dilación en este barco.
Venga a premiar la hija
mi amor constante, y es el padre salvo.

IPSÍPILE
¡Qué escucho, esposo!

JASÓN
¿A proferir te atreves,
alma malvada, tan inicuo pacto?
Ah, no puedo enfrenar mi furor justo.
(*Echando mano a la espada.*)

IPSÍPILE
Piedad, Jasón. Si intentas el asalto,
mata el ímpio* a mi padre.

JASÓN
Ah, que me siento
todas las furias del infierno al lado.

LEARCO
Mira, Toante, aquella tierna hija
cómo corre a salvarte. Pague en tanto
tu sangre los desprecios que me ha hecho.
(*En ademán de herirle.*)
Toleré ya bastante.

IPSÍPILE
Oye, Learco.
Aquí me tienes. No le hieras.
(*Caminando hacia la nave.*)

TOANTE
Hija,
¿qué haces? (*Detiénese Ipsípila.*) ¿Pudiste tanto
olvidarte a ti misma? Ah, no creyeras
que Ipsípila pudiese en ningún caso
hacerme avergonzar. Para la gloria
de un talamo real, no para el lado
de un infame pirata te di aliento.
¿Y querrás tú ser madre de malvados
y no de héroes?

IPSÍPILE
Enséñame otra vía
mejor para salvarte.

TOANTE
Guarda intacto
el lustre de mi sangre.
No se te dé cuidado
de que te cueste un padre en sacrificio,
o hágate ese reparo
mas celadora de su propia vida.
Vive y reina por mí con tu adorado
fiel esposo, Jasón. Y si a los vuestros
se acrecientan mis años,
me doy por satisfecho de mi suerte.

RODOPE

Oh forte!

GIASONE

Oh generoso!

ISSIPILE

E non ti muove
tanta virtù, Learco?

LEARCO

Anzi m'irrita.

ISSIPILE

Dunque?

LEARCO

Vieni, o l'uccido.

ISSIPILE

Ah! questo pianto
ti faccia impietosir. Del mio rifiuto
ti vendicasti assai. Basta, Learco,
basta così. Non sei contento ancora?
Vuoi vedermi al tuo piede
miserabile oggetto in questo lido?
Eccomi a' piedi tuoi. (*s'inginocchia*)

LEARCO

Vieni, o l'uccido.

ISSIPILE

Sì, verrò, traditor: verrò; ma quanto
d'orribile ha l'inferno (*s'alza furiosa*)
meo verrò. Delle aborrite nozze
fia pronuba Megera, auspice Aletto.
Io delle furie tutte,
io sarò la peggior. Verrò; ma solo
per strapparti dal seno,
mostro di crudeltà, quel core infido.
Scellerato! verrò.

LEARCO

Vieni, o l'uccido. (*con isdegno, in atto di ferire*)

ISSIPILE

Eccomi, non ferir. (*a Learco*)
Numi, pietà non v'è?
Ricordati di me. (*a Giasone*)
Morir mi sento.

Ha ben di sasso il core
chi, senza lagrimar,
ha forza di mirar
questo tormento.

Sí: bastante reiné, viví sobrado.

RÓDOPE

¡Oh fuerte!

JASÓN

¡Oh generoso!

IPSÍPILE

¿Y no te mueve
tanta virtud, Learco?

LEARCO

Antes me irrita.

IPSÍPILE

¿Conque...?

LEARCO

No espero un punto más. Ven o le mato.
(*Como antes.*)

IPSÍPILE

Ah, apiádente estas lágrimas siquiera.
Bastante te has vengado
de mi repulsa. ¿No te basta aun esto?
¿Quieres verme a tus pies desde ese vaso
objeto miserable en esta arena?
Mírame ya a tus pies. (*Arrodiillase.*)

LEARCO

Ven o le mato. (*Como antes.*)

IPSÍPILE

Sí, iré, traidor, iré, pero conmigo
vendrá, echando volcanes, todo cuanto
tiene horrible en sus senos el infierno.
Darán al nudo odioso auspicio, y mano
Tisífone y Megera,
y de todas las furias de aquel caos
seré yo la peor. Iré, mas solo
a arrancarte del seno hecho pedazos
ese infiel corazón, monstruo de horrores.
Iré, malvado, iré...

LEARCO

Ven o le mato. (*Como antes, pero irritado.*)

IPSÍPILE

Ah no, tente, heme aquí.
Cielos, ¡y no hay piedad!
Acuérdate de mí. (*A Jasón.*)
Morir me siento.

¿De qué es el corazón
que tiene sin llorar
fuerzas para mirar
este tormento?

APÉNDICE I: Ipsípila: edición crítica de la traducción inédita de Benito Antonio De Céspedes (Bibl. de Toledo, ms. 303, f. 120-142)

(Issípila, piangendo, s'incammina lentamente alla nave, e va rivolgendosi a riguardar con tenerezza Giasone)

GIASONE

Sposa, così mi lasci? Empio! Vorrei...
Fremo... Non ho consiglio.
Barbari dèi...

(mentre Giasone va smaniando per la scena, esce frettolosa Eurinome)

SCENA IX

EURINOME e detti.

EURINOME

Pur ti ritrovo, o figlio.

LEARCO

Salvati, o madre.

GIASONE

(trattiene Eurinome) Ah, scellerata! A caso
qui non giungesti. Issípila, t'arresta.
Guardami, traditor. *(a Learco)* Libero appieno
rendi Toante, o la tua madre io sveno.

(Issípila si ferma a mezzo il ponte, e Giasone, impugnando uno stile, minaccia di ferire Eurinome)

LEARCO

Come!

EURINOME

Che fu?

RODOPE

Qual cangiamento!

LEARCO

In lei
non punire i miei falli. Il tuo nemico
son io, Giasone.

GIASONE

Il mio furor non lascia
luogo a consiglio. È mio nemico ognuno
che te non aborrisce. È rea costei
di mille colpe, e, se d'ogn'altra ancora
fosse innocente, io non avrei rossore
d'averle ingiustamente il sen trafitto.
L'esser madre a Learco è un gran delitto.

(Encamínase lentamente a la nave, llorando y volviéndose a mirar con ternura a Jasón.)

JASÓN

Esposa, ¿así me dejas?
Quisiera... bramo... impío...
No sé qué hacerme... ¡Bárbaras deidades!

(Mientras va Jasón haciendo extremos por las escena sale apresurada Eurinome.)

ESCENA ÚLTIMA

Eurinome y los dichos.

EURINOME

Al fin te encuentro, oh hijo.

LEARCO

Sálvate, oh madre.

JASÓN

Ah, inicua, no un acaso,
providencia del Cielo es este arribo. *(Detiénela.)*⁴³⁵
Ipsípila, detente. *(Párase Ipsípila a la mitad del puente.)*
Mírame tú, asesino.

(A Learco y en acción de herir a Eurinome.)

O en plena libertad pon a Toante,
o con este puñal la vida quito
a tu madre.

LEARCO

¡Qué es esto!

EURINOME

¡Cielos! ¿Qué ha sucedido?⁴³⁶

RÓDOPE

¡Cuál mutación!

LEARCO

Jasón, no es bien que en ella
castigues los que son delitos míos.
Tu enemigo soy yo.

JASÓN

Ya de consejo
no es capaz mi furor. Por enemigos
tengo a cuantos a ti no te aborrecen.
Ésta es rea de mil y mil delitos.
Y aunque de cualquier otro
fuera inocente, a madre de tal hijo
yo no me avergonzara
de haberle con mis filos
atravesado injustamente el seno.
Ser madre de Learco es gran delito.

⁴³⁵ A Eurinome.

⁴³⁶ Añadimos los signos de interrogación que faltan en el manuscrito.

RODOPE

Confuso è l'empio.

ISSIPILE

Eterni dèi, prestate
adesso il vostro aiuto!

GIASONE

Barbaro! non risolvi?

LEARCO

Ho risoluto.
Svenala pur: ma venga,
e la legge primiera
Issipile compisca.

RODOPE

Oh mostro!

ISSIPILE

Oh fiera!

GIASONE

A voi dunque, o d'Averno
arbitre deità, questo offerisco
orrido sacrificio.

LEARCO

(Io tremo!)

GIASONE

A voi
di vendicar nel figlio
della madre lo scempio il peso resti.
Mori, infelice! (*mostra di ferirla*)

LEARCO

Ah! non ferir: vincesti.

RODOPE

E pur s'intenerì.

EURINOME

Deggio la vita,
caro Learco, a te.

LEARCO

Poco il tuo figlio,
Eurinome, conosci... È debolezza
quella pietà che ammiri,
non è virtù. Vorrei poter l'aspetto
sostener del tuo scempio
e mi manca valore. Ad onta mia
tremo, palpito e tutto
agghiacciar nelle vene il sangue io sento.
Ah, vilissimo cor! né giusto sei,
né malvagio abbastanza; e questa sola
dubbiezza tua la mia rovina affretta.
Incominci da te la mia vendetta. (*si ferisce*)

RÓDOPE

Está el ímpio* confuso.

IPSÍPILE

Eternos dioses,
asístanos ahora vuestro auxilio.

JASÓN

Bárbaro, ¿no resuelves?

LEARCO

He resuelto.
Mátala. Pero venga a aquí conmigo
Ipsípila a cumplir la ley propuesta.

RÓDOPE

¡Oh fiera!

IPSÍPILE

¡Oh monstruo ni en Hircania visto!

JASÓN (*Alzando la espada.*)

Vosotras pues, deidades del Averno,
aceptad este horrendo sacrificio.

LEARCO

(Yo tiemblo.)

JASÓN

A vuestra cuenta queda el cargo
de vengar en el hijo
la muerte de la madre. Infeliz, muere.
(*En acción de ferirla.*)

LEARCO

Ah, tente, no la hieras, has vencido.

RÓDOPE

Y al fin se enterneció.

EURINOME

Caro Learco,
te debo a ti el vivir.

LEARCO

Poco a tu hijo
conoces, Eurinome. Lo que admiras
en mí como un prodigio
de piedad no es virtud: todo es flaqueza.
Poder quisiera sostener tranquilo
el horroroso aspecto de tu muerte,
mas me falta el valor. Tiemblo, palpito
a mi pesar y siento que en las venas
se me hiela la sangre. ¡Ah, vil, indigno
corazón! No eres justo
ni malvado bastante. Tu indeciso
solo dudar me acaba.
Empiece mi venganza por ti mismo. (*Hiérese.*)

EURINOME

Ferma! che fai?

LEARCO

Non spero
e non voglio perdono. Il morir mio
sia simile alla vita. (*si getta in mare*)

EURINOME

Io manco. Oh Dio!
(*sviene ed è condotta dentro*)

RODOPE

Oh giustissimo Ciel!

GIASONE

Correte, amici,
a disciogliere il re.
(*Gli Argonauti corrono su la nave*)

ISSIPILE

Sposo, io non posso
rassicurarmi ancor.

RODOPE

Quante vicende
un sol giorno adunò!

TOANTE

Principe! figlia! (*scendendo dalla nave*)

ISSIPILE

Padre!

GIASONE

Signor!

ISSIPILE

Questa paterna mano
torno pure a baciare.
(*bacia la mano a Toante*)

TOANTE

Posso al mio seno
stringervi ancora. (*gli abbraccia*)

RODOPE

I tollerati affanni
l'allegrezza compensi
d'un felice imeneo.

TOANTE

Ma pria nel tempio
rendiam grazie agli dèi; ché troppo, o figli,
è perigliosa e vana,
se da lor non comincia, ogni opra umana.

EURINOME

Tente. ¿Qué haces?

LEARCO

No espero ni pretendo,
Eurinome, perdón. Sea el morir mío
cual ha sido el vivir. (*Arrójase al mar.*)

EURINOME

Yo muero. ¡Ay dioses!
(*Desmátese y la llevan adentro.*)

RÓDOPE

¡Oh justos Cielos!

JASÓN

Id corriendo, amigos,
a desatar al rey.
(*Pasan los Argonautas a la nave.*)

IPSÍPILE

Esposo, aún temo
si es verdad o si es sueño lo que miro.

RÓDOPE

¡Cuántos raros sucesos en un día!

TOANTE

Príncipe, hija... (*Bajando a tierra.*)

JASÓN

Señor...

IPSÍPILE

Padre, al fin quiso
compadecido el Cielo que yo vuelva
a besar esta mano. (*Bésala.*)

TOANTE

Al seno mío (*Abrázalos.*)
logro tener el gozo de estrecharos.

RÓDOPE

De un feliz himeneo el regocijo
compense los pasados sobresaltos.

TOANTE

Mas vamos antes, y en el templo, o hijos,
demos las justas gracias a los dioses.
Que es vana y está expuesta a mil peligros
cualquier acción humana
que no toma del Cielo su principio.

CORO

È follia d'un'alma stolta
nella colpa aver speranza;
fortunata è ben talvolta,
ma tranquilla mai non fu.

Nella sorte più serena,
di sé stesso il vizio è pena:
come premio è di sé stessa,
benché oppressa, la virtù.

FINE DEL DRAMMA

CORO

Es loco quien su esperanza
apoya en un atentado:
es tal vez afortunado
mas nunca goza quietud.

En la suerte más serena
de sí mismo el vicio es pena,
como es premio de sí misma,
bien que ahogada, la virtud.

FIN

APPENDIX II

Issipile by F. B. Conti (Vienna 1732)

Critical edition of the manuscript (A-Wgm Mus. Hs. 17240 1-3)

Issipile
Drama per Musica
da Rappresentarsi
Nella Cizarrea Corte
per Comando
L'Innoctissimo
nel Carnevale
Dell'Anno 1732

La Poesia di Abbate Pietro Metastasio,
Poeta di S. M. Ces.^a e Catt.^{ca}
La Musica di Francesco Conti, Compositore,
di Camera, e Strabista di S. M. Ces.^a e Catt.^{ca}

Sinfonia
Allegro

Title page and first page of the *Sinfonia* from the manuscript of *Issipile* by Conti/Metastasio (Vienna, A-Wgm Mus. Hs. 17240 1-3)

APPENDIX II: *Issipile* by F. B. Conti (Vienna 1732) – Critical edition of the manuscript (A-Wgm Mus. Hs. 17240 1-3)

The manuscript⁴³⁷ has been respected as much as possible during the editing process. Alterations have been added or removed according to modern editorial practice, whereas the manuscript is not always consistent as to repeated alterations after bar-lines or even in the same bar⁴³⁸. In these cases, logical corrections of accidentals clearly to be added or removed shall not be mentioned in the following list. Also, when a *bemolle* is sometimes used by the copyist to alter down a sharp instead of a *bequadro* sign, this has been corrected to a *bequadro* according to standard modern notation⁴³⁹, or has simply been erased if unnecessary. Still, some cautionary accidentals have been kept for the same practical reasons they were added in the manuscript.

Da Capo sections are fully rewritten in the source. As a practical choice, we omit the repetition of the A-Section and add the standard *Da Capo* sign at the end of each B-Section, thus saving space.

Note grouping in beams is not always consistent throughout the source. We have tried to maintain the original groupings whenever possible, at least when it comes to instrumental lines. Beam groupings in vocal lines, which derive from specific word-per-word separations, are normally respected throughout the edition. Legato slurs (and tremolo lines) have been used when they appear in the original and added for the sake of coherence whenever the copyist forgets or omits their repetition.

Instrumentation is not always specified. Thus, decisions as to when oboes have to double the upper strings are generally left to the performers, although this is sometimes specified by the copyist (see the *senza Hautbois* and *con Hautbois* remarks in the *Sinfonia*, for instance, or the special ornamented bassoon line in all *balletti*). The viola part in sections marked *col basso* has been given, as a suggestion, in cue noting.

⁴³⁷ CONTI (1732): A-Wgm Mus. Hs. 17240 1-3

⁴³⁸ In Volume I, *folio 3*, bar 2, for instance, the first violin needs a natural D4 at the end of the bar, although the copyist considered a *bequadro* unnecessary despite the D#4 at the beginning of the bar.


⁴³⁹ For instance, bars 31-32 of the *Sinfonia*.

Vocal lines have been transcribed to modern clefs. Clef changes to tenor clef in the bass line have been respected. Text has been corrected according to modern orthography. Syllables have been separated according to modern standards.

There is practically no figured bass in the source, except some indication in the *recitativi* (e.g. the 5 figure to ensure the modulation from A-Minor to F-Major in I, 3). Also, in the *recitativi*, whenever the bass has two tied half notes in one bar, these have been normally transformed into a whole note.


First Volume (folio 1 *recto* to folio 117 *recto*)

A-Wgm Mus. Hs. 17240 1

Folio	Bar	Remark
20-30	6 etc.	The triplets in the violin lines are wrongly scored with <i>biscrome</i> . They have been corrected to <i>semicrome</i> . This happens throughout the whole aria. Each six of those notes replace a <i>semiminima</i> , thus the need to correct their value.
53 v.	2	On the second beat, what looks like a dotted <i>semiminima</i> is much probably a mistake. We have eliminated the dot.
59 v.	3	The <i>croma</i> rest in the Viola is a mistake. We have eliminated it.
64 v.	5	Second violin lacks a <i>croma</i> rest in the third beat before the <i>biscroma</i> passage. We have added it.
75 v.	11	In the first violin, the last two notes in the bar (B-flat and A) must be <i>semicrome</i> , being the two <i>crome</i> an evident lapsus of the copyist.
79 v.	8	Text “ <i>il nome mio</i> ” for Toante has been wrongly accented, last syllable of “ <i>nome</i> ” receiving an accent when it should not. This is most probably a lapsus of the copyist. We have changed the notes to several repeated <i>crome</i> so that we respect the original metrics envisaged by Metastasio:
		
80	2	Text “ <i>Issipile si perche</i> ” (Learco) is already corrected by the copyist, who erases “ch” and writes a “d” under the word, thus implying “ <i>Issipile si perde</i> ”.
96	2	After Eurinome’s: “ <i>La tua sposa</i> ”, a <i>croma</i> rest is missing before Issipile’s “ <i>Oh Dio!</i> ” – We have added it as it is much probably a lapsus of the copyist.
96	8	After Issipile’s “ <i>È vero</i> ”, a <i>semiminima</i> rest is missing. We have added it.
105 v.	2	Staccato dots on the bass line disappear from the third beat of the bar. We assume this as a continued articulation and we have marked it with <i>simile</i> .
106 v.	1-5	Viola line has whole-bar rests but we interpret this as a mistake of the copyist. The viola had already started playing <i>col basso</i> at bar 8 of the aria, and it is not consistent that it suddenly stops playing at bar 11 (the <i>obbligato</i> starts again at bar 16). As a proof, in the written <i>Da Capo</i> we see how the viola line has no rests in the same place, thus continuing <i>col basso</i> until the next <i>obbligato</i> episode. We have not respected those written rests but kept the suggested <i>col basso</i> realisation.

APPENDIX II: *Issipile* by F. B. Conti (Vienna 1732)

Critical edition of the manuscript (A-Wgm Mus. Hs. 17240 1-3)

106 v.	5	Third beat has a strongly dissonant formula in the first violin. It is repeated exactly the same in the written <i>Da Capo</i> , thus leaving little space to questioning, but it is nonetheless striking.
108	1	The clearly dissonant five first <i>crome</i> of the second violin are a mistake of the copyist. The written <i>Da Capo</i> shows the correct version of this passage (repeated G instead of A), thus respecting the harmonic writing. We have changed the wrong notes.
108 v.	5	The B-Section of this aria features a peculiar <i>unisono</i> in all string lines. Thus, both the violin and viola lines are noted in bass clef (even in tenor clef when the bass line makes use of it). Nonetheless, second violin and viola are directly requested to play <i>col basso</i> , while first violin is thoroughly written, repeating the bass line note by note (in the same octave and the same clef!) Since it is evidently impossible for the violins (and sometimes for the viola) to play the whole B-Section at an exact <i>unisono</i> with the bass, we have adapted the lines to feasible octaves (especially bars 40-41 of the aria).
109 v.	3-4	Bar 4 (bar 45 of the aria) features rests in the violin and viola lines. This does not seem accurate, if we consider that the first violin has a tied note at the end of bar 3 (44) for the <i>adagio</i> cadenza, which does not resolve and is abruptly interrupted by the aforementioned rest. The same would probably happen to second violin and viola, which, even if not written, are playing <i>unisono</i> with violin and bass. For consistency, we have kept realising the upper string lines as <i>unisono</i> with the bass.
109 v.	5-6	The written <i>Da Capo</i> of this aria is, for the first time in the opera, not totally equivalent to the A-Section: the orchestral introduction and the <i>a cappella</i> incipit of the soprano are not reproduced. Instead, we find a shortened version of the theme and a reprise of the aria as if it were from bar 8. This is why we transcribe the new opening and then opt for a “ <i>Da capo al segno</i> ” solution. From then on, the written <i>Da Capo</i> is again identical to the A-Section (up to folio 112 <i>recto</i> , end of Act I).
112 v. etc.	---	<p>The new scoring for the <i>balletto</i>, with two bass lines instead of viola and bass, features notes with double heads. Example:</p>  <p>As this does not necessarily seem relevant in terms of harmony or performance, we opt for a practical solution, leaving all notes simple (i.e., with single note-heads and single stems). It is noticeable, that whenever this happens, the affected notes are open-string note (sol re la mi) – and never affects other notes. The meaning of this notation is not sure.</p>

Second Volume (folio 1 recto to folio 98 recto)

A-Wgm Mus. Hs. 17240 2

Folio	Bar	Remark
2	5	The figure of the first violin on the third beat should be, as for all other instruments, two <i>semicrome</i> and a <i>croma</i> instead of three <i>semicrome</i> . We have corrected this.
2-2 v.	--	The staccato dots are inconsistently added by the copyist. We have respected the exact places where they were actually added, leaving to the performers the decision as to whether extend the articulation to the rest of the line.
3 v.	1	The D-Flat in the third beat of the vocal line is dissonant with the underlying harmony and probably a mistake. We have corrected to an E-Flat.
4-8 v.	--	Extraordinarily, violin lines are noted here in soprano C-clef. This and the contrapuntal "severe" style of the music give to this largo <i>antico</i> and <i>cromatico</i> flavours. We keep the tenor clef for the bass line when it appears, but we convert nevertheless the violins to modern clef for practical reasons.
9 v.	1	Last beat of vocal line lacks an accidental on the F. We have added it.
17 v.	9	The bar (72 in our edition) is halved to 2/4. We have respected its length.
23 v.	2	We have added a cautionary natural sign for the A in the violin line.
27 v.	1	Text is " <i>Vedi nella mia sorte</i> " instead of " <i>Vechi</i> [sic] <i>nella mia sorte</i> ".
33	8	C# is missing in the 2 nd violin. We have added it as <i>unisono</i> with the 1 st violin.
34	10	As opposed to A-Section, the first violin line features here a double string (c#-a) in the second half of the measure. We have added this in brackets.
40 v.	4	In the vocal line, the two <i>biscrome</i> must be <i>semibiscrome</i> .
41	1	The viola line must be <i>col basso</i> . The copyist has forgotten to mark it.
41	2	In the vocal line, the B is a <i>biscroma</i> instead of a <i>semicroma</i> .
41 v.	4	We have added a natural sign to the last note in the first violin line.
49 v.	16	We have corrected the <i>minima</i> in the vocal line from C to D (as appears correctly in the next measure, tied to the previous note).
57 v.	13	We have added a sharp to the <i>biscroma</i> G in the bass line.
58 v.	9	We have added the sharp missing from the first note of the vocal line.
64	5	" <i>Altri sentò</i> [sic] <i>svenarti</i> " has been corrected to " <i>Altri tentò svenarti</i> ".
69	7	" <i>Parte</i> " [sic] has been corrected to " <i>Parto</i> ".
72	2	We have corrected the length of the A in the violin from a <i>seminima</i> to an <i>croma</i> .
76	4	" <i>fur</i> " [sic] has been corrected to " <i>fuor</i> ".
77	4	" <i>chiere</i> " [sic] has been corrected to " <i>schiere</i> ".
77 v.	12	The vocal line lacks one <i>semiminima</i> to complete the bar. We have added a <i>semiminima</i> -rest to respect the written values applied to the text.
88	5	Corrected alterations in the first violin: E-natural instead of E-flat.
88	7	Corrected alteration in the first violin: F-flat instead of F-natural.
92 etc.	---	Double-head notes corrected (cfr. our note regarding the <i>balletto primo</i>).

Third Volume (folio 1 recto to folio 90 verso)

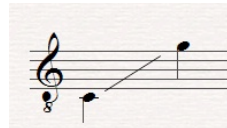
A-Wgm Mus. Hs. 17240 3

Folio	Bar	Remark
1-9	---	This long recitativo contains more distractions than usual: forgotten alterations and a few misspelled words. Logical corrections have been applied automatically. Interesting or noticeable changes will be mentioned below.
4v	9	Manuscript has " <i>Chi* di più passo* darti?</i> " instead of " <i>Che di più posso darti?</i> ".
5v	2	Manuscript has " <i>Credimi* quella spada</i> " instead of " <i>Cedimi quella spada</i> ".
5v	8	We decided to leave the bass <i>senza cifre</i> if no figure has been added by the copyist. Yet, we have added a 6# to the F of the bass line (" <i>Qual nera frode</i> ") because of the special harmonic context, as an aid to the continuo player.
6	9	Manuscript has " <i>l'inguaggio*</i> " (!) instead of " <i>linguaggio</i> ".
6v	3	Manuscript has " <i>l'attattarsi*</i> " (!) instead of " <i>l'adattarsi</i> ".
8v	3-5	Logical ties between notes in the bass have been added.
8v	8	Manuscript and libretto print from 1732 have " <i>Io ti leggo nell'alma. Io so che tremi.</i> " Other modern editions of the libretto join the two sentences as an imitation of Learco's statement (f. 7v): " <i>Io ti leggo nell'alma, e so che tremi.</i> " We decide to respect the manuscript and the printed libretto from the premiere.
21	8	In the second violin we have added a natural to the B.
30	11	G# applies to the whole bar, not only to the last <i>croma</i> .
32v	7	D# applies to the whole bar, not only to the last <i>croma</i> .
37-43	---	The aria of <i>Issipile</i> presents several problems of consistence. The most obvious have been corrected without any mention. The following are of interest:
37v	6	We have added a missing flat to the second note of the vocal line (<i>nac-qui</i>) – which is also reflected in the written <i>da capo</i> section.
38	3	Second violin has a wrong natural sign before the B. The written <i>da capo</i> section reflects that it has to be a B-flat.
39v	2	The first <i>croma</i> in the vocal line has been corrected to <i>semiminima</i> : the bar is incomplete, and the correction respects the rhythmical pattern of the next bar.
39v	5	First violin needs, of course, a flat before the A.
40	2	The first <i>croma</i> after the <i>trillo</i> in the vocal line (<i>ti-mor</i>) is wrong and has been corrected to a <i>semicroma</i> in order to complete the bar properly.
40	6	Two important natural signs (forgotten by the copyist) have been added to the vocal line in order to respect proper melodic development in this context.
40v	3	The three last <i>crome</i> in the second violin have been corrected to two <i>semicrome</i> and one <i>croma</i> , respecting the patterns and correcting the length of the bar.
43v	6	A flat sign has been added to the B of Rodope.
44v	8	Text for Rodope corrected from " <i>quella se* serpe</i> " into " <i>quella la serpe</i> ".
46	6	First note of Rodope (G) corrected from <i>semiminima</i> to <i>croma</i> .
46v	7	E-flat of second violin corrected to a D for harmonic reasons.
48	7	Accidentals have been added to normalize the melodic line.
48v	1	Accidentals have been added to normalize the melodic line.
48v	2	Last <i>croma</i> of Rodope has been corrected from E-flat to E-natural.
56v	2	The A-flat in the first violin is actually to be considered an A-natural.
63v	13	Text for Toante corrected from " <i>già ti costo*</i> " into " <i>già ti costa</i> ".
76v	6	First note in the continuo line is a half-note instead of a whole note.
80v	2-3	Text corrected from " <i>il vizio pena*</i> " into " <i>il vizio è pena</i> ".
87	1	A natural sign has been added to the last note of the second violin (G).
87	2	The dotted <i>semiminima</i> in the bassoon line, as it happens often during this <i>balletto</i> , appears just before the bar-line. It is of course to be considered as a <i>semiminima</i> tied to a <i>croma</i> beginning the next bar.

Characters and ranges

TOANTE re di Lenno, padre d'Issipile
THOAS, King of Lemnos, father of Hypsipyle

Tenor



ISSIPILE amante e promessa sposa di Giasone
HYPsipYLE, lover and fiancée of Jason

Soprano



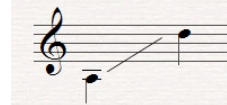
EURINOME vedova principessa del sangue reale, madre di Learco
EURYNOME, widow, princess of royal blood, mother of Learchus

Alto



GIASONE principe di Tessaglia, amante e promesso
sposo d'Issipile, condottiere degli argonauti in Colco
*JASON, Prince of Thessaly, lover and fiancé of Hypsipyle,
Leader of the Argonauts in Colchis*

Alto Castrato



RODOPE confidente d'Issipile ed amante ingannata di Learco
RODOPE, confidente of Hypsipyle and deluded lover of Learchus

Soprano



LEARCO figlio d'Eurinome, amante ricasato d'Issipile
LEARCHUS, son of Eurynome, rejected lover of Hypsipyle

Alto Castrato



Orchestra

Oboi (*ripieno*)

Fagotti (*ripieno* in the opera, *solo* in the balletti)

Archi (violin I & II, viola)

Basso continuo (cello/violone, cembalo, tiorba...)

Table of Contents

SINFONIA

Allegro / Largo / Allegro	327
---------------------------------	-----

ATTO I

Scena I

Rec. <i>Ah, per pietà...</i> (Issipile, Rodope)	335
---	-----

Scena II

Rec. <i>Rodope, principessa...</i> (Eurinome, Issipile, Rodope)	336
---	-----

Accompagnato <i>Ah, vendetta, vendetta!</i> (Eurinome)	337
--	-----

Rec. <i>Sì, sì, di morte è rea...</i> (Issipile, Rodope, Eurinome)	339
--	-----

Scena III

Rec. <i>Vieni, o dolce mia cura</i> (Toante, Issipile, Rodope, Eurinome)	340
--	-----

Aria <i>So che riduce a piangere</i> (Toante)	342
---	-----

Scena IV

Rec. <i>Issipile / Che chiedi?</i> (Issipile, Eurinome, Rodope)	346
---	-----

Aria <i>Impallidisce in campo</i> (Issipile)	347
--	-----

Scena V

Rec. <i>Rodope, il giorno manca</i> (Eurinome, Rodope)	351
--	-----

Aria <i>Non è ver</i> (Eurinome)	352
--	-----

Scena VI

Rec. <i>Ma i numi in ciel che fanno?</i> (Rodope, Learco)	355
---	-----

Aria <i>Perché l'altrui misura</i> (Rodope)	357
---	-----

Scena VII

Rec. <i>Eh, ch'io non presto fede</i> (Learco)	361
--	-----

Aria <i>Chi mai non vide</i> (Learco)	362
---	-----

Scena VIII

Rec. <i>Eccoti in salvo, o padre</i> (Issipile, Toante)	367
---	-----

Aria <i>Ritrova in quei detti</i> (Toante)	369
--	-----

Scena IX

Rec. <i>Che ascoltai!</i> (Learco, Toante)	374
--	-----

Scena X

Rec. <i>Oh, come il ciel seconda</i> (Learco)	375
---	-----

Aria <i>Ogni amante può dirsi guerriero</i> (Learco)	376
--	-----

Scena XI

Rec. *Sentimi, non fuggirmi* (Issipile, Rodope) 379

Scena XII

Rec. *Fra noi qualcuna* (Eurinome, Issipile, Rodope) 380

Scena XIII

Rec. *In vano all'ira mia* (Giasone, Eurinome, Issipile, Rodope) 380

Aria *Ti vo cercando in volto* (Giasone) 385

Scena XIV

Rec. *Udisti, oh Dio!* (Issipile, Eurinome)..... 388

Aria *Crudo amore!* (Issipile)..... 389

BALLETTO PRIMO

(Donne baccanti che lusingano insidiosamente i soldati lenni)

(Senza indicazione / S. I. / Allegro e spiritoso / S. I. / Andamente dolce) 393

ATTO II**Scena I**

Rec. *Ah, che per tutto io veggo...* (Eurinome, Learco)..... 397

Accompagnato *Chi sei? Qual voce?* (Eurinome, Learco) 398

Aria *Ombra diletta* (Eurinome)..... 399

Scena II

Rec. *Qui pria di me dovrebbe...* (Issipile, Eurinome)..... 402

Scena III

Rec. *Ecco le sacre piante...* (Issipile, Learco)..... 402

Scena IV

Rec. *Olà, cingete, compagne...* (Eurinome, Issipile) 404

Accompagnato *Osserva il ciglio...* (Issipile)..... 405

Rec. *Misera principessa* (Eurinome, Issipile, Learco) 407

Scena V

Rec. *Dei! Learco in catene?* (Rodope, Eurinome, Learco, Issipile)..... 409

Aria *Ah, che nel dirti addio* (Eurinome) 410

Scena VI

Rec. *Vedi nella mia sorte...* (Learco, Issipile) 413

Aria *Nell'istante sfortunato* (Issipile) 414

Scena VII**Rec.** *Compagne, in questo loco...* (Rodope, Learco)..... 419**Aria** *Tu non sai che bel contento* (Rodope)..... 420**Scena VIII****Rec.** *Dal tuo letargo antico...* (Learco)..... 423**Aria** *Affetti, non turbate* (Learco)..... 423**Scena IX****Aria** *Fra dubbi penosi* (Giasone) 427**Rec.** *E sarà ver che tanto...* (Giasone)..... 428**Accompagnato** *Però vi sento...* (Giasone) 429**Scena X****Rec.** *Abbastanza fin'ora...* (Learco, Giasone) 430**Scena XI****Rec.** *Il genitore dove mai troverò?* (Issipile, Learco) 431**Scena XII****Rec.** *Chi mi tradisce?* (Giasone, Issipile) 433**Accompagnato** *Ah, furie abitatrici...* (Issipile)..... 435**Rec.** *Fermati ... Che pretendi?* (Giasone, Issipile)..... 436**Aria** *Parto, se vuoi così* (Issipile) 437**Scena XIII****Rec.** *Partì. Lode agli Dei...* (Giasone, Toante) 440**Aria** *Io ti lascio e questo addio* (Giasone) 442**Scena XIV****Rec.** *No, restar non vogl'io...* (Toante) 445**Aria** *Tortora che sorprende* 446**BALLETTO SECONDO***(Ballo d'amazzoni lennie disprezzate da' guerrieri tessali)**(Senza indicazione / Largo e spiritoso / S. I. / S. I. / S. I. / Lento / S. I.)*..... 451**ATTO III****Scena I****Rec.** *Ogni nostra speranza fu vana...* (Learco, Toante) 457**Aria** *Guardami prima in volto* (Toante) 463

Scena II	
Rec. <i>E pur quel regio aspetto...</i> (Learco, Rodope)	467
Aria <i>Dille che in me paventi</i> (Learco)	468
Scena III	
Rec. <i>E tanta si ritrova malvagità fra noi?</i> (Rodope, Issipile)	472
Scena IV	
Rec. <i>Issipile, mio ben...</i> (Giasone, Issipile, Rodope)	474
Aria <i>Care luci che regnate</i> (Giasone)	475
Scena V	
Rec. <i>Ma troppo, o principessa...</i> (Rodope, Issipile).....	479
Aria <i>Ch'io spero?</i> (Issipile)	479
Scena VI	
Rec. <i>Io mi perdo...</i> (Rodope, Eurinome)	483
Aria <i>Odia la pastorella</i> (Rodope).....	484
Scena VII	
Rec. <i>Ah, che cercando il figlio...</i> (Eurinome).....	488
Aria <i>È maggiore d'ogn'altro dolore</i> (Eurinome)	489
Scena VIII	
Rec. <i>Issipile, respira...</i> (Giasone, Learco, Issipile, Rodope, Toante).....	494
Accompagnato e rec. <i>Sì, verrò, traditor...</i> (Issipile, Learco)	497
Aria <i>Eccomi, non ferir!</i> (Issipile)	499
Rec. <i>Sposa, così mi lasci?</i> (Giasone)	501
Scena Ultima	
Rec. <i>Pur ti ritrovo, o figlio...</i> (Eurinome, Learco, Giasone, Rodope, Issipile).....	501
Accompagnato <i>A voi dunque...</i> (Giasone, Learco)	503
Rec. <i>Ah, non ferir, vincesti</i> (Learco, Rodope, Eurinome)	503
Accompagnato <i>Ad onta mia...</i> (Learco, Rodope)	504
Rec. <i>Io manco, oh Dio!</i> (Eurinome, Rodope, Giasone, Issipile, Toante)	506
Coro <i>È follia d'un'alma stolta</i> (Issipile, Rodope, Eurinome, Giasone, Toante)	507

L'ULTIMO BALLETO

(Balletto di pirati ed amazzoni prigioniere e di argonauti vincitori)

(Senza indicazione / S. I. / S. I. / Allegro e spiritoso / Allegro)	510
---	-----

L'Issipile (Vienna 1732)

Reproduced courtesy of Gran Tonante © 2011

Pietro Metastasio (1698 - 1782)

Sinfonia

Francesco Bartolomeo Conti (1681 - 1732)

Allegro

Measures 1-3 of the Sinfonia. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff (treble clef) features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) has a similar pattern with some rests. The third staff (bass clef) has a simple bass line with quarter notes. The fourth staff (bass clef) has a more active bass line with eighth notes.

Measures 4-6 of the Sinfonia. The first staff (treble clef) continues the rhythmic pattern. The second staff (treble clef) has a similar pattern. The third staff (bass clef) has a simple bass line. The fourth staff (bass clef) has a more active bass line.

Measures 7-9 of the Sinfonia. The first staff (treble clef) features a dense texture of sixteenth notes. The second staff (treble clef) has a similar texture. The third staff (bass clef) has a simple bass line. The fourth staff (bass clef) has a more active bass line.

Measures 10-13 of the Sinfonia. The first staff (treble clef) features a dense texture of sixteenth notes. The second staff (treble clef) has a similar texture. The third staff (bass clef) has a simple bass line. The fourth staff (bass clef) has a more active bass line. The instruction *piano, senza hautbois* is written above the first staff.

14

Musical score for measures 14-17. The score is in 4/4 time and G major. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The top staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff has a bass line of eighth notes. The fourth staff is mostly empty, with a few notes in the final measure.

18 *forte, con hautbois*

Musical score for measures 18-20. The score is in 4/4 time and G major. It features four staves. The top staff has a melodic line with eighth notes and rests. The second staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff has a bass line of eighth notes. The fourth staff has a bass line of eighth notes with rests.

21

Musical score for measures 21-23. The score is in 4/4 time and G major. It features four staves. The top staff has a melodic line with eighth notes and rests. The second staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff has a bass line of eighth notes. The fourth staff has a bass line of eighth notes with rests.

24

Musical score for measures 24-26. The score is in 4/4 time and G major. It features four staves. The top staff has a melodic line with eighth notes and rests. The second staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff has a bass line of eighth notes. The fourth staff has a bass line of eighth notes with rests.

27 *piano, senza hautbois*

Musical score for measures 27-31. The score is in 4/4 time and G major. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves have a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the last two staves have a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tempo and dynamics are marked as *piano, senza hautbois*.

32

Musical score for measures 32-36. The score continues with the same instrumentation and key signature. The melodic lines in the upper staves become more active with slurs and ties, while the bass staves continue with a steady eighth-note accompaniment.

37 *forte, con hautbois*

Musical score for measures 37-41. The score is marked *forte, con hautbois*. The upper staves feature a dense texture of sixteenth-note passages, indicating the entry of the oboe. The bass staves continue with a rhythmic accompaniment.

42

Musical score for measures 42-45. The score continues with the same instrumentation and key signature. The melodic lines in the upper staves are more sparse, with some rests, while the bass staves continue with a rhythmic accompaniment.

46

Musical score for measures 46-49. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one sharp (F#). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the upper staves. Measure 46 starts with a melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the bottom staves. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 49.

50

Musical score for measures 50-53. The score continues with four staves. The texture remains dense with intricate rhythmic patterns. Measure 50 begins with a melodic phrase in the top staff. The bottom staves provide a steady accompaniment. The system ends with a double bar line at the end of measure 53.

54

Musical score for measures 54-57. The score continues with four staves. The music shows a continuation of the complex rhythmic and melodic material. Measure 54 starts with a melodic line in the top staff. The bottom staves continue with their accompaniment. The system ends with a double bar line at the end of measure 57.

58

Musical score for measures 58-61. The score continues with four staves. The music maintains its intricate texture. Measure 58 begins with a melodic phrase in the top staff. The bottom staves provide accompaniment. The system ends with a double bar line at the end of measure 61.

62

Musical score for measures 62-65. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one sharp (F#). Measure 62 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in the top two staves. Measure 63 continues this pattern. Measure 64 shows a melodic line in the top staff with a slur and a sharp sign. Measure 65 concludes the system with a final melodic phrase in the top staff.

66

Musical score for measures 66-69. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one sharp (F#). Measure 66 features a melodic line in the top staff. Measure 67 continues the melodic line. Measure 68 shows a melodic line in the top staff with a slur. Measure 69 concludes the system with a final melodic phrase in the top staff.

70

Musical score for measures 70-73. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one sharp (F#). Measure 70 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in the top two staves. Measure 71 continues this pattern. Measure 72 shows a melodic line in the top staff with a slur. Measure 73 concludes the system with a final melodic phrase in the top staff.

74

Musical score for measures 74-77. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one sharp (F#). Measure 74 features a melodic line in the top staff. Measure 75 continues the melodic line. Measure 76 shows a melodic line in the top staff with a slur and a sharp sign. Measure 77 concludes the system with a final melodic phrase in the top staff.

78 *piano, senza hautbois*

Musical score for measures 78-82. The score is in 4/4 time and consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is marked *piano, senza hautbois*. The first staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a similar melodic line. The third staff provides a steady accompaniment of eighth notes. The fourth staff is mostly silent, with a few notes in the first measure.

83 *forte, con hautbois*

Musical score for measures 83-86. The score is in 4/4 time and consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is marked *forte, con hautbois*. The first staff has a melodic line with eighth notes. The second staff has a similar melodic line. The third staff provides a steady accompaniment of eighth notes. The fourth staff has a melodic line with eighth notes.

Musical score for measures 87-90. The score is in 4/4 time and consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is marked *forte, con hautbois*. The first staff has a melodic line with eighth notes. The second staff has a similar melodic line. The third staff provides a steady accompaniment of eighth notes. The fourth staff has a melodic line with eighth notes.

Largo

Musical score for measures 91-94. The score is in 4/4 time and consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is marked *piano, senza hautbois*. The first staff features a melodic line with eighth notes and triplets. The second staff has a similar melodic line. The third staff provides a steady accompaniment of eighth notes. The fourth staff has a melodic line with eighth notes.

Violoncelli soli

94

Musical score for measures 94-96. The first staff features a complex melodic line with many triplets. The second staff has a simpler melodic line. The third and fourth staves provide a steady bass accompaniment.

97

Musical score for measures 97-99. The first staff continues with triplets and ends with a trill. The second staff has a melodic line. The third and fourth staves provide a steady bass accompaniment.

Allegro

100

Unisoni

Musical score for measures 100-107. The first staff has a melodic line. The second and third staves provide a steady bass accompaniment. The tempo is marked "Allegro".

108

Musical score for measures 108-115. The first staff has a melodic line. The second and third staves provide a steady bass accompaniment.

116

Musical score for measures 116-123. The first staff has a melodic line. The second and third staves provide a steady bass accompaniment.

125

Musical score for measures 125-133. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a treble clef staff with a melodic line and two bass clef staves for accompaniment. A trill (tr) is marked above the final note of the first system.

134

Musical score for measures 134-142. The score continues in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melodic line in the treble clef staff shows more complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

143

Musical score for measures 143-152. The score continues in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melodic line features dotted rhythms and eighth notes.

153

Musical score for measures 153-160. The score continues in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melodic line has a repeating eighth-note pattern in the first few measures.

161

Musical score for measures 161-169. The score continues in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). A trill (tr) is marked above the final note of the first system.

Atto Primo

*Atrio del tempio di Bacco festivamente adorno di festoni di pampini pendenti dagli archi
ravvolti alle colonne di esso: fra le quali vari simulacri di satiri, sileni e bassaridi.*

Scena Prima

Issipile e Rodope coronate di pampini ed armate di tirso. Schiera di baccanti in lontano.

1 ISSIPILE

Ah per pie-tà del mio giu - stis-si-mo do - lor, Ro-do-pe a - mi - ca, cor - ri, vo - la, t'af fret - ta, sal - va - mi il pa - dre. A

que-ste spon-de in - fa - mi di - gli che non s'ap - pres - si. A lui pa - le - sa le con - giu - re, i tu - mul - ti, le fu - rie fem - mi - ni - li.

11 RODOPE ISSIPILE
E tu poc'an-zi non giu-ra-sti sve-nar-lo? Io pur ti vi-di con in-tre-pi-do vol-to su l'a-re a - tro - ci... Io se-con-dai fin -

16
gen-do d'Eu-ri-no-me il fu - ror. Ve - de - sti co - me for - sen - na - ta e fe - ro - ce in o - gni pet - to pro - pa - gò le sue fu - rie? E chi po - tea

21
un tor-ren-te ar-re - star? So - spet - ta al - l'al - tre già se - dot te com - pa - gne, io non sa - rei u - ti - le al pa - dre. A com - pa - rir cru -

25
-de-le m'in-se-gnò la pie - tà. Giu - ra - va il lab - bro del ge - ni - tor lo scem - pio, e in sua di - fe - sa gli stes - si Dei, sol - le - ci - ta - va il

30 RODOPE ISSIPILE

co-re, e l'ar-dir del mio vol-to e-ra ti-mo-re. Anch'i- o... Setar-di a - mi-ca, va-na è la cu-ra. Ah che vi-ci-ne al por-to

35 RODOPE

son già le na - vi, e se non cor - ri... Oh Di - o, giun-ge Eu - ri - no-me. E co - me ha pie-no

38 ISSIPILE

d'i - ra, e di ven - det - ta il ci - glio! Sug - ge - ri - te mi o Dei, qual - che con - si - glio.

Scena II

Eurinome (con seguito di donne vestite a guisa di baccanti), e dette

1 EURINOME

Ro-do-pe, prin-ci - pes - sa, va-lo-ro-se com - pa-gne, a que-st'a - re-ne dal-le spon-de di Tra-cia a noi ri-tor-no

6

fan-no i Len-ni in fe - de - li. A noi s'a-spet-ta del ses-so vi-li - pe-so l'ol-trag-gio ven di-car. Tor - nangl'in - gra - ti, ma do - po a - ver tre

11

vol-te vi-ste da noi lon - ta-no le mes-si rin - no - var. Tor-na-no a no - i, ma ci por-tan su-gli oc - chi de' ta-la-mi fur-ti-vi i frut-ti in-

16

- fa - mi, e le bar - ba - re a - mi - che di - pin - te il vol - to e di fe - ri - no lat - te av - vez - za - te a nu - trir - si,

20

a - des - so al - te - re del - la vo - stra bel - tà vin - ta e ne - glet - ta.

Presto

forte, senza hautbois

Violini

Recit: vo

Ah ven - det - ta, ven - det - ta,

26

la giu - ram - mo: s'a - dem - pia.

30

Al gran di - se-gno tut-to co-spi-ra. L'op-por-tu-na not-te, la stan-chez-za de'rei, del Dio di Nas-so il ri-to stre-pi-

35

-to-so, on - de con - fu-se fian le que-ru-le vo-ci, fra le gri-da fe-sti - ve.

39

I pa-dri, i fi-gli, i ger-ma-ni, i con - sor-ti, ca-da-no e-

43

stin - ti; e sia fra noi co - mu - ne il me - ri - to o la col - pa.

47

Il gran-d'e-sem - pio de' fem - mi - ni - li sde - gni al ses - so in

50

ISSIPILE RODOPE

gra - to a ser - bar fe - de in - se - gni. Sì, sì, di mor - te è re - a chi pie - to - sa si mo - stra. Co - me fin - ge fu - ror!

55 ISSIPILE

EURINOME

Ro - do - pe, cor - ri: già sai quan - do sul li - do sa - ran di - sce - si ad av - ver - tir ri - tor - na... In - u - til cu - ra. Io stes - sa

60

ISSIPILE

EURINOME

ISSIPILE

fuor de' le - gni bal - zar vi - di le squa - dre. Tu stes - sa? Io stes - sa. Ah, si pre - ven - ga il
(Vuol partire)

63

EURINOME

ISSIPILE

pa - dre. Do - ve cor - ri? Al - le na - vi. Il re vo - gl'i - o ras - se - re - nar, ce - lan - do lo sde - gno mi - o con

67

RODOPE

ISSIPILE

ac - co - glien - za ac - cor - ta. È tar - di. Ec - co To - an - te. Oh Dei! (Son mor - ta.)

Scena III

Toante (con seguito di cavalieri e soldati lenni), e dette

1 TOANTE

Vie - ni, o dol - ce mia cu - ra, vie - ni al pa - ter - no sen. Da te lon - ta - no tut - to de - gli an - ni miei sen - ti - vo il pe - so: E

6

(l'abbraccia)

ISSIPILE

tut - to, o fi - glia, io sen - to, or che ap - pres - so mi se - i il pe - so al - leg - ge - rir de - gli an - ni mie - i. (Mi si di - vi - de il

10 TOANTE ISSIPILE

cor.) Per-ché ri-tro-vo Is-si-pi-le sì me- sta? Qual mai fred-dez-za è que- sta all' ar-ri-vo d'un pa- dre? Ah, tu non sa- i... Si-

15 RODOPE ISSIPILE EURINOME TOANTE

gnor... (Ta- ci.) (Che pe- na!) (Ah, mi tra - di- sce la de- bo lez- za su- a.) La mia pre - sen-za ti fu - ne- sta co-
(Piano ad Issipile)

20 ISSIPILE TOANTE ISSIPILE TOANTE

- sì? Non ve- di il co- re per- ciò... Spie ga - ti. Oh Di- o. Spie- ga- ti, o fi- glia. Se l'i- me- neo ti spia- ce del
(Eur. minaccia Iss. perché non parli) (Eur. come sopra)

5

25 ISSIPILE TOANTE

8 pren- ce di Tes- sa- glia, che a mo- men- ti ver- rà... Dal pri- mo i - stan - te che il vi - di l'a- do - ra - i. For- se in mia

29

8 ve- ce av- vez- za- ta a re - gnar, te- mi che si - a ter- mi- ne del tuo re- gno il mio ri - tor- no? T'in gan- ni. Io qui non so- no

34

8 più so- vra- no, ne re. Pu - ni- sci, as - sol- vi, or- di- na pre- mi e pe- ne. Al- tro non bra- mo, Is- si - pi- le a- do- ra- ta,

39 *(l'abbraccia)* ISSIPILE TOANTE EURINOME

che vi-ver te-co, e che mo - rir - ti ac-can-to. Pa-dre, non più. Ma che vuol dir quel pian-to? È ne-ces-sa-rio ef-fet-to

(Bacia la destra a Toante e piange)

44

d'un pia-cer ch'im-prov-vi - so i - non-da il pet - to.

1

Violini

Toante Aria

5

piano

9

forte

14

piano

Unisoni

So che ri - du-ce a pian-ge-re l'ec-ces-so_ d'un pia-cer, l'ec-ces-so_ d'un pia - cer

18

Unisoni

d'un pia - cer,

22

ma que-ste sue mi sem-bra-no la - - - - - gri-me, la - gri-me

28

forte
Unisoni

di do - lor. So, so che ri-du-ce a pian-ge-re, so, l'ec-

32

ces-so d'un pia - cer, l'ec - ces-so d'un pia - cer.

36

forte
Unisoni

ma que-ste sue mi sem-bra-no la

42

forte *piano*

gri-me, la - gri-me di do - lor. (*Parte*) *Fine* E

47

Unisoni

non s'in-gan-na ap-pie - no d'un ge-ni-tor lo sguar-do, lo sguar-do,

51

forte

se d'u na fi-glia in se-no, se d'u na fi-glia in se-no cer - ca le vie del cor,

56

se d'u - na fi - glia in se - no cer - - - - -

senza Cembalo

60

Unisoni

ca, cer - ca le vi - e del cor.

Da Capo

Tutti

Scena IV

Issipile, Eurinome e Rodope. Issipile s'incammina appresso al padre.

1 EURINOME ISSIPILE EURINOME

Is - si - pi - le. Che chie - di? Ah, se non ha - i a tra - fig - ger To - an - te ar - dir che ba - sti,

5 ISSIPILE EURINOME

la - scia - ne il pe - so a no - i. Per - ché mi vuo - i in - vo - lar que - sto van - to? Fi - da - ti pur di me. Pro - met - ti as - sa - i:

10

vuoi che di te mi fi - di, ma in fac-cia al pa - dre im - pal - li - dir ti vi - di.

Allegro non troppo

1

Violini

Issipile

piano *forte*

piano *forte*

13

piano *forte* *piano* *forte* *piano* *forte*

piano *forte* *piano* *forte*

25

piano

col basso

Im-pal-li - di-sce in cam-po an-che il guer - rier - fe - ro - ce a quel-la pri-ma, pri-ma vo - ce, im - pal-li - di - sce

senza Cembalo

37

col basso

a quel-la pri - ma, pri - ma vo - ce che al - l'ar - - - - - mi, che al - l'ar - mi

48

lo de - stò. Im - pal - li - di - sce in cam - po

Tutti piano forte piano forte senza Cembalo

60

an - che il guer - rier fe - ro - ce a quel - la pri - ma vo - ce che al - l'ar - - - - - mi, che all'ar - mi

forte *3* *3* piano *3* *3* *3* *3* *3* *3*

lo de - stò. Che al - l'ar -

Tutti senza Cembalo

forte *3* *3* piano forte piano

mi, al - l'ar - mi lo de - stò. (Parte)

col basso

Tutti forte piano forte piano

3 forte Fine

col basso

D'ar - dir non è di - fet-to un re-sto di ti - mo-re che nel fug - gir dal pet-to

forte Fine senza Cembalo

106

forte piano forte piano forte

Tutti piano forte piano forte

sul vol-to si fer - mò, si fer - mò;

118

piano

col basso col basso

che nel fug - gir dal pet-to, che nel fug - gir dal pet-to sul vol - to si fer - mò, si fer -

senza Cembalo

131

adagio

adagio

- mò, si fer - mò, si fer - mò.

Da Capo

Scena V

Eurinome, Rodope

1 EURINOME

Ro-do-pe, il gior-no man-ca, e non con-vie-ne più dif fe - ri-re. Il con-cer-ta-to se-gno a mo-men-ti da-

5 RODOPE

-rò, ma tu nel vol-to sem-bri con-fu-sa an-cor! L'e-tà ca-nu-ta com-pa-ti-sco in To - an-te. Il re-gio in lui ca-rat te - re ri-

10 EURINOME

spet-to. E che il peg - gio-re è de'no-stri ne - mi-ci. In du-ro e - si-lio per lui mo-rì Le - ar-co. E tu do-vre sti

15 RODOPE

ri - cor-dar-te-ne me-glio. Il fi-glio in lui io per-dei, tu, l'a-man-te. Il suo de - lit-to tal pe-na me-ri - tò. Fin-gea d'a-mar-mi,

20 EURINOME

e ten - ta-va frat-tan-to Is-si-pi-le ra-pir. Ro-do-pe, io veg-go, che al-la tua de-bo-lez-za scu-se cer-can-do va-i.

25 RODOPE

EURINOME

Son don-na al-fi - ne. E per-ché don-na sei, scu-o-te-re il gio-go, e ven-di-car ti de - i.

Allegro

1

*Eurynome
Aria*

6

piano

Non_ è ver, no, no,

11

ben ché si di - ca che dal ciel_ non_ fu per - mes - so_ al - tro_ pre - gio al no - stro ses -

16

-so che_ pia - cen - do in-na - mo - rar,_ in-na - mo - rar,_ che pia - cen - do in-na - mo -

21

- rar, che pia - cen - do in - na - mo - rar. Non - è ver, no, no, ben - ché si

forte *piano*

27

di - ca che dal ciel non fu per - mes - so che pia - cen - do in na - mo - rar,

forte

32

che pia - cen - do, in - na - mo - rar, che pia - cen - do in - na - mo - rar, in - na - mo - rar,

37

in - na - mo - rar. (Parte)

forte

42

piano

Noi pos-siam quan-do a noi pia-ce fie-re in guer-ra

Fine

47

forte

forte

ac-cor-te in pa-ce, al-ter-nan-do i vez-zi e l'i-re, at-ter-

52

piano

-ri-re, at-ter-ri-re et al-let-tar, et al-let-

58

forte

piano

-tar, at-ter-ri-re, at-ter-ri-re et al-let-tar, et al-let-

62

forte *piano*

tar, at - ter - ri - re, at - ter - ri - re et al - let -

65

Da Capo

- tar, et al - let - tar. *Da Capo*

Scena VI

Rodope, e poi Learco

1 RODOPE

Ma i nu - mi in ciel che fan - no? Un sol fra lo - ro non ve n'ha che pro - teg - ga que - sta ter - ra in - fe -

5

LEARCO RODOPE

- li - ce? Oh, in - fau - sta not - te! Ohter - ror... Ma... Tra - veg - go? Le - ar - co? Ah, non sco - prir - mi. Ta - ci, Ro - do - pe. Oh De - i! Tu

11

LEARCO RODOPE

vi - vi? O - gnu - no ti pian - se e - stin to. Ad in - gan - nar To - an - te tal men - zo - gna in - ven - ta - i. Chi mai ti gui - da,

15

LEARCO

RODOPE

scon-si-glia-to a pe-rir? Fug-gi. Un mo-men-to mi sia per-mes-so al-me-no di va-ghè-giar-ti. Eh, d'in-gan-nar-mi a -

19

des-so non è tem-po, Le-ar-co. È il tuo ri-tor-no sma-nia di ge-lo-si-a. Sa-pu-to a-vrai, che al pren-ce di Tes-

24

LEARCO

RODOPE

-sa-glia Is si-pi-le si strin-ge: e qual-che ne-ra Mac-chi-na or-di-sci. Ah, co-sì reo non so-no. Non più, sal-va-

29

-ti, fug-gi. Il nuo-vo gior-no tut-ti gli uo-mi-ni e-stin-ti qui tro-ve-rà. Se ne giu-rò lo scem-pio dal-le of-fe-se di Len-no

34

LEARCO

bar-ba-re a-bi-ta-tri-ci. E que-sta è l'o-ra con-giu-ra-ta al-la stra-ge. E tu mi cre-di sem-pli-ce tan-to? Ad

39

RODOPE

LEARCO

at-ter-rir-mi in-ven-ta ar go-men-to mi-glior. Cre-di-mi, fug-gi. Ti per-di se di sprez-zi la mia pie-tà. La tua pie-ta-de an-co-ra, per

44

-do - na-mi, è so - spet-ta. Es - ser tra - di - ta da me sup-po - ni, e nel - la mia sal - vez - za t'in-te-

48

-res - si a tal se - gno? Ah, mal si cre - de u - na vir - tù, che l'or - di - na-rio ec - ce - de.

Andante *piano*

1

Violini

Rodape Aria

9

Violoncelli soli *Tutti* *Senza Cembalo*

Per - ché l'al-trui mi - su - ra cia - scun dal pro-prio

17

co-re con-fon-de il no-stro er-ro-re la col-pa e la vir-tù, con-fon-de il no-stro er-ro-re la col-pa e la vir-

25

-tù. Per-ché l'al-trui mi-su-ra cia-scun dal pro-prio co-re con-

forte *piano*

col basso

34

- fon-de, con-fon-de, con-fon-

41

- de il no-stro er - ro - re la col - pa e la vir - tù, con - fon - de, con - fon - de la

49

col - pa e la vir - tù. (Parte)

57

Se cre - di tu con pe - na, con pe - na pie -

Fine

65

- tà nel pet-to mi - o, cre-do con pe-na an - ch'io, con pe-na an - ch'io, che un tra-di - tor, che un tra - di - tor sei

73

tu, un tra - di - tor, con pe - na an - ch'io, che un tra - di - tor sei

78

tu, un tra - di - tor, un tra - di - tor, un tra - di - tor sei tu. *Da Capo*

Adagio

Scena VII

Learco solo

1

Eh, ch'io non pre-sto fe-de a fo-le fem-mi-ni-li. Ad o-gni prez-zo del tes-sa-lo Gia-so-ne

5

si di-stur-bin le noz-ze. Ar-ma-ta schie-ra di gen-te in - fe-sta a'na-vi-gan-ti, e av-vez-za a vi-ver di ra - pi-ne ap-pres-so al

10

li-do at-ten-de i cen-ni mie-i; di que-sta reg-gia ogn'an-go-lo m'è no-to. A-sco-so in - tan-to da quel che av-vie-ne io

15

pren-de - rò con - si - glio. Si sgo-men-ti al pe - ri - glio chi co-min-cia a fal-lir. Di col-pa in col - pa

19

tan-to il pas-so i-nol-tra - i, ch'o-gni ri-mor-so è in-tem-pe - sti-vo or-ma - i.

Allegro

1

Violini
forte

Aria

5

9

piano *forte*

Chi mai non vi - de fug - gir_ le_ spon - de la pri - ma.

Tutti

14

vol-ta che_ va per_ l'on - - - de cre-de o - gni stel - la

18

per lui fu - ne - sta te - me o - gni zef - fi - ro co - me tem - pe - - -

22

- - - sta un pic - ciol mo - to, un pic - ciol mo - to tre - mar lo fa.

27

Cre - de o-gni stel-la

31

per lui fu - ne - sta, te - me o-gni zef - fi - ro co - me tem - pe - - - - -

35

sta, un pic - ciol mo - to tre - mar_ lo fa.

forte

40

piano *forte*

un pic-ciòl mo - to, un pic-ciòl mo - to tre-mar lo fa — tre- mar_ lo fa. (Parte)

45

tr *piano*

Ma re - so e - sper - to,

Fine

50

sì — po - co te - me, che dor - - me al suo - no al

54

col basso

suo - no del mar che fre - me, o su la pro - ra can - tan -

58

forte

do, can - tan - do va,

62

piano

o su la pro-ra can - tan-do va, can - tan -

66

69

do va.

Da Capo

Scena VIII

*Parte del giardino reale con fontane rustiche da' lati,
e boschetto sacro a Diana in prospetto. Notte.*

Issipile, Toante; e poi di nuovo Learco in disparte

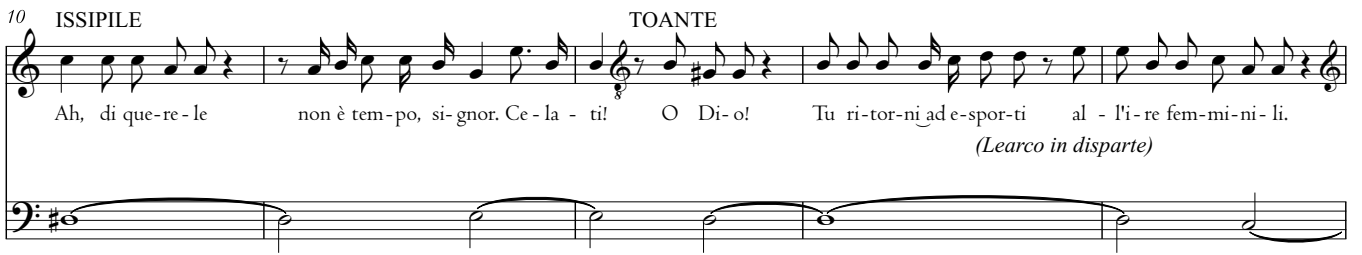
1 ISSIPILE

Ec-co-ti in sal-vo, o pa-dre. È que-sto il bo-sco sa-cro a Di-a-na. Il mio ri-tor-no at-ten-di

5 TOANTE

fra quel-l'om-bre ce-la-to. È que-sto, o fi-glia, l'i-me-neo di Gia-so-ne? E que-ste so-no le te-ne-re ac-co-glien-ze?

10 ISSIPILE TOANTE



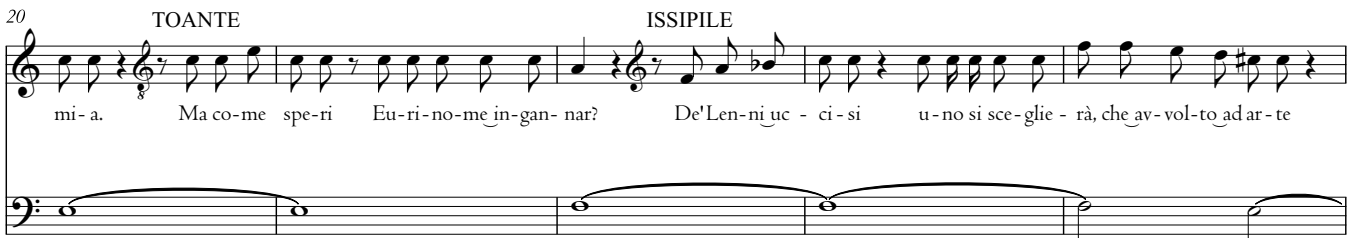
Ah, di que-re-le non è tem-po, si-gnor. Ce-la - ti! O Di-o! Tu ri-tor-ni ad e-spor-ti al - l'i-re fem-mi-ni-li.
(Learco in disparte)

15 ISSIPILE



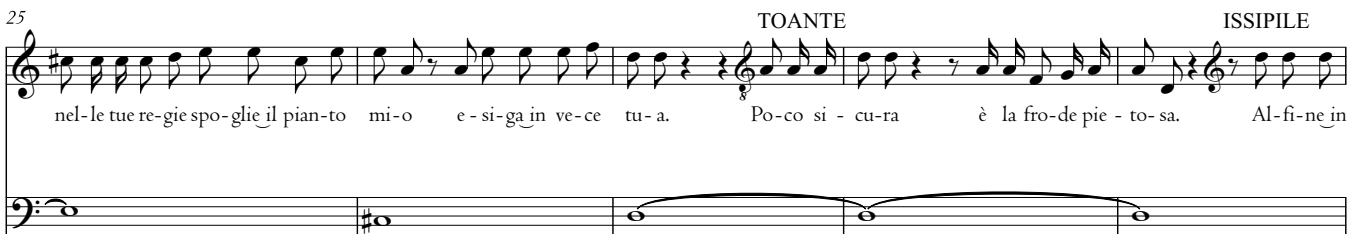
Il no-stro scam-po as-si-cu-ro co-si. Per-ché ti sti-mi cia-scu-no e-stin-to ac-cre-di-tar l'in-gan-no dee la pre-sen - za

20 TOANTE ISSIPILE



mi-a. Ma co-me spe-ri Eu-ri-no-me in-gan-nar? De'Len-ni uc - ci-si u-no si sce-glie - rà, che av-vol-to ad ar-te

25 TOANTE ISSIPILE



nel-le tue re-gie spo-glie il pian-to mi-o e - si-ga in ve-ce tu-a. Po-co si - cu-ra è la fro-de pie - to-sa. Al-fi-ne in

30 TOANTE ISSIPILE



cie-lo v'è chi pro-teg-ge i re: v'è chi se-con-da gl'in-no - cen-ti di-se- gni... Ah, che per no-i fau-sto nu-me non v'è. Se poi con -

35



giu-ra tut-to amio dan-no, e del tuo san-gue in ve-ce l'al - trui fu ror de-lu-so chie-des-se il mio, spar-ga-si pu - re. Al - me-no m'in-vo-le rà il mio

40

fa-to al-l'a-spet-to del tu-o. Sa-prà la ter ra che nel co-mu-ne er - ro-re il cam-min di vir-tù non ho smar-ri-to:

45

TOANTE

e il do-ver d'u-na fi-glia a-vrò com-pi-to. Oh co-rag-gio! Oh vir - tù! Pen-san-do so-lo che a tal fi-glia io son pa-dre,
(Parte)

50

ogn'al-tra in-giu-ria al mio de-stin per-do-no. Ah ra-pi-te-mi il tro-no, to-glie-te-mi la vi-ta, e con-ser

55

- va - te sen - si sì gran-di al - la mia fi-glia in se - no, pie-to-si De - i, che a-vrò per-du - to il me - no.

1

Violini

Toante
Aria

(forte)

8

16

Ri - tro - va in quei det - ti la cal -

25

ma smar - ri - ta que - st'al - ma ra - pi - ta nel dol - ce pen - sier.

34

Ri - tro - va in quei det - ti la cal - ma smar - ri - ta que - st'al - ma ra -

42

- pi - ta nel dol - - - - ce, que - st'al - ma ra -

50

- pi - ta nel dol - - - - ce, nel dol - ce pen - sier, nel dol -

ce, nel dol-ce pen-sier. (*Entra nel bosco*)

forte

Fra tut-ti gli af-fan-ni do-v'è quel tor-men-

tr *b*

Fine

to che va-glia un mo-men-to di que-sto pia-cer.

84

piano

Fra tut - ti gli af - fan - ni do - v'è quel tor - men - to che va - glia un mo -

92

-men - to di que - sto pia - cer,

97

di que - sto pia - cer.

Da Capo

Scena IX

Learco, e poi Toante

1 LEARCO

Che a-scol-tai! Dun-que il ve-ro Ro-do-pe mi nar-rò. Che bel-l'in-gan-no se me del pa-dre in

5

ve-ce al suo ri-tor-no Is-si-pi-le tro-vas-se! Al-lor po-trei de-lu-der-la, ra-pir-la... è ver... ma co-me...

(Avvicinandosi al bosco)

10 TOANTE

Sì, la fro-de in-ge-gno-sa A-mor mi sug-ge-ri-sce. Ar-dir! To-an-te, To-an-te, o-ve si ce-la? I-gno-ta

16 LEARCO TOA.

vo-ce ri-pe-te il mio no-me. Che fa-i? Mi-se-ra fi-glia! Il pa-dre i-stes-so non vo-len-do l'uc-ci-de! O-

(Affettando compassione)

21 LEARCO (Finge non udirlo) TOANTE

-là, che di-ci? Chi com-pian-gi? Chi se-i? Se il re non tro-vo, Is-si-pi-le si per-de. Per-ché?

26 LEARCO

Par-la, son i-o. Lo-de-a-gli De-i! Fug-gi, fug-gi da que-sta em-pia reg-gia, mio re. Che qui t'a-scon-di

31

già si du-bi-ta in Len-no. Or or ver-ran-no le con-giu-ra - te don-ne: e fia pu-ni-ta, se il so-spet-to s'av-ve-ra,

36

TOANTE

LEARCO

la pie-tà del-la fi-glia. Io vo-glio al-me-no mo - ri-re in sua di - fe-sa. Ah, se tu l'a-mi, af - fret-ta-ti a fug-gir. Non v'è di

41

TOANTE

LEARCO

que-sta di-fe-sa più si - cu-ra. E a chi di tan-ta cu-ra son de-bi - tor? Non mi co - no - sci! Io... so - no... deh, par-ti!

47

TOANTE

Fra quei ra-mi veg-go già lam-peg-giar l'ar-mi ru - bel-le. Vi pla-che-re-te mai, bar-ba-re stel-le? (*Parte frettoloso*)

Scena X

Learco solo

1

LEARCO

Oh, co-me il ciel se - con-da l'in-ge-gno-so a-mor mi - o! Ti-mi-di a-man-ti, im-pa-ra-te da me.

5

Mi-schiar con ar - te, e la fro-de e l'ar-di - re; ot-te - ne - re, ra - pi - re, tut-to è glo-ria per no - i.

9

Vin-ca-si pu-re, per sor-te o per in-ge-gno sem-pre di lo-de il vin-ci-to-re è de-gno.

Allegro assai

(forte)

*Learco
Aria*

piano

O-gni a-man-te può dir-si_guer-rie ro, ché-di-ver-sa da quel la_di_Mar-te non_è_mol-to la

34

scuo-la d'a- mor, _____ la scuo - la d'a- mor.

forte

tr

43

O-gni a-man te può dir-si guer - rie-ro,

tr

53

ché di - ver sa da quel la di Mar te non è mol to la scuo la d'a- mor,

62

non è mol-to non è

72

forte

mol-to la scuo-la d'a-mor, non è mol to-la scuo-la d'a-mor. (*Entra nel bosco*)

85

piano

Quel-lo a - do-pra lu - sin-ghe et in - gan - - - - - ni,

Fine

99

forte

piano

que-sto in - ven-ta l'in - si die, gli ag - gua - ti, e si scor da gli af - fan-ni pas -

109

forte

piano

Da Capo

- sa - ti, gli af - fan-ni pas - sa - ti l'u-no e l'al tro quan-d'è vin - ci - tor,

Da Capo

l'u-no e l'al-tro quan-d'è vin-ci-tor, quan-d'è vin-ci-tor.

Scena XI

Sala d'armi illuminata, con simulacro della vendetta nel mezzo

Issipile e Rodope

1

ISSIPILE RODOPE

Sen-ti-mi, non fug-gir-mi. Ho trop-po or-ro-re del-la tua cru-del-tà. Sof-frir non pos-so

(Trattenendo Rodope)

5

ISS.

u-na bar-ba-ra fi-glia che ar-di mac-chiar lo scel-le-ra-to ac-cia-ro nel-le ve-ne d'un pa-dre. La-scia-mi! Se t'in-

10

RODOPE

gan-ni. A-gli oc-chi mie-i dun-que non cre-de-rò? Nel-re-gio al-ber-go io vi-di il re tra-fit-to, e tre-mo an-

14

ISSIPILE

-co-ra di spa-ven-to ed or-ror. Ve-de-sti a-mi-ca in ve-ce di To-an-te... al-cun s'ap-pres-sa. Sen-ti. Al-

19

bo-sco m'at-ten-di sa-cro a Di-a-na. Ap-pren-de-rai l'ar-ca-no, e gio-var mi po-tra-i.

Scena XII

Eurinome e dette

1 EURINOME ISSIPILE EURINOME

Fra noi qual-cu-na man-cò di fe-de. On-de il ti-mor? Re-spi-ra un de' no-stri ti-ran-ni: ei fu sor-

6 ISSIPILE RODOPE

-pre-so in que-sto che dal por-to in-tro-du-ce al-la reg-gia an-gu-sto var-co. (Ah, for-se è il pa-dre mi-o.) (For-se è Le-

10 ISSIPILE (Ad Eurinome) RODOPE (Ad Eurinome) EURINOME

-ar-co.) Rav-vi-sar lo po-te-sti? È no-to il no-me su-o? Fra l'om-bre av-vol-to di-stin-gu-er non si

14 (Ad Eurinome) (Ad Eurinome) EURINOME

RODOPE ISSIPILE

può. Ma d'ar-mi è cin-to, et o-sten-ta co-rag-gio. È pre-so? È vin-to? No. Ma fra po-chi i-

18 RODOPE ISSIPILE

stan-ti l'op-pri-me-ran le fem-mi-ni-li squa-dre. (Scon-si-glia-to Le-ar-co!) (In-cau-to pa-dre!)

Scena XIII

Giasono con spada nuda seguitando alcune amazzoni e dette

(Nell'atto d'assalire
Issipile la riconosce)

1 GIASONE EUR. & ROD. GIAS. ISSIPILE

In-va-no al-l'i-ra mi-a d'in-vo-lar-vi spe-ra-te. Ec-co-vi... Oh nu-mi! Spo-sa! Prin-ci-

(Di dentro) (Esce)

6 GIASONE ISSIPILE

pe! È que - sta pur la reg - gia di Len - no? O son le spon - de del - l'i - no - spi - ta Li - bia? A - ma - to pren ce, qual

11 GIASONE ISSIPILE

nu - me ti sal - vò? Ven - go al - le noz - ze, e mi tro - vo fra l'ar mi! Al - men do - ve - vi av - ver - tir che giun -

15 GIASONE

- ge sti. An - zi spe - ra - i d'un im - prov - vi - so ar - ri - vo più gra - di - to il pia - cer. Lo stuol se - gua - ce per - ciò la - scio al - le

19

na - vi, e del - la reg - gia pren - do so - lo il cam - min. Da schie - ra ar - ma - ta as - sa - li - to mi sen - to. Il bran - do strin - go.

23

Fug - go chi m'as - sa - li. Cie - co di sde - gno m'i - nol - tro in que - ste so - glie, e quan - do cre - do la schie - ra in - si - di - o - sa rag -

27 ISSIPILE

giun - ge - re, pu - nir, tro - vo la spo - sa. Ro - do - pe, va, pre - scri - vi, che del Tes - sa - lo pren - ce si ri - spet - ti la vi - ta.

32

GIASONE EURINOME

Il no-stro vo-to so-lo i Len-ni com-pren-de. Di qual vo-to si par-la? Il ses-so in-gra-to fu pu-ni-to da no-i.

(Parte Rodope)

37

GIASONE

Non vi-ve un so-lo fra gli uo-mi-ni di Len-no. Oh stel-le! E co-me e-se-guir si po-tè sì reo di-

41

ISSIPILE

-se-gno? A-ge-vo-lò l'im-pre-sa la stan-chez-za e la not-te. Al-tri al-l'ac-cia-ro, of-fren-do-lo a-gli am-

45

-ples-si, il se-no of fer-se; nel-le taz-ze fal-la-ci al-tri bev-ve la mor-te; al-tri nel son no spi-rò tra-

49

GIASONE ISSIPILE

-fit-to: in cen-to gui-se e cen-to si ve-sti d'a-mi-ci-zia il tra-di-men-to. Io ge-lo! E il pa-dre? An-ch'ei spi-rò, con

4#

54

GIASONE

-fu-so nel-la stra-ge co-mun. (Se sco-pre il ve-ro, es-pon-go il ge-ni-tor.) Dun-que i sog-gior-ni del-le fu-rie son que-sti.

59

Ah, vie-ni al-tro-ve, au-re me-no cru-de-li, a-ma-ta spo-sa, a re-spi-rar con me. Più fau-sti au-spi-ci ab-bia il no-stro I-me-

(La prende per mano)

64

EUR.

-ne-o. Del re tra-fit-to in-ven-di-ca-to il san-gue non re-ste-rà. Ne giu-ro me-mo-ra-bil ven-det-ta a tut-ti i nu-mi. Il

69

GIASONE EURINOME

no-me del-la re-a ba-ste-rà per pla-car-ti. Per ché? Ca-ra è a Gia-so-ne. A-vrà da lu-i e per-do-no, e pie-tà.

74

GIASONE

Sa-rò cru-de-le con-tro qua-lun-que si-a. Co-sì mi ser-bi i dol-ci af-fet-ti a-mo-re di que-sta a cui com-mi-se il

79

EURINOME GIASONE EURINOME ISSIPILE GIASONE

fren de'miei pen-sie-ri. El-la l'uc-ci-se. Chi? La tua spo-sa. (Oh Di-o!) Par-la. Di-fen-di, i-dol mio la tua

84

ISSIPILE GIASONE ISSIPILE

(Prima di rispondere, guarda Eurinome)

glo-ria. Un-de-lit-to sì ne-ro è ve-ro o no? (Che du-ro pas-so.) È ve-ro. Co-me! (È for-za sof-f)

(Abbandona la mano d'Iss. e resta immobile)

89 GIASONE EURINOME

frir.) So-gno, o de - li - ro? Qual vo-ce al cor m'of - fe - ese? Is - si - pi - le par - lò? Gia-so-ne in - te - se? Or s'a-dem-pia il tuo vo-to.

94 GIASONE ISSIPILE

Il re tra - di-to ven-di ca pur se vuo-i. Vi so-no in ter-ra al-me sì re-! Non con-dan-nar per o-ra, mio ben, la spo-sa tu-a.
(A Giasone)

99 GIASONE

Sco-sta-ti, fug-gi. Tu mia spo-sa? Io tuo be-ne? E chi po-treb-be del-la stra-ge pa-ter-na an-cor fu-

103

man te strin-ger mai quel-la de-stra? Es-ser mi sem-bra com-pli-ce del tuo fal-lo se l'au-re che re-spi-ri anch'io re-

(Nel partire si ferma vicino a la scena e guarda con meraviglia Issipile)

107 ISSIPILE GIASONE

-spi-ro, e mi sen-to ge - lar quan-do ti mi-ro. (Quan-to mi co-sti, o pa - dre!) O - v'è chi di-ce che pa-le-sa il sem-bian-te l'im-

112

ma - gi - ne del cor? Cre-da ca - ste - i: la dol-cez - za men - ti - ta di que'sguar - di fal -

ISSIPILE

-la - ci ven - ga a mi - rar... Per - ché mi guar - di, e ta - ci?

1 **Allegro**

Violini

*Giasone
Aria*

Ti vo cer-can-do in vol-to di cru-del - ta-de un se - gno, ma, ma ri-tro-var nol so, no, no, ma ri- tro-var nol

so.

13 *piano*

Unisoni

Di cru-del - ta-de ti vo cer - can-do cer-can-do un se - gno, ma, ma ri-tro-var nol

17

forte *piano*

so, no, no, ri-tro-var nol so. Di cru-del - ta -

22

Unisoni

-de ti vo cer - can - do, ti vo cer-can-do un se-gno, ma, ma, ma ri-tro-var nol so, no,

27

forte

no, ma. ri-tro- var_ nol so.

32

Unisoni

Tan - to nel cor se - pol - to un con - tu - ma - ce - sde - gno dis - si - mu - lar si - può, dis - si - mu -

Fine

37

forte

Unisoni

-lar si può. (*Parte*) Un con - tu - ma - ce sde - gno dis - si - mu - lar si

42

Unisoni

può dis - si - mu - lar, dis - si - mu - lar, dis - si - mu - lar, _____

46

forte

— dis - si - mu - lar si può.

Da Capo

Scena XIV

Issipile et Eurinome

1

ISSIPILE EURINOME

U - di - sti? Oh Di - o! Non so - spi - rar, ché per - di tut - to il mer - to del - l'o - pra.

5

(Parte) ISSIPILE

E fan - no ol - trag - gio quei se - gni di ri - mor - so al tuo co - rag - gio. Dal cor del - l'i - dol mi - o un er - ror che m'of fen - de si

10

cor - ra a di - le - guar. No. Pri - ma il pa - dre dal pe - ri - glio si tol - ga, e po - i... Ma in - tan - to m'ab - ban - do - na Gia - so - ne.

15

Ah, quel di fi - glia è il più sa - cro do - ver. Si pen - si a que - sto, e si la - sci a - gli Dei cu - ra del re - sto.

Adagio non troppo

Violino

1

Violini sempre piano senza hautbois

Issipile
Aria

Adagio non troppo

Senza Cemb. (simile)

4

Cru-do a - mo - re!

8

Col basso

Cru-do a - mo - re, oh Dio, ti sen - to, ti sen - - to, ti sen - -

11

- to, dol-ci af fet - ti lu-sin - ghie - - - - - ri, voi par la - -

14

- - - - - te a que - sto cor.

17

Col basso

Cru - do a - mo - re, oh Dio, ti

20

sen - to, ti sen - - to, ti sen - - to, dol-ci af-fet - ti lu-sin -

23

ghie ri, voi par-la - - te, lu-sin- ghie - - ri, dol-ci af - fet - -

26

- ti, voi par-la - te al me-sto cor, — voi par-la - te al me - sto cor, par -

29

forte

- la - te al me - sto cor. (Parte) Deh, ta - ce - te...

Fine

35 **Presto**

Col basso

Col basso

Presto In tal mo - men - to non di - vi - do i miei pen - sie - ri fra l'a - man -

39

te e il ge - ni - tor, fra l'a - man -

43

piano e adagio

Adagio

te e il ge - ni - tor. Cru - do a - mo - re, oh Dio, ti

Adagio *Adagio*

Balletto Primo

Donne baccanti che lusingano insidiosamente i soldati lenni.

Nicola Matteis (Junior)
(1670s - Vienna 1737)

Aria 1

Violini

Violoncelli e Fagotti

6

12

16

Aria

(Fagotti)

Violoncelli e Fagotti

9

16

Allegro e Spirituoso

Aria

10

20

Musical score for measures 20-25. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The melody in the upper staves includes trills (tr) and slurs. The bass lines provide a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

26

Musical score for measures 26-31. The score continues in 3/4 time with a key signature of one sharp. It features four staves. The melody in the upper staves includes trills (tr) and slurs. The bass lines provide a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

1

Musical score for measures 1-7. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features four staves. The melody in the upper staves includes slurs and rests. The bass lines provide a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

8

Musical score for measures 8-13. The score continues in 3/4 time with a key signature of two sharps. It features four staves. The melody in the upper staves includes trills (tr) and slurs. The bass lines provide a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

15

Andante dolce

1

Aria

9

14

Atto Secondo - Scena Prima

Di nuovo parte del giardino reale con fontane rustiche
da' lati e boschetto sacro a Diana nel mezzo. Notte.

Eurinome e Learco in disparte

EURINOME

Ah, che per tut-to io veg-go qual-che og-get-to fu - ne-sto che rin-fac-cia a que - st'al-ma i suoi fu-ro-ri;

5

voi, so-li-ta-ri or-ro - ri da se-gua-ci ri-mor-si di-fen-de-te il mio cor. Di-te mi vo - i che per me più non

9

er-ra in-ven-di-ca-ta l'om-bra del fi-glio mi-o, che più di Le-te non so-spi-ra il tra-git-to,

13

LEARCO *(Esce dal bosco)*

e che val la sua pa-ce il mio de-lit-to. (Ec-co Is-si-pi-le: ar-di-re!)

16

EURINOME

LEARCO

Al-cun s'ap-pres-sa. Nu-mi! Chi giun-ge ma-i? Ca-ra... *(Credendola Issipile la prende per mano)*

19

Violini

presto

Unisoni

presto piano

EURINOME

LEARCO *(Torna nel bosco)*

Chi se - i? Qual vo - ce? Ah, m'in-gan - na - i.

(Scostandosi da Learco spaventata)

piano

presto

23

EURINOME

Mi-se-ra me qual ge - lo per le ve - ne mi

27

presto piano

Unisoni

piano

scor - re!
È di Le - ar - co quel - la vo - ce che in - te - si?

31

Ah, do-ve se-i? Non ce-lar-ti al mi-o sguar-do, spie-ga-mi il tuo ri-

35

-tor-no. Par-la, che vuo-i? Per-ché mi gi-ri in-tor-no?

presto

Largo

1

Violini

*Eurinome
Aria*

(forte)

8

piano

Om - bra di - let - ta, di - let - ta del ca - ro fi - glio e - san - gue, non chie - der - mi ven

piano

15

det - ta, l'a - ve - sti già da me, l'a - ve - sti già da me. Om - bra di - let - ta, di - let - ta, non

21

chie - der - mi ven - det - ta, l'a - ve - sti già da me, da me, l'a - ve - sti, l'a - ve - sti già l'a - ve - sti già da me. *(Va agitata per la scena cercando il figlio)*

forte

tr

27

piano

Qual pa - ce mai e qual ri-po-so a - vra - i se non ti ba-sta il

Fine

33

san - gue che si ver - sò per te, che si ver - sò per te, se non ti ba-sta il san - gue

38

che si ver-sò, che si ver - sò per te, che si ver-sò per te, per te, che si ver - sò per te.

Da Capo

Scena II

Issipile (frettolosa), e detta

1 ISSIPILE

Qui pria di me do-vreb-be es-ser Ro-do-pe giun-ta. Ec-co-la. A-mi-ca, vo-la a Gia-so-ne.

5 (*S'incontra in Eurinome e la crede Rodope*)

Di-gli che vi-ve il re, che se-co o-ra al por-to ver-rò. Sen-ti, po-treb-be Gia-son co' suoi se-gua-ci

9 EURINOME

al-l'in-con-tro ve-nir-ne, e il no-stro scam-po as-si-cu-rar co-sì. Qual tra-ma i-gno-ta la for-tu-na mi
(Va verso il bosco)

13

scuo-pre! In-ten-do o fi-glio per-ché in-tor-no mi gi-ri. Io dun-que in-va-no scel-le-ra-ta sa-

17 (*Parte furiosa*)

rò? Vi-vrà il ti-ran-no? Ah, non fia ver, che tut-to io per-de-rei del-la mia col-pa il frut-to.

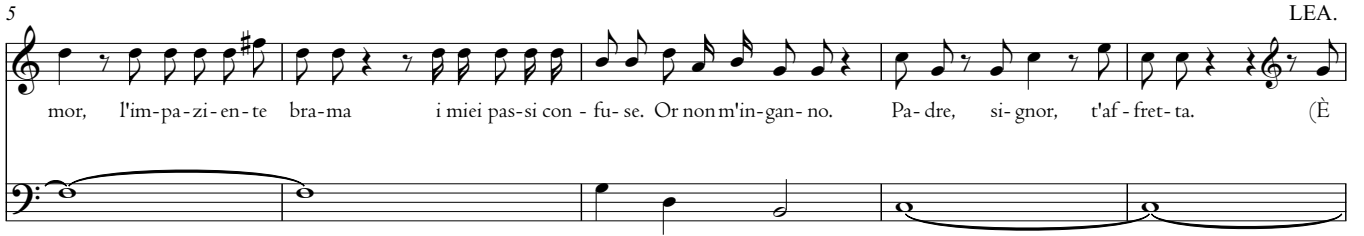
Scena III

Issipile, e Learco

1 ISSIPILE

Ec-co le sa-cre pian-te o-ve si ce-la l'a-ma-to ge-ni-to-re. Al pri-mo ar-ri-vo, l'om-bra, il ti-

5 LEA.



mor, l'im-pa-zi-en-te bra-ma i miei pas-si con - fu - se. Or non m'in-gan- no. Pa- dre, si- gnor, t'af - fret- ta. (È

10 (Esce dal bosco) ISSIPILE



pur la vo-ce que- sta del- l'i- dol mi- o. Co- rag- gio. Oh Dei, pal- pi- ta il cor, men- tre m'ap- pres- so a le- i.) Vie- ni. Do- ve t'ag

15 (Incontra Learco e lo prende per mano) LEARCO



- gi- ri? I pas- si a- scol- to e tro- var- ti non so. Fra que- sto or- ro- re for - se... Pur t'in- con- tra- i. (M'as- si- sti, a- mo- re.)

20 ISSIPILE



Tu tre- mi, o pa dre! Ah non te- mer. Già - so- ne ci as- si- cu- ra la fu- ga. Ei non ha mol- to giun- se al por- to di

25 LEARCO ISSIPILE LEARCO ISSIPILE



Len- no. (Ahi - me, che a- scol- to!) Già da lun- gi ri - mi- ro lo splen- dor del- le fa- ci. (Io son per - du- to.) Et a- scol- tar già

30 LEARCO (Torna al bosco) ISSIPILE



par- mi le vo- ci del mio ben. (Tor- no a ce- lar- mi.) Do- ve vai? Per- ché fug- gi? Oh, co- me ma- i gli a- ni- mi più vi-

35

-ri - li la sven-tu - ra av - vi - li - sce!

Scena IV

Eurinome (e seco baccanti ed amazzoni con faci accese ed armi), e detti

1 EURINOME ISSIPILE

O - là, cin - ge - te, com - pa - gne, il bo - sco in - tor - no, et o - gni u - sci - ta del giar - di - no re - a - le. (Ah, fu pre -

5 EURINOME (*Ad Issipile*) ISSIPILE

- sa - go di To - an - te il ti - mor!) Sco - per - ta se - i. Pa - le - sa il pa - dre. (Ah, m'as - si - ste - te, o De - i.)

9 EURINOME

Mi si chie - de un e - stin - to? Eh, di men - zo - gne or più tem - po non è. V'è chi t'in - te - se chia - mar - lo a no - me, e

4#

13 ISSIPILE

ra - gio - nar con lu - i. Pur - trop - po è ver. L'im - ma - gi - ne fu - ne - sta sem - pre mi sta su - gli oc - chi. In o - gni lo - co

18

sie - gue la fu - ga mi - a. Mi chia - ma in - gra - ta, mi sgrì - da, mi rin - fac - cia, che vi - de per mia col - pa il gior - no e

22 EURINOME ISSIPILE EURINOME

stre-mo. (Io ge-lo, e so che fin-ge.) (Io fin-go, e tre-mo.) Eh, gl'in-gan-ni son

26 ISSIPILE

va-ni. Oh Dio, nol ve-di Eu-ri-no-me tu stes-sa?

Presto

1

Violini

Recitativo

ISSIPILE

Os-ser-va il ci-glio tu-mi-do di fu-ror, mol-le del

5

pian-to che s'e-spri-me dal cor quan-do s'a-di-ra. Il bian-co crin ri-mi-ra,

9

che di tie-pi - do san - gue an - cor stil - lan - te gli ri - ca - de sul vol - to; o - di gli ac - cen - ti,

13

ve - di gli at - ti sde - gno - si. Om - bra in - fe - li - ce son pu - ni - ta ab - ba - stan - za. A - scon - di,

17

a - scon - di la fa - ce, oh Di - o, ca - li - gi - no - sa e ne - ra, e i fla - gel - li d'A - let - to, e di Me - ge - ra.

21

EURINOME ISSIPILE

Mi-se-ra prin-ci-pes-sa, io sen-to in se-no pie-tà per te. (Si com-mo-ves-se al-

25 EURINOME

me - no.) L'or -ror di que-ste pian-te è di lar-ve im-por - tu-ne in -fau -sto ni -do. Ar - de -te le, o com-pa-gne

29 ISSIPILE

in un i-stan-te. Va-da in ce-ne-re il bo-sco. Ah no, fer - ma-te. Al-la dea del-le sel-ve sa - cre son quel-le

34 EURINOME ISSIPILE

pian-te. Eh, non si a - scol-ti. Dun - que ne pur gli De-i dal tuo fu-ro-re, em-pia, sa-ran si-cu-ri. Il reo co-man-do

39 EURINOME

vi sa-rà chi e-se -gui- sca? In - ca - u-ta! Oh, co-me tra - di -sci il tuo se-gre -to. Ec - co la sel -va

43 *(Entrano le amazzoni nel bosco di Diana)* ISSIPILE

do-ve a-sco-so è To - an - te. An - da - te, a - mi - che, tra - e - te - lo al sup - pli - zio. Ahi - mè, sen - ti - te! Mi - se - ra! Che fa - rò? Nu - mi del

48 EURINOME ISSIPILE

cie - lo, Eu - ri - no - me, pie - tà! Del fi - glio mi - o non l'eb - be il pa - dre tu - o. Se tan - to se - i a - vi - da di ven -

53 *(S'inginocchia)* EURINOME

- det - ta, a - pri - mi il se - no, fe - ri - sci - mi per lui. Sup - pli - ce, u - mi - le, ec - co - mi a pie - di tuo - i. *(Sen - to a quel pian - to lo*

58 ISSIPILE

sde - gno in - tie - pi - dir.) Pla - ca - ti, o cam - bia og - get - to al tuo fu - ror. Per quan - to ac - co - glie di più sa - cro per noi la ter - ra, e il

63 EURINOME *(Snuda la spada)*

cie - lo, per le ce - ne - ri i - stes - se del tuo ca - ro Le - ar - co. Ah, que - sto no - me rin - no - va il mio fu - ror. Mo ra il ti - ran - no, e

(Crede incontrar Toante. Ma nell'atto di rivoltarsi incontrandosi in Learco, che vien condotto dalle amazzoni fuori del bosco, resta immobile e le cade la spada di mano.)

68 LEARCO

mo - ra di mia man. Non son con - ten - ta fin - ché del san - gue suo fat - to ver - mi - glio que - st'ac - cia - ro non veg - go. Ah, ma - dre!

73 EURINOME ISSIPILE

Ah, fi-glio! Che av-ven-ne! Io son di sas-so. (*S'alza*)

Scena V

Rodope, e detti

1 RODOPE

EURINOME

LEARCO

(De-i! Le-ar-co in ca-te-ne? Co-me sal-var-lo mai! Fin-ger con-vie-ne.) Sei pur tu? Son pur i-o? Co-sì nol'

6 EURINOME

fos-si per so-ver-chia pie-tà, ma-dre cru-de-le. Mi-se-ra me! T'uc ci-do dun-que per ven-di-car-ti.

10

Ah, tor-ni in vi-ta per far-mi re-a del-la tuamor te. Ah quan-to, quan-to, fi-glio, mi co-sta di que-sti a-ma-ri am-

14

RODOPE

(Le amazzoni legano Learco ad un tronco)

ples-si l'i-nu-ma-no pia-cer. Com pa-gne, il re-o ad un tron-co s'an-no-di, e se-gno si-a'

18

EURINOME

RODOPE

al-le no-stre sa-et-te. Ah no, cru-de-li... Eu-ri-no-me si trag-ga a for-za al-tro-ve, on-denon tur bi l'o-pra'

23 ISSIPILE EURINOME RODOPE

il ma-ter-no do-lor. Mi-se-ra ma-dre! Pie - tà Ro-do-pe. E vuo-i l'i stes se leg-gi tue por-re in o-bli-o?

28 EURINOME ISSIPILE RODOPE

Is-si-pi-le, pie - tà. Che far pos - s'i - o? S'af-fret-ti la sua mor-te se il par-tir dif fe - ri-sce an-che un mo - men-to.

32 EURINOME

Oh, tor-men - to mag-gior d'o - gni tor-men - to.

1 **Allegro** *tr*

Violini

Aria

5

Ah, ah che nel dir-ti ad-di-o, mi sen-to il cor di - vi-de-re,

10

par-te del san-gue mio, vi - sce-re del mio sen, del mio_ sen, del mio_ sen, vi - sce-re del mio sen.

14

piano

Ah— che nel dir-ti ad-di - o, mi sen-to il cor di - vi-de-re,

18

ah! Mi sen-to il cor, il cor di-vi-de-re, nel dir - ti ad- dio, mi sen - to il cor di -

22

- vi-de-re, ah, ah, par-te del san-gue mi - o, vi-sce-re del mio sen, vi - sce-re_ del mio sen, del mio



sen, del mio sen, ah, vi - sce - re del mio sen.

forte

Fine

32

piano

Sof fri da chi t'uc - ci - de, sof - fri gli e - stre - mi am - ples - si. Co - sì mo - rir, mo - rir po - tes - si

36

forte

nel - le tue brac - cia al - men. Sof - fri da chi t'uc -

40

- ci - de, sof - fri gli e - stre - mi am - ples - si. Co - sì, co - sì mo - rir, mo -

43

-rir po-tes-si nel-le tue brac

47

cia, nel-le tue brac-cia al-men. *Da Capo*

Scena VI

Issipile, Rodope, e Learco

1 LEARCO

Ve-di nel-la mia sor-te i fu-ne-sti tro-fei di tua bel-lez-za, Is-si-pi-le cru-de-le. Al du-ro

3#

5

ISSIPILE

LEARCO

pas-so giun-go per trop-po a-mar-ti. Il fab-bro se-i tu del-la tua sven-tu-ra. E-ra già

9

ISSIPILE

scrit-ta ne'vo-lu-mi del fa-to al-lor ch'io nac-qui. In-fe-li-ce mo-men-to in cui ti piac-qui!

1

Violini

(forte)

Aria

(tutti)

8

15

unisono

22

piano

Col basso

Nel - l'i - stan-te sfor-tu - na - - to

Senza cembalo

30

ch'a_ tuoi sguar - di io par - vi bel - la lo splen - dor d'i - ni-qua stel - la fu - ne - sta - va i

38

rai del ciel, fu - ne - sta

tr

45

va i rai del

52

forte

unisono

piano

Col basso

ciel. Nel-l'i - stan - te sfor - tu -

tutti

Senza cembalo

59

- na - - - - - to ch'a tuoi sguar-d'io

66

par - vi bel - la, par - vi bel - la lo splen - dor_ d'i - ni - qua

73

stel - la fu - ne - sta

tr

80

va i rai del ciel, fu - ne - sta

Unisono

87

va i rai del ciel.

forte

tutti

94

piano

Col basso

Fine D'un a - mor sì di - spe -

101

- ra - to - l'o - dio stes - so è men cru - del,

107

l'o - dio stes - so è men cru - del, sì di - spe - ra -

to è men cru - del.

Adagio *Da Capo*

Scena VII

Rodope, Learco

1 RODOPE

Com-pa-gne, in que-sto lo-co a Ne-me-si men gra-ta la vit-ti-ma sa - rà. Pub-bli-co si - a, e sia so

len-ne il sa - cri-fi-cio. An - da-te: in fac-cia al po-pol tut-to l'a ra s'in-nal-zi, e se le a-du-ni in-tor-no la schie-ra vin-ci - tri-ce.

10 LEARCO RODOPE

Io re-sto in-tan-to in cu-sto-dia del re-o. Co sì ti - ran-na Ro-do-pe non cre-de-i. Co-no-sci in-gra-to

15 LEARCO

me-glio la mia pie-tà: fin-si ri - go-re per de-lu-der l'in - sa-no fem-mi ni - le fu - ror. Se di-ci il ve-ro di-

19 **RODOPE** **LEARCO**

-spo-ni del cor mi-o. Da te non bra-mo un pat - tu - i-to a-mor. For-se non cre-di i miei det-ti ve - ra-ci?

Giu-ro a-gli De- i... Ta - ci, Le-ar- co, ta - ci, non vo-glio che il mio do no ti co-sti u-no sper-giu-ro.

24 **RODOPE**

Giu-ro a-gli De- i... Ta - ci, Le-ar- co, ta - ci, non vo-glio che il mio do no ti co-sti u-no sper-giu-ro.

29 **LEARCO**

ec - co ti ren - do e li - ber - ta - de, e vi - ta. Ma del - la tua pie - tà qual pre-mio a -

32 **RODOPE**

-vra - i? Già pre-mia - ta son io, ma tu nol sa - i.

Largo

Violini *(forte)* *tr*

Rodope

Aria Tu non

5

piano

col basso

sa - i, tu non sa - i che bel con-ten - to sia quel di - re of fe-sa jo so-no, lo ram-men-to, ti per-

9

col basso

- do - no e mi pos - so ven - di - car, e mi pos - so ven - di-

12

forte

col basso

car. Tu non sa - i che bel con-ten-to sia quel di-re of fe-sa jo so-no, lo ram-men-to, ti per-

16

-do-no e mi pos-so ven-di-car, e mipos-so ven-di-

20

car. E mi-rar frat-tan-to af-flit-to l'of-fen-sor ver-mi-glio in vol-to che pen-

Col basso

Fine

24

san-do al suo de-lit-to non ar-di-sce fa-vel-lar, non ar-di-sce fa-vel-lar,

27

non ar-di-sce fa - vel-lar.

Adagio Da Capo

Scena VIII

Learco solo

1 LEARCO

Dal tuo le-tar-go an - ti-co se de-star non ti sa - i, per-ché ti scuo-ti lan-gui-da mia vir-tù? Che vuoi con que-sti ri-mor-si i - nef - fi - ca - ci? O re-gna, o ser - vi. Io non ti vo-glio in se - no che vin-ta af - fat - to, o vin - ci - tri - ce ap - pie - no.

Allegro

1

Unisoni

Viole e Violoncelli

Learco

Aria

11

23

36

Af - fet - ti non tur - ba - te la pa - ce al - l'al - ma

49

mia, al - l'al - ma mi - a, sia vo - stra scel - ta, o sia l'o - prar ne - ces - si - tà,

60

l'o - prar ne - ces - si - tà.

71

Af - fet - ti non tur -

83

- ba - te, non tur - ba - te la pa - ce, al - l'al - ma, al - l'al - ma mi - a,

94

sia vo - stra_ scel-ta, o si - a l'o - prar ne - ces-si - tà, o si - a l'o - prar, l'o -

107

prar ne - ces - si - tà, l'o - prar

119

l'o - prar ne - ces - si - tà.

131

tr

143

Fine Per - ché rei vi cre - de - te se li - be - ri non sie - te, per - ché non vi can -

155

-gia - te se a - ve - te li - ber - tà, li - ber - tà, li - ber - tà, se a -

167

-ve - te li - ber - tà,

177

se a - ve - - - te li - ber - tà?

Da Capo

Scena IX

*Campagna a vista del mare sparsa di tende militari.
Sole che spunta. Giasone solo.*

Andante

1

Giasone

Fra

8

dub-bi pe - no - si, con - fu - so, rav - vol - to, ri - sol - ver non o - si, mio po - ve - ro

15

cor, con - fu - so, rav - vol - to, ri - sol - ver non o - si, mio po - ve - ro cor.

23

A - do - ri quel vol - to, de - te - sti quel - l'al - ma e per - di la

Fine

31

cal - ma fra l'o - dio e l'a - mor, e per - di la cal - -

36

- - - ma fra l'o - dio e l'a - mor.

Da Capo

1

E sa - rà ver che tan - to in - gan - ni un vol - to! Oh del - le fie - re i - stes - se Is - si - pi - le più

4#

5

fie - ral Ai bo - schi ir - ca - ni ac - cre - sce - re - sti un nuo - vo pre - gio di cru - del - tà. Là non s'an - ni - da ti - gre sì re - a, che il

9

ge-ni-to-re uc-ci-da e fra me la di-fen-do! E in-ven-to an-co-ra scu-se al-la mia di-mo-ra! Il pro-prio in-gan-no

14

con-fes-sar non vor-re-sti or-go-glio-so mio cor. De-gna d'a-mo-re giu-di-ca-sti co-ste-i, e an-cor di-fen-di il tuo giu'

18

-di-zio in le-i. Ma na-sce il gior-no: e voi stan-chi di va-neg-giar ve-glia-te an-co-ra lan-gui-di spir-ti mie-i.

23

Violini sordini

piano

Recitativo

Pe-rò vi

Violoncelli soli

26

sen-to con tu-mul-to più len-to con-fon-der vi nel sen. S'ag-gra-va il

30

ci - glio, e le fie-re vi - cen - de de' mo-le-sti pen - sier l'al-ma so-spen - de.

Scena X

Giasone e Learco

1 LEARCO

Ab-ba-stan-za fin' o - ra mal - va - gio io fu - i. Di can-giar co - stu - me do-po tan - ti pe-ri - gli

5

or-mai tem-po sa-ri - a. Son stan-co al fi - ne di tre-mar sem-pre al pre-ci - pi-zio ap-pres-so, d'am-mi-rar gl'al-tri,

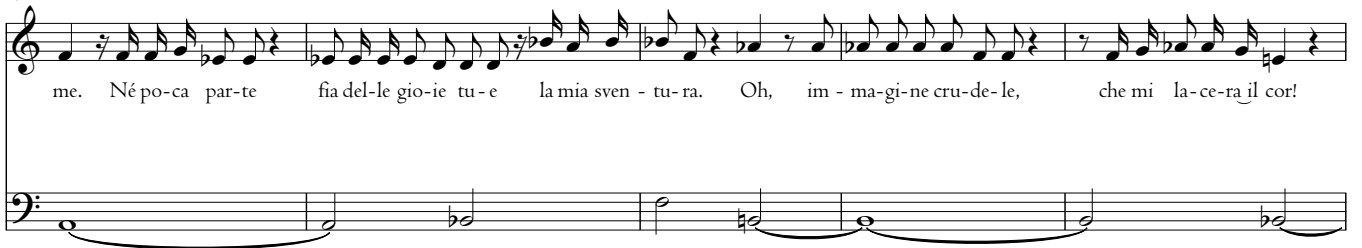
9

e d'a-bor-rir me stes-so. Ma, che veg-go? Il ri - va-le dor-me co - là. Fe-li-ce te! Na - sce-sti sot-to un a-stro be-

14

-ni-gno. A te si ser-ba la bel-la mia ne-mi-ca. Io di-spe-ra-to pian-ger do - vrò: fra gli a-mo-ro-si am - ples-si, tu ri-der-ti di

19




me. Né-po-ca par-te fia del-le gio-ie tu-e la mia sven - tu-ra. Oh, im - ma-gi-ne cru-de-le, che mi la-ce-ra il cor!

24



No, non si la - sci la vi - ta a chi m'uc - ci - de. Mo - ri... Che fo? Son que - sti quei

28



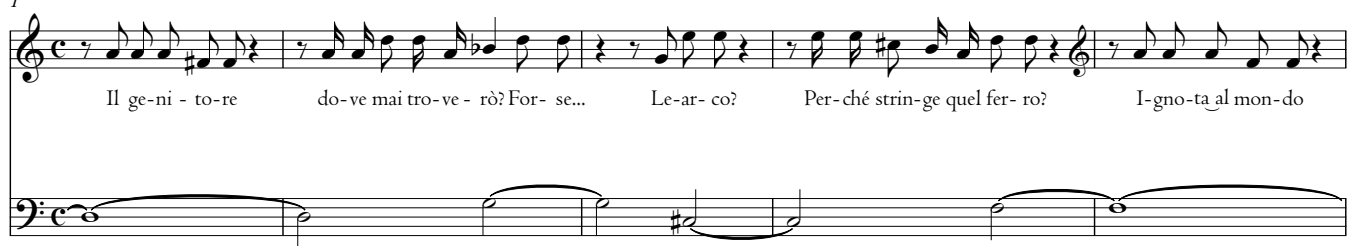
sen - si ge - ne - ro - si on - de poc'an - zi ri-pren-de - va me stes - so?

Scena XI

Issipile, Learco, Giasone che dorme

1 ISSIPILE

LEARCO



Il ge-ni - to-re do-ve mai tro-ve - rò? For- se... Le-ar- co? Per-ché strin-ge quel fer- ro? I-gno-ta al mon-do

6



sa-rà que-sta vir-tù. S'io non l'uc - ci - do per-do la mia ven - det-ta, né glo-ria ac-qui-sto. E mi sa-reb-be un gior-no

10

ISSIPILE

tor-men-to - sa me-mo-ria que - sta pie - tà, che in-op-por-tu-na u - sa - i. Si vi-bri il col-po. Ah, tra-di-tor, che

14

LEARCO

ISSIPILE

LEARCO

ISSIPILE

fa - i? La - scia - mi! Non spe - rar - lo. Il fer-ro jo ce - do se me-co vie - ni. Un ful-mi-ne di Gio-ve m'in-

18

LEARCO

ISSIPILE

- ce - ne - ri - sca pri - a. Dun-que per lu - i non si tro-va pie - tà. Ve - di ch'io de-sto lo spo-so, e sei per-du - to.

22

LEARCO

ISSIPILE

LEARCO

Ah, ta - ci! Io par - to. No, la man di-sar - ma - ta m'ab-ban-do - ni l'ac - cia - ro. Ec-co-lo, in-gra - ta.

26

ISSIPILE

Pren - ce! Tra - di - to se - i! Fer - ma!

26 ISSIPILE GIASONE ISSIPILE

-to - di - rà lo spo- so. Io non l'uc- ci - si. Ma se'l tuo lab- bro... Il lab-bro fu for-za-to a men-

30 GIASONE ISSIPILE GIASONE

- tir. Se il re tra-fit - to nel-la reg-gia vi - d'i - o. Ve- der ti par- ve, ma non ve - de- sti il re. Dun-que To-

34 ISSIPILE GIASONE

- an- te ad- di- ta- mi do - v'è? Ne cer- co in- va- no. Per- fi- da, e cre- de - re - sti co- si stol- to Gia - so- ne? An- che il di-

39

sprezz- zo ag- giun- gi al tra- di - men- to. Il tuo de - lit - to mi pa- le - si tu stes- sa, ogn' un l'af fer- ma, te- sti-

43

mo- nio io ne so - no, et or pre - ten - di in- no- cen- te ap- pa - rir. Mi de- sto, e tro- vo

47

te con- fu- sa et ar- ma - ta pron- ta a fe - rir - mi, e as - si - cu - rar mi vuo - i, che per di - fe - sa mia mi ve- gli ac- can- to. Tes-

51 ISSIPILE GIASONE ISSIPILE

- sa - glia non pro - du - ce gli a - bi - ta - to - ri suoi sem - pli - ci tan - to. Ve - drai... Vi di - ab - ba - stan - za. Se

55 GIASONE ISSIPILE GIASONE ISSIPILE

vuoi... Ne vo - gli - o u - dir - ti. E cre - di... E cre - do che son reo se t'a - scol - to. Dun - que...

58 GIASONE ISSIPILE GIASONE ISSIPILE GIASONE

Par - ti. E l'a - mo - re? Con ros - sor lo ram - men - to. E so - no? E sei og - get - to di spa - ven - to a - gli oc - chi

62 **Presto**

Recitativo ISSIPILE

mie - i. Ah, fu - rie a - bi - ta - tri - ci di que - st'or - ri - de spon - de.

66

In - ten - do, in - ten - do. L'in - no - cen - za è de - lit - to. È po - co il

70

san-gue di cui mi-ro ver - mi-glio il suol na-ti - o. Sa-zia-te-vi u-na vol-ta: ec-co-vi il mi-o!

75 GIASONE ISSIPILE GIASONE

Fer - ma - ti. Che pre - ten - di? Chi la mia mor - te a trat - te - ner ti muo - ve? Mo - ri,

78 ISSIPILE GIASONE ISSIPILE GIASONE ISSIPILE

se vuoi mo - rir, ma mo - ri al - tro - ve. Al - men... La - scia - mi in pa - ce. A - scol - ta - mi. Non vo - glio. Uc -

82 GIASONE ISSIPILE GIASONE

- ci - di - mi. Non pos - so. Un guar - do so - lo. È de - lit - to il mi - rar - ti.

85 ISSIPILE GIASONE

I - dol mio, ca - ro spo - so. O par - to, o par - ti.

Allegro

Unisoni

Issipile
Aria

Par - to, se vuoi co - sì.

6

piano

Par - to, se vuoi co - sì. Ma que - sta cru - del - tà, ma que - sta cru - del -

11

- tà for - se ti co - ste - rà qual - che so - spi - ro, qual - che so - spi - ro, qual - che so -

7
3#

17

forte *piano*

- spi - ro. Par - to, se vuoi co - sì, se vuoi co -

23

- sì, ma que-sta cru-del - tà, que-sta cru-del - tà for-se ti co-ste - rà, ti co-ste-rà co - sì, for - se

28

qual-che so- spi - ro, qual - che so - spi-ro, so - spi-ro, ti co-ste-rà co-

33

forte

- sì qual-che so- spi - ro.

38

piano

Co-no- sce-rai l'er-ror, co-no- sce-rai l'er-ror ma il tar-do tuo do-

Fine

43

forte

-lor ri - sto-ro non sa - rà del mio mar-ti - ro.

48

piano

Ma il tar-do tuo do - lor ri - sto-ro non sa - rà del mio mar - ti - ro,

53

Adagio

del mio mar - ti - ro, ri - sto - ro non sa - rà del mio mar -

57

Allegro forte

- ti - ro.

Da Capo

Scena XIII

Giasone, poi Toante

1 GIASONE

Par-ti. Lo-de-a-gli De-i. Vi se-du-cea quel pian to du-ran-do an-che un mo-men-to, af fet-ti mie-i.

5 TOANTE

Lun-ge da que-sto cie-lo va-da-si-or-ma-i. La lon-ta-nan-za e-stin-gua un ver-go-gno-so-a-mor. Prin-ci-pe. A-

9 GIASONE

TOANTE

GIASONE

-mi-co. Si-gnor! M'in-gan-no? O sei tu di Len-no il re-gnan-te? Al-men lo fu-i. Son fuor di me. Co-me ri-

14 -sor-gi? E-stin-to nel-l'al-ber-go re-al ti vi-di jo stes-so: o so-gna-vo in quel pun-to, o so-gno a-des-so.

18 TOANTE

Ve-de-sti un in-fe-li-ce av-vol-to in re-gie spo-glie, e quel sem-bian-te po-co dal mio di-ver-so, al-tri in-gan-

22 GIASONE

nò. Que-sta pie-to-sa fro-de Is-si-pi-le in-ven-tò per mia di-fe-sa. Ah di tut-to in-no-cen-te

26

TOANTE

GIASONE

dun-que è la spo-sa mi - a. To-an-te or o - ra ri tor-no a te. Per-ché mi la- sci? Io vo glio rag-giun-ge re il mio

30

TOANTE

ben. Sa-prai, sa - pra-i quan-to in-gius-to l'of - fe- si. O-di, che fa- i? Le fem-mi-ni-li schie-re, cui l'e-ven-to fe-

35

- li - ce or-go-glio ac-cre-sce, scor-ron per o - gni lo - co. E se t'i-nol-tri co-sì sen-za se - gua-ci, né il tuo san-gue ri-

39

GIASONE

spar-mi, né di-fen-di la spo-sa. Al-l'ar-mi, al - l'ar-mi! De - sta-te-vi, sor - ge-te, se - gui-te-mi, o com-pa-gni.

44

TOANTE

GIASONE

Ai vo-stri pas-si io ser-vi-rò di scor-ta. Ah no, sa-re-sti im-pac-cio, e non di - fe- sa. In mez-zo al - l'i-re io tre-me-rei per

49

te. Com-pa-gni, oh Di-o, tron-ca-te le di - mo-re. Oh spo-sa! Oh a - mi-co! Oh te-ne - rez-ze! Oh a-mo-re!

Allegro assai

1

Violini

Giasone
Aria

(forte)

5

Io ti

9

piano

la - scio e ques-to ad-di - o se sia_ l'ul - ti - mo non so, no,

13

forte

non so, se sia l'ul-ti-mo non so.

17

piano

Io ti la - scio, e que-sto ad-di - o se sia l'ul - ti -

21

mo non so, se sia l'ul-ti-mo non so. Io ti la-scio e que-sto ad-di - o se sia

25

forte

l'ul - ti - mo non so, no, no, se sia l'ul - ti - mo non so.

29

Fine

Tor-ne-rò col-l'i-dol mi-o o mai più non tor-ne-

33

piano

-rò, o mai più non tor - ne - rò,

37

non tor - ne - rò.

Da Capo

Scena XIV

Toante solo

1 TOANTE

No, re-star non vo - gl'i - o d'Is-si-pi-le al pe - ri-glio pla - ci-do spet-ta - tor. L'a-mor di pa-dre

al - le tre - mu - le mem - bra vi - go - re ac - cre - sce - rà. For - te di - vie - ne o - gni ti - mi - da fie - ra

in di - fe - sa de' fi - gli. Al - trui mi - nac - cia, de - po - ne il suo ti - mo - re, e l'i - stes - sa vil - tà can - già in va - lo - re.

Allegro

1

Violini

(forte)

Aria

12

22

Tor-to-ra che_sor - pren-de

chi le ra - pi-sce il ni - do, di quel-l'ar - dir_s'ac-

34

piano

cen - - - - -

43

forte

forte

de che mai non eb - be in sen.

52

piano

Tor-to-ra che sor - pren-de chi le ra - pi - sce il ni - do, di quel-lar-

63

-dir s'ac - cen

75

de che mai non eb-be in sen, non eb-be in

85

forte

sen. Col ro-stro e con_ l'ar - ti - glio

Fine

96

se non di - fen - de il fi - glio, l'in - si - dia - tor_ mo - le

108

piano

- sta con le que - re

119

forte *piano*

le, con le_ que - re - le al - men, con le que - re

128

Musical score for measures 128-134. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). It consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto), a basso continuo staff, and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The vocal lines are active, with various rhythmic patterns and rests. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

135

Musical score for measures 135-140. The score continues in the same key signature and time signature. It features the same five-staff structure. The vocal lines include lyrics: "le, con le que - re - le al - men." The piano accompaniment continues with harmonic support.

Da Capo

Fine dell'Atto Secondo

Balletto Secondo

Ballo d' amazzoni lennie disprezzate da guerrieri tessali

Nicola Matteis (Junior)
(1670s - Vienna 1737)

Aria

Fagotti

8

18

26

Largo e spiritoso

1

Musical score for measures 1-7. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first staff begins with a dynamic marking of *1*. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing trills (*tr*) and slurs. The bass line provides a steady accompaniment.

8

Musical score for measures 8-15. The score continues with four staves. Dynamic markings include *piano* and *forte*. Trills (*tr*) are used in several measures. The music concludes with a double bar line and repeat dots. The bass line continues to support the melody.

16

Musical score for measures 16-23. The score continues with four staves. Trills (*tr*) are present in measures 16 and 23. The music features a variety of rhythmic patterns and rests. The bass line remains active throughout.

24

Musical score for measures 24-31. The score continues with four staves. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing trills (*tr*). The bass line provides a consistent accompaniment.

30

Aria

Unisoni

12

17

28

39

48

56

Lento

Musical score for measures 56-63. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by 'tr' above notes in measures 57, 58, and 63.

64

Musical score for measures 64-72. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by 'tr' above notes in measures 64, 71, and 72.

73

Musical score for measures 73-81. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F-sharp). It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by 'tr' above notes in measures 73, 75, and 77.

82

Musical score for measures 82-90. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F-sharp). It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by 'tr' above notes in measures 82, 83, 84, and 85.

91

Musical score for measures 91-98. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Measures 91 and 92 feature trills (tr) in the first treble staff. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

99

Musical score for measures 99-105. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music continues with rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

106

Musical score for measures 106-111. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music continues with rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

112

Musical score for measures 112-115. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Measure 112 features a trill (tr) in the first treble staff. The music concludes with a double bar line.

Fine del Balletto Secondo

Atto Terzo - Scena Prima

*Luogo remoto fra la città e la marina, adorno di cipressi
e di monumenti degli antichi re di Lenno*

Learco e poi Toante

LEARCO

O-gni no-stra spe-ran-za fu va-na, a-mi-ci. Al-le più bel-le im-pre-se la for-tu-na s'op-po-ne. An -

5

-da-te, e sia cia-scun pron-to a par-tir. Ma veg-go... o par-mi? Sì, To-an-te s'ap-pres-sa. E so-lo ci

10

TOANTE

vie-ne per que-ste vie-ro-mi-te. Fac-ciam l'ul-ti-ma pro-va. A-mi-ci, u-di-te! Nel-le tes-sa-le

14

LEARCO TOANTE

ten-de re-star-do-vre-i. Ma voi nol tol-le-ra-te, af-fet-ti-im-pa-zi-en-ti. U-di-ste? An-da-te. Sol-

19

-le-ci-to, dub-bio-so, pal-pi-to, non ho pa-ce, o-gni mo-men-to qual-che nun-zio fu-ne-sto te-mo a-scol-tar. Per

23

LEARCO

que-sta più so-li-ta-ria par-te al-la reg-gia n'an-drò. (Le-ar-co, al-lar-te!) Si-ignor, sof-fri al tuo pie-de

28 TOANTE LEARCO

il vas-sal-lo più re - o. Tu vi - vi! Oh nu-mi! Sei Le - ar - co, o nol se - i? Le - ar-co io so - no.

32 TOANTE LEARCO TOANTE

Che pre-ten - di da me? Mor-te, o per-do - no. Tra-di-tor, non of frir - ti al mio sguar-do mai più.

36 LEARCO TOANTE

Sen - ti - mi, e poi di - scac - cia - mi se vuo - i. Non sai qual pe - na, per - fi - do, a te si ser - ba in que - sto

40 LEARCO

li - do. La mor-te io me - ri - tai, si - gnor, quan-doten - ta - i Is - si - pi - le ra - pir. Ma se non tro - va pie -

44

-tà nel mio re-gnan-te un gio - va - ni - le - ro - re, che per - su - a - se a - mo - re, che il ri - mor - so pu - ni, si mo - ra - al -

48

-me - no nel pa - ter - no ter - re - no. Un lu - stro in - te - ro, sem - pre in cli - ma stra - nie - ro, ra - min - go, pel - le -

52

-gri - no, scher - zo di reo de - sti - no vi vo in o - dio al - le stel - le, in o - dio al mon - do. E quel che più m'af - fan - na,

56

vi-vo in o-dio al mio re. Gra-ve a me stes-so; lastan-chez-za miren-de, e il te-dio di sof frir. De'ma-li

60

mie-i il più gran-de è la vi-ta. E chi dal se-no lo spir-to mi di-vi-de, è pie-to-so con me, quan-do m'uc-ci-de.

65

TOANTE

LEARCO

(Quel di-spe-ra-to af-fan-no sce-ma l'or-ror del-la sua col-pa an-ti-ca.) (Quan-to tar-da a ve-nir la schie-ra a-

69

TOANTE

-mi-ca.) Da' tuoi di-sa-stri im-pa-ra a ri-spet-tar, Le-ar-co, in av-ve-nir la ma-e-stà del tro-no. Ri con-so-la-ti, e

74

LEARCO

vi-vi. Io ti per-do-no. Ah, si-gnor, tu mi la-sci dub-bio-so an-cor, se un più si-cu-ro pe-gno non

78

TOANTE

LEARCO

TOANTE

LEARCO

ho di tua pie-tà. Do-po il per-do-no, che di più pos-so dar-ti? La tua de-s-tra re-al. Pren-di-la, e par-ti. Oh de'

83

nu-mi cle-men-ti pie-to-so i-mi-ta-tor, que-sto mo-men-to di tut-ti mi ri-sto-ra gli af-fan-ni che pas-

87 TOANTE

-sa - i. (Né giun-ge an-co- ra!) E dub - bio-so e tre - man - te, ec-co-mi al-le tue pian- te... E in u-mil ar- to... Qual gen-te ne cir-

92 LEARCO TOANTE LEARCO TOANTE

con- da? Il col-po è fat-to! Ce-di-mi quel-la spa-da. A chi ra-gio-ni? Par-lo con te. Me-co fa - vel-li? Oh De- i!

97 LEARCO TOANTE LEARCO

Co- me... Non più. Mio pri-gio-nier tu se - i. Qual ne-ra fro- de? Al - fi-ne ca-de-sti ne'miei lac-ci. Ar-bi-tro io so-no

6#

102

de' gior-ni tuo - i. Sof - fri-lo in pa - ce. Il mon-do va - ria co - sì le sue vi - cen - de, e sem-pre

106 TOANTE LEARCO

al-l'e-ven-to fe - li - ce il reo suc - ce - de. Or toc-ca a te di do-man-dar mer - ce - de. Scel-le - ra - to. To-

110

- an - te, cam-bia lin-guag-gio. Un gran-d'e-sem-pio a-ve - sti di pru-den-za da me. Sup-pli-ce, u - mi - le par-lai fin-

114 TOANTE

- o - ra. È l'a-dat-tar-si al tem - po ne-ces-sa-ria vir - tù. Pen-don quel-l'ar-mi dal mio cen-no, e pos-s'i- o... Che puoi tu

118

far-mi? Puoi to-glier-mi l'a - van-zo d'u-na vi - ta ca - den-te, che mi re - se mo - le - sta de-gli an-ni il pe - so, e

122

LEARCO

TOANTE

de - gli af - fan - ni mie - i. An - ch'io dis - si co - si: ma nol cre - de - i. V'è pe - rò gran di - stan - za

4+

125

LEARCO

dal mio co-re al tuo cor. Fo - le son que ste. O gni a-ni-mal che vi - ve a - ma di con-ser - var - si. Ar - te, che in-

129

gan-na so-lo il cre-du-lo vol-go è la fer-mez-za, che af - fet - ta - no gli e-ro - i ne' ca-si e - stre-mi. Io ti leg-go nel

133

TOANTE

-l'al-ma, e so che tre-mi. Tre-me-rei se cre-des-si d'es-ser si - mi-le a te; Ché a-vrei su-gli oc-chi l'or ror di mil-le

137

col-pe, e mi par - reb-be sem-pre a-scol - tar, che mi stri-des-se in-tor-no il ful-mi-ne di Gio-ve pu-ni-tor de'mal-va-gi.

142 LEARCO

TOANTE

A que-sto se-gno non è l'i-ra ce-le-ste ter - ri - bi - le per me. Fo - le son que - ste. Tran - quil-lo es-ser non puo-i.

147

So che na-sce con no - i l'a - mor del - la vir - tù. Quan - do non ba - sta ad e - vi - tar le col - pe, ba - sta al - me - no a pu -

151

nir - le. È un don del cie - lo, che di - ven - ta ca - sti - go per chi n'a - bu - sa. Il più cru - del tor - men - to ch'han - no i mal - va - gi, è il

155

con - ser - var nel co - re, an - co - ra a lor di - spet - to, l'i - dea del giu - sto, e del - l'o - ne - sto i se - mi. Io ti leg - go nel -

159

LEARCO

-al ma. Io so che tre - mi. Que - sto de' co - ri - u - ma - ni sag - gio co - no - sci - tor tra - e - te, a - mi - ci, pri - gio - nie - ro al - le

163

TOANTE

LEARCO

na - vi. E tu de - po - ni quel - l'i - nu - ti - le ac - cia - ro. Pren - di - lo, tra - di - tor. Do - vre - sti or - ma - i que - sto or - go - glio re -

167

-al por - re in o - bli - o. To - an - te è il vin - to: il vin - ci - tor son i - o.

Allegro

1

Toante

Musical score for measures 1-2. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features five staves: two treble clefs, one bass clef, and two more treble clefs. The first two staves are marked *(forte)*. The third staff is marked *col basso*. The fifth staff is marked *Toante*. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines.

3

Musical score for measures 3-5. The score continues with the same five-staff structure. The lyrics "Guar-da-mi, guar-da-mi pri-ma in" are written below the fifth staff in measure 5.

6

Musical score for measures 6-8. The score continues with the same five-staff structure. The lyrics "vol-to, a-ni-ma vi-le, e po-i giu-di-ca pur di no-i il vin-ci-tor_ qual" are written below the fifth staff across measures 6, 7, and 8. The first staff of this system is marked *piano*.

9 *forte*

piano

col basso

è.

Guar-da-mi,

12

guar-da-mi pri-ma in vol-to, guar-da-mi, guar-da-mi pri-ma in vol-to, a-ni-ma vi-le, e

15

po-i giu-di-ca pur di no-i il vin-ci-tor, il

18

vin - ci - tor qual è, guar - da - mi, giu - di - ca, il vin - ci - tor qual è.

forte

21

Tu

Fine

24

li - be - ro e di - sciol

piano

26

Musical score for measures 26-28. The score includes piano accompaniment and a vocal line. The piano part begins with a *forte* dynamic and transitions to *piano*. The vocal line starts at measure 27 with the lyrics: "to, sei di pal-lor di - pin-to, io di ca-te".

29

Musical score for measures 29-30. The piano accompaniment includes a *Unisoni* marking. The vocal line continues with the lyrics: "ne av - vin - to sen - to di te pie -".

31

Musical score for measures 31-33. The piano accompaniment includes a *Unisoni* marking. The vocal line continues with the lyrics: "tà, sen-to pie-tà di te, pie - tà, sen-to di te pie-tà, pie-tà di te."

Scena II

Learco e poi Rodope

1 LEARCO

E pur quel re-gio-as-pet-to, quel par-lar ge-ne-ro-so... Eh, non si pen-si che al pia-cer d'un ac-

5 RODOPE LEARCO

qui-sto che può far-mi fe-li-ce. Oh Di-o, Le-ar-co! Qual è del tuo spa-ven-to, Ro-do-pe, la ca-

9 RODOPE

gion? Quin-di non lun-ge stuol di gen-te stra-nie-ra al mar con-du-ce To-an-te pri-gio-nie-ro. Ah, se ti

re-sta qual-che scin-til-la in se-no di vir-tù, di va-lo-re, ec-co il mo-men-to di far-ne-pro-va. O-gni de-lit-to-an-ti-co puoi

18 LEARCO RODOPE

can-cel-lar se vuo-i. Puoi del tuo no-me la me-mo-ria e-ter-nar. Gran sor-te! E co-me? Va, com-bat-ti, pro-cu-ra di

li-be-rar To-an-te. Of fri la vi-ta a pro del tuo mo-nar-ca. O vin-ci, o mo-ri! E-men-di un at-to

28

LEARCO

gran-de o-gni fal-lo-pas - sa-to, e mi tol-ga il ros - sor d'a-ver-ti a-ma-to. Ge-ne - ro-so è il con-si-glio. E per mer-

32

-ce-de me-ri-ta un dis - in - gan-no: è mio co - man-do di To-an-te l'ar - re-sto. Al-la su - per-ba Is-si - pi-le ne

37

re-ca la no-vel-la se vuo-i. Dil-le che me-no i de-bo-li ne - mi-ci s'av-vez-zi a di-sprez-zar. Ba-sta sì

42

po-co per nuo-ce re ad al-tri, che in u-mil sor-te, che op-pres-so an-co-ra, o-gni ne - mi-co è for-te.

1 Allegro

Violini

Aria (Learco)

(forte)

11

Dil - le

21

piano

forte

che in me pa - ven - ti un di - spe - ra - to a - mor, dil - le che si ram - men - ti quan - to mi di - sprez - zò.

32

Dil - le

42

piano

che in me pa - ven - ti, dil - le che si ram - men - ti quan - to mi di - sprez - zò, che si ram - men - ti,

52

che in me pa - ven - ti che si ram - men - ti quan - to mi di - sprez - zò. Dil - le che si ram -

62

Unisoni

men ti, in me pa - ven - ti, si ram - men - ti, mi di - sprez - zò,

71

mi di-sprez-zò, quan-to, quan-to mi di-sprez-zò.

forte

81

E se per que-ste of-fe-se mi

piano

Fine

92

chia-ma tra-di-tor, dil-le che tal mi re-se quan-do,

103

quan - do m'in - na - mo - rò, _____ che tal mi

111

re - se, m'in - na - mo - rò, _____ m'in - na - mo - rò, _____ quan - do m'in - na - mo - rò.

Adagio *Da capo*

Scena III

Rodope e poi Issipile

1 **RODOPE**

E tan-ta si ri - tro-va mal-va-gi-tà fra no- i? Mi-se-ra fi- glia! Prin-ci-pes-sa in-fe - li- ce! A tal no-vel-la qual di-ver-

6 **ISSIPILE**

-ra - i? Son ter-mi-na-ti, a-mi- ca, tut- ti gli af fan-ni no- stri. È stan-co il cie- lo di tor-men-tar-ne più.

11

Vin-se di Len-no le fie-re a-bi-ta-tri-ci il mio spo-so fe-del. Pa-le-se a lu-i è l'in-no-cen-za mi-a.

16

Si-cu-ro il pa-dre, noi vin-ci-tri-ci, o-gni di-scor-dia ta-ce, tut-to è a-mor, tut-to è fe-de, e tut-to è

20

RODOPE ISSIPILE

pa-ce. Ma To-an-te pe-rò... To-an-te a-spet-ta nel le-tes-sa-le ten-de di Gia-so-ne il ri-tor-no.

24

RODOPE ISSIPILE RODOPE ISSIPILE RODOPE ISSIPILE

Ah, fos-se ve-ro! Per-ché? Par-la. To-an-te è pri-gio-nie-ro. E di chi? Di Le-ar-co. On-de il sa-pe-sti?

29

RODOPE ISSIPILE RODOPE

Fra se-gua-ci del-l'em-pio av-vin-to l'in-con-tra-i. Ma qua-li so-no di Le-ar-co i se-gua-ci? Gen-te si-mi-le a lu-i.

34

ISSIPILE

Nu-mi del cie-lo, a che mai di fu-ne-sto mi vo-le-te ser-bar? Che gior-no è que-sto?

Scena IV

Giasone con Argonauti e detti

1 GIASONE

ISSIPILE

Is-si-pi-le, mio ben, qual nuo-vo af-fan-no o-scu-ra i lu-mi tuo-i? Spo-so_a-do - ra-to, op-por-tu-nogiun-

5

GIASONE

-ge-sti. Ah, puoi tu so-lo con-so-lar mise vuo-i. Cor-ri... Di - fen- di... Ab-bi pie-tà di me. Spie-ga-ti. An

10

ISSIPILE

RODOPE

-co-ra in-ten-der-ti non so. To-an-te... il pa-dre... Le-ar-co... Ah, mi con-fon-do. Al mar con-du-ce il

15

GIASONE

ISSIPILE

tra-di-tor Le-ar-co in-ca-te - na-to il re. L'i-stes-so è for-se... Sì, quel Le-ar-co i-stes-so, che te dal son-no op -

19

pres-so sve-nar ten-tò. Ma rat-te - nu-to al-me-no fu-ne-star co'so-spet-ti vol-le la no-stra pa-ce.

23

GIASONE

ISSIPILE

A-ni-ma re - a! Prin-ci-pe ge-ne-ro-so, ec-co un'im-pre-sa de-gna di te. Tu con-ser-var mi puo-i il ca-ro ge-ni-

28

tor. Per-di la spo-sa se lui non sal-vi. È ad un sol fil u-ni-ta la vi-ta di To-an-te e la mia vi-ta.

32 GIASONE

La-scia-mi il pe-so, o ca-ra, di pu-ni-re il fel-lon. Ma tu ra-sciu-ga le la-gri-me do-

35

-len-ti. Al mio co-rag-gio è trop-po gran pe-ri-glio il ve-der-ti di pian-to u-mi-do il ci-glio.

Allegro non troppo

1

Unisoni

(forte)

Aria
Giasone

(forte)

11

Ca-re lu-ci che re-gna-te

21

su-gl'af - fet - ti del mio cor, non pian - ge - te, non pian - ge - te se vo -

33

-le - te ch'io con - ser - vi il mio va - lor.

43

Ca-re lu - ci, non pian - ge - te, non pian - ge - te se vo - le - te ch'io con - ser - vi

53

il mio va - lor, ch'io con-ser-vi il mio va - lor, il mio va - lor, ch'io con - ser - vi il

62

forte

mio va - lor, non pian - ge - te se vo - le - te ch'io con - ser vi il mio va - lor.

forte

73

83

piano

Fine Tal pie - tà se in - me de - sta - te, con quel te - ne - ro do - lor non m'a-

94

van - za più co - stan - za per ve - stir - mi di ri - gor,

104

più co - stan - za non m'a - van - za per ve - stir - mi di ri - gor,

114

più co - stan - za non m'a - van - za

120

per ve - stir - mi di ri - gor. di ri - gor.

adagio

adagio Da Capo

Scena V

Rodope e Issipile

1 RODOPE

Ma trop-po, o prin - ci - pes - sa, t'ab-ban-do - ni al do - lor. Sem - pre la sor - te non

4

ti sa - rà se - ve - ra. Al tuo spo - so fe - del fi - da - ti e spe - ra.

Andante

1

Violini

Issipile

(forte)

5

piano

Ch'io spe - ri? Ma co - me, se

piano

9

nac-qui al - le pe - ne, se un' om - bra di - be - ne non vi - di fin - or, se nac-qui al - le - pe - ne, se un'

13

om-bra di - be - ne non vi - di, non vi - di fin - or, non vi - di fin - or?

forte

17

Ch'io spe-ri? Ma

piano

21

co-me, ma co-me, ch'io spe-ri, se nac-qui al - le pe- ne, se un'om-bra di be- ne non vi - di_ fin-

25

or, no, no, non vi - di fin - or.

forte

29

Fine Ogn' or_ dop - pio af- fan- no mi tro- vo nel pet - to, v'è

piano

33

quel-lo che pro - vo, v'è l'al-tro ch'a- spet - to, e al pa - ri del dan - no m'af - flig - ge il ti-mor,

37

m'af - flig-ge il ti- mor, e al pa - ri del dan -

41

no, m'af-

-flig - ge il ti - mor, m'af - flig - ge il ti - mor.

adagio *Da Capo*

Scena VI

Rodope ed Eurinome

1 RODOPE EURINOME RODOPE

Io mi per-do in sì gran-de nu-me-ro di sven-tu-re. Il fi-glio mi-o, Ro-do-pe, do-ve an-dò? Pen-sa, i-nu

5 EURINOME

ma-na, pen-sa a te stes-sa. Al vin-ci-tor t'a-scon-di, se t'è ca-ra la vi-ta. Io non la cu-ro se non tro-vo Le-ar-co.

10 RODOPE EURINOME

Un no-me o-bli-a ch'o-dio è del mon-do, e tua ver-go-gna, e mi-a. Tan-to sde-gno per- ché? Tu lo sal-va-sti...

14 RODOPE EURINOME

E ne sen-to do-lor. Spe-ro che si-a si-mu-la-ta que-st'i-ra. Un' al-tra vol-ta di-ce-sti an-cor che

RODOPE

lo bra - ma - vi ap - pres - so, e l'a - do - ra - vi al - lor. Ma... l'o - dio a - des - so.

Allegro

1

Violini *(forte)*

Aria Rodope

(forte)

6

piano

O - dia la pa - sto - rel - la quan - to bra - mò la ro - - sa per - ché vi - ci - no a quel - la la ser - pe

senza cembalo

12

ri - tro - vò, _____ la ser - pe ri - tro - vò, _____

18

forte

Unisoni

forte

la ser-pe ri - tro - vò.

tutti

23

piano

piano

col basso

O - dia la pa - sto - rel - - la, la pa - sto - rel - -

senza cembalo

29

-la quan - to bra - mò la ro - sa per - ché vi - ci - no a quel - la la ser - pe, la

35

ser - pe, la ser - pe_ ri - tro - vò,

41

per- ché_ vi - ci - no a quel-la la ser - pe ri - tro -

46

vò, la ser - pe_ ri - tro - vò.

forte

tutti

52

piano

col basso

Né il vol_ mai più_ rac -

Fine senza cembalo

57

- co-glie l'au-gel tra quel - le fo-glie do-ve in - vi - schiò le piu-me e ap- pe - na si sal - vò,

62

66

adagio

e ap-pe - na si sal - vò.

adagio Da Capo

Scena VII

Eurinome sola

1 EURINOME

Ah, che cer-can-do il fi-glio me stes-sa per-de - rò. Ma che mi gio-va sen-za lui que-sta vi-ta? È reo Le-ar-co, lo

6

so, ma l'a-mo. Ed i de-lit-ti suo-i m'in - vo-la-no il ri-po-so, ma non l'a- mor. Più cre-sce l'o-dio al-tru-i,

11

più mi sen-to per lu-i tut-to il san-gue ge-lar di ve-na in ve-na. Giu-sti Dei, l'es-ser ma-dre è pre-mio, o pe-na?

Andante

1

Violini

Aria
Eurinome

10

18

27

È mag-gio-re d'o-gn'al-tro do-lo-re quel-l'af-fet-to che in-sa-na mi ren-

37

de, né l'in - ten - de, né l'in - ten - de chi ma - dre non è.

46

È mag - gio - re d'o - gn'al tro_ do - lo - re

55

quel - l'af - fet - to_ che in - sa - - - na_ mi

64

(forte) *piano*
forte *piano*
 ren-de, né l'in - ten

73

forte
 - de chi ma - dre non è, né l'in - ten - de, né l'in - ten - de chi ma - dre non è.

82

forte

91

99

Fine Il pe-

108

piano

- ri - glio d'un mi - se - ro fi - glio ho sì vi - vo nel - l'a - ni - ma im - pres - so che per

117

es - so mi scor - do, mi scor - do di me,

forte

126

che per es - so mi scor -

piano

(piano)

133

do, mi scor - do di me.

adagio

Da Capo

Scena VIII

Giasono, Issipile, Rodope e poi Learco e Toante

*Lido del mare con nave di Learco e ponte per cui si ascende
ad una di esse. Da un lato rovine del Tempio di Venere,
dall'altro d'un antico porto di Lenno.*

1 GIASONE

Is-si-pi-le, re - spi-ra: giun-gem-mo il tra-di - tor. Com - pa-gni: in quel-li in-si-di - o - si le-gni

6
se-con-da-te i miei pas-si. Io chie-do a voi fu - ro-re e cru-del-tà. S'ar-dan le ve - le, si som-mer-gan le

10
na - vi. Or - ri-da si - a a tal se-gno la stra-ge, che ap-pa-ia a l'al-trui ci-glio di quel per - fi-do

14 LEARCO ISSIPILE RODOPE
san-gue il mar ver-mi-glio. Sì, ma quel di To - an - te si co-min-ci a ver - sar. Fer-ma-ti! In -

18 GIASONE ISSIPILE LEARCO
-de-gno! Qual fu-ror ti tras - por - ta? Pa- dre... Spo- so... Le-ar- co... Oh De - i... son mor-ta. Is-si-pi-le, che gio-va l'af

23
flig-ger - si co - sì? Del-la sua vi - ta ar - bi-tra se - i. Su que-sta na-ve a-scen-di spo-sa a Le - ar - co. Il mio co-stan-te a-

27 ISSIPILE GIASONE

mo-re pre-mi la fi-glia, e il ge-ni - tor non muo-re. Che a-scol-to, o spo-so! E pro-fe-ri-re ar - di-sci il pat-to scel-le-

32 ISSIPILE

- ra - to, a - ni - ma re - a? Ah, raf-fre-nar non pos-so il mio giu-sto fu - ror. Pie-tà, Gia-so - ne. L'em-pio tra-fig-ge il pa-dre se

37 GIASONE LEARCO

ten - ti d'as - sa - lir - lo. Ah, ch'io mi sen - to tut - te le fu-rie in sen. Ve-di o To-an - te, quel - la te - ne - ra fi - glia

41 ISSIPILE

co-me cor-re a sal-var - ti? I suoi di-sprez-zi pa-ghi il tuo san-gue. Ho tol - le - ra-to as - sa - i. Ec - co - mi, non fe-

45 TOANTE

- rir. Fi glia, che fa - i? Po - te-sti a que-sto se-gno scor - dar - ti di te stes - sa? Ah, non cre - dea,

50

che Is - si - pi - le do-ves - se far-mi ar-ros - sir. D'un ta - la - mo re - a - le al-l'o - nor, non al let - to d'un in - fa - me pi-

54

ISSIPILE

-ra-ta io t'e-du-ca-i. E di-ve-nir tu vuo-i ma-dre di scel-le-ra-ti e non d'e-ro-i. Dun-que un'al-tra m'ad-di-ta

59

TOANTE

mi-glior via di sal-var-ti. Ec-co-la. In-tat-to cu-sto-di-sci l'o-nor del san-gue mi-o. Non pen-sar che d'un pa dre

63

già ti co-sti la vi-ta. O te ne ren-da più ge-lo-sa cu-sto-de un tal pen-sie-ro. Col tuo spo-so fe-de-le

67

vi-vi e re-gna per me. Se a voi s'ac-cre-sce la vi-ta che m'a-van-za, ab-ba-stan-za re-gnai, vis-si ab-ba-stan-za.

71

RODOPE

GIASONE

ISSIPILE

LEARCO

ISSIPILE

O for-te! O ge-ne-ro-so! E non ti muo-ve tan-ta vir-tù, Le-ar-co? An-zim'ir-ri-ta. Dun-que?

75

LEARCO

ISSIPILE

Vie ni, o l'uc-ci-do. Ah, que-sto pian-to ti fac-cia im-pie-to-sir. Del mio ri-fi-u-to ti ven-di-ca-sti as-sa-i. Ba-sta, Le-ar-co,

80

ba - sta co - sì. Non sei con - ten - to an - co - ra? Vuoi ve - der - mi al tuo pie - de

83

LEARCO

mi - se - ra - bi - le og - get - to in que - sto li - do? Ec - co - mi a' pie - di tuo - i. Vie - ni, o l'uc - ci - do.

1 **Prestissimo**

ISSIPILE

Si, ver - rò, tra - di - tor. Ver -

5

- rò, ma quan - to d'or - ri - bi - le ha l'in - fer - no me - co ver - rà.

9

Del-le ab-bor-ri - te noz-ze sia pro-nu-ba Me - ge - ra, au-spi-ce A-let-to.

13

Io, del-le fu-rie tut-te, io sa-rò la peg - gior.

17

Ver - rò, ma so-lo per strap-par-ti dal se no, mo-stro di cru-del

21

- tà, quel co-re in - fi - do. Scel-le-ra - to ver -

24 LEARCO

rò... Vie - ni, o l'uc - ci - do.

1 **Allegro**

piano

Ec - co - mi, non fe - rir! Nu - mi, pie - tà non v'è? Non fe - rir! Ri - cor - da - ti di

4

forte

me! Ec - co - mi! Nu - mi, pie - tà non v'è? Non fe - rir! Mo - rir, mo - rir mi - sen - to.

8

piano

Ec - co - mi, non fe - rir, non fe - rir! Nu - mi, pie - tà non v'è? Ri - cor - da - ti di me, di

12

me! Mo-rir mi sen - to. Non fe- rir! Ec-co- mi! Nu- mi, pie- tà non v'è? Nu- mi, pie- tà non

16

v'è? Ri- cor - da- ti di me! Ri- cor - da- ti di me! Mo- rir, mo - rir, mo - rir mi_ sen -

20

- to. Ec- co- mi, non fe- rir! Mo- rir, mo - rir, mo - rir mi_ sen - to.

24

Ha ben di sas- so il cor chi sen - za la - gri - mar

Fine

28

ha for - za di mi - rar que - sto tor -

31

men

35

Allegro

adagio forte

to, que - sto tor - men - to.

adagio

39

piano

Ec - co - mi, non fe - rir!

Da capo
al segno

1 GIASONE

Spo - sa, co - sì mi la - sci? Em - pio! Vor - re - i... Tre - mo... Non ho con - si - glio... Bar - ba - ri De - i...

Scena Ultima

Eurinome e detti

1 EURINOME LEARCO GIASONE

Pur ti ri - tro - vo, o fi - glio. Sal - va - ti, o ma - dre! Ah, scel - le - ra - ta! A ca - so qui non giun - ge - sti. Is - si - pi - le, t'ar -

5

- re-sta. Guar-da-mi, tra-di - tor. Li-be-ro ap-pie-no ren-di To - an - te, o la tua ma-dre io sve-no. Co-me! Che

9

RODOPE

LEARCO

GIASONE

fu? Qual can-gia-men - to! In le - i non pu-ni - re i miei fal - li. Il tuo ne-mi-co son io, Gia - so-ne. Il mio fu-ror non

13

la-scia luo-go a con-si-glio. È mio ne - mi-co ogn'u - no che te non ab-bor - ri - sce. È rea co - stei di mil - le col-pe. E

17

se d'ogn'al-tra an-co - ra fos-se in-no - cen - te, io non a - vrei ros - so - re d'a-ver-le in-giu - sta - men - te il sen tra-fit - to.

21

RODOPE

ISSIPILE

L'es-ser ma-dre a Le - ar-co è un gran de - lit - to. Con fu-so è l'em-pio. E-ter - ni Dei, pre-sta-te a-des-so il vo-stro a -

25

GIASONE

LEARCO

- iu - to. Bar-ba-ro, non ri - sol - vi? Ho ri-so-lu - to. Sve - na - la pur, ma ven - ga, e la leg - ge pri-

29

RODOPE

ISSIPILE

-mie - ra Is - si - pi - le com - pi - sca. Oh mo-stro! Oh fie - ra!

1

GIASONE

Recitativo

A voi dun-que, o d'A-ver-no ar-bi-tre de-i - tà, que-sto of-fe-ri-sco or-ri-do sa-cri-fi-cio.

5

LEARCO GIASONE

(Io te-mo.) A vo - i di ven-di-car nel fi-glio del-la ma-dre lo scem-pio il pe-so

10

LEARCO RODOPE EURINOME

re-sti: mo-ri, in-fe-li-ce! Ah, non fe-rir! Vin - ce-sti. E pur s'in-te-ne-ri. Deg-gio la vi-ta, ca-ro Le-ar-co, a

15 LEARCO

te. Po-co il tuo fi-glio, Eu - ri-no-me, co-no-sci. È de-bo-lez-za quel-la pie-tà che am-mi-ri, non è vir - tù. Vor-rei po-ter l'a-

20

spet-to sos-te-ner del tuo scem-pio, e mi man-ca va - lo-re. Ad on-ta mi - a

24

tre- mo, pal-pi-to e tut-to ag-ghiac-ciar nel-le ve-ne il san-gue io sen-to.

28

Ah, vi-lis - si-mo cor, né giu-sto se - i né mal-va-gio ab-ba-

presto

32

stan-za, e que-sta so - la dub-biez-za tua la mia ro-vi-na af-fret - ta.

36

EURINOME

In-co-min - ci da te la mia ven-det-ta. Fer-ma! Che fa - i?

40

LEARCO

Non spe-ro e non vo-glio per - do - no. Il mo-rir mi - o sia si-mi-le al-la vi-ta!

44

EURINOME RODOPE GIASONE

Io man-co, oh Di-o! Ohgiu-stis si-mo ciel! Cor-re-te, a

48

ISSIPILE RODOPE

-mi-ci, a di-scio-glie-re il re! Spo-so, io non pos-so ras-si-cu-rar-mi an-cor. Quan-te vi-cen-de

52

TOANTE ISSIPILE GIASONE

un sol gior-no a-du-nò! Prin-ci-pe, fi-glia! Pa-dre! Si-gnor. Que-sta pa-ter-na ma-no tor-no pu-re a ba-

56

ISSIPILE

ciar. Pos-so al mio se-no strin-ger-vi an-co-ra. I tol-le-ra-ti af-fan-ni l'al-le-grez za com-pen-si d'un fe-li-ce i-me-

60

TOANTE

-ne-o. Ma pria nel tem-pio ren-diam gra-zie a-gli De-i, ché trop-po, o fi-gli, è pe-ri-glio-sa e va-na,

64

se da lor non co-min-cia, ogn' o-pra u-ma-na.

Coro

1

Soprano
Alto
Tenore

È fol-

8

Unisoni

-lia d'un' al-ma stol-ta nel-la col - pa a - ver spe - ran - za. For-tu - na - ta è ben tal - vol - ta ma tran-quil-la mai non fu, for-tu-
-lia d'un' al-ma stol-ta nel-la col - pa a - ver spe - ran - za. For-tu - na - ta è ben tal - vol - ta ma tran-quil-la mai non fu,
-lia d'un' al-ma stol-ta nel-la col - pa a - ver spe - ran - za. For-tu - na - ta è ben tal - vol - ta ma tran-quil-la mai non fu,

piano *forte*
piano *forte*
piano
 - na - ta è ben tal - vol - ta ma tran - quil - la__mai non fu, for - tu - na - ta è ben tal - vol - ta ma tran - quil - la__mai non fu.
 ma tran - quil - la mai non fu, ma tran - quil - la mai non fu.
 ma tran - quil - la mai non fu, ma tran - quil - la mai non fu.

24
 Nel - la sor - te__più se - re - na di se - stes - so il vi - zio è
 Nel - la sor - te più se - re - na di se - stes - so il vi - zio è
 Nel - la sor - te più se - re - na di se - stes - so il vi - zio è
 Fine

32

pe - na, co - me pre - mio è di se - stes - sa ben - ché op - pres - sa, ben - ché op -

pe - na, co - me pre - mio è di se - stes - sa ben - ché op -

pe - na, co - me pre - mio è di se - stes - sa ben - ché op -

38

pres - sa la vir - tù.

pres - sa la vir - tù.

pres - sa la vir - tù.

Da Capo

L'Ultimo Balletto

Balletto di pirati ed amazgoni prigioniere e di argonauti vincitori

Nicola Matteis (Junior)
(1670s - Vienna 1737)

Aria

1

tr

tr

Violini

Fagotti

Violoncelli

7

tr

tr

13

tr

tr

18

tr

Aria

1

tr

tr

tr

10

tr

tr

19

tr

Aria

1

tr

tr

8

Musical score for measures 8-14. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex melodic line in the upper staves with many sixteenth and thirty-second notes, and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. A trill (tr) is marked above the final note of the first staff in measure 14.

15

Musical score for measures 15-21. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music continues with intricate melodic patterns and rhythmic accompaniment. Trills (tr) are marked above notes in measures 15, 16, and 19.

22

Musical score for measures 22-29. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a mix of melodic and rhythmic elements. Trills (tr) are marked above notes in measures 23, 24, and 25.

30

Musical score for measures 30-33. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music continues with complex melodic lines and rhythmic accompaniment.

34

Allegro e spiritoso

Aria ¹

¹⁰

²⁰

Aria

26

tr

tr

tr

34

tr

tr

Fine del dramma