

La llegada del Cid a la ópera italiana: una irrupción soterrada

The arrival of the Cid to the Italian opera: a buried irruption

MIGUEL LÓPEZ-VERDEJO
miguel.lopez@dfesp.uhu.es / Universidad de Huelva

RESUMEN: La presencia del joven Rodrigo en los teatros de ópera italianos del s. XVIII ofrece diferentes e interesantes posibilidades de estudio. Sin embargo, este artículo repara en la primera aparición de los materiales de Guillem de Castro en los estados italianos, dentro de un libreto del poeta veneciano Matteo Noris, estrenado en 1681 o 1682, que no trata sobre el héroe hispánico.

Palabras clave: Libreto; Matteo Noris; Mocedades del Cid; Rodrigo; Ópera

Abstract: The presence of young Rodrigo in the Italian opera houses over the 18th century offers different and interesting study possibilities. However, this article fixes its gaze on the first appearance of Guillem de Castro's materials in the Italian states, within a libretto by the Venetian poet Matteo Noris, released in 1681 or 1682, which is not about this Hispanic hero.

Keywords: Libretto; Matteo Noris; Young Cid; Rodrigo; Opera

Recibido: 8 abril 2021 / aceptado: 26 abril 2021 / publicado: 1 octubre 2021



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

INTRODUCCIÓN. Recientemente, hemos tenido la oportunidad de estudiar la suerte del joven Rodrigo sobre las tablas de los teatros de ópera europeos durante el s. XVIII (López-Verdejo, 2016), trabajo que continúa lo que ya comenzaron, muy acertadamente, Coral García (1997) en Italia y Elena Tonolo (2005) en Francia. Para ello, nos propusimos reunir todos los libretos basados en la leyenda del Cid joven escritos para ópera italiana durante el *Settecento*. Cómo llega el tema del Cid a Italia es un proceso que tratamos de resumir a continuación: la leyenda medieval, las crónicas y los romances sobre el héroe se fijan con la publicación en 1618 de *Las mocedades del Cid*, dentro de la *Primera Parte de las comedias de don Guillem de Castro*, pero quien verdaderamente otorga al tema proyección internacional es Pierre Corneille, que publica en 1637 la primera edición de *Le Cid*, obra con la que experimentará al tiempo el éxito en las tablas y el rechazo de los académicos¹. Mientras tanto, traducciones y versiones del drama francés comienzan a representarse por diferentes capitales europeas, hasta que llega la primera traducción, en prosa, al italiano: el manuscrito anónimo que se encuentra en la Biblioteca Civica degli Intronati de Siena, que tuvo ocasión de estudiar García (1997), y que parece redactarse poco después de la publicación de la comedia francesa y a la luz de su éxito. Resultaba ya inevitable que, en las sucesivas versiones de *Le Cid* en la península italiana, surgiera el primer poeta que llevara el tema a la ópera, y este honor le corresponde a Matteo Noris, que utiliza el material cidiano para el libreto de *Flavio Cuniberto*, estrenado en 1682 (Allacci, 1755, col. 362) en Venecia con música de Giovanni Domenico Partenio. La aceptación del tema por parte del público italiano debió ser más que positiva, como se desprende de la gran cantidad de óperas que se estrenan, a partir de este *Flavio*.

LAS ÓPERAS CIDIANAS EN ITALIA EN EL S. XVIII. Una vez recopilados los mencionados libretos, el número de obras que formaban el corpus fue creciendo alcanzar un total de dieciséis óperas italianas. Para dar con esta cifra final hubo que realizar varios descartes, debido a referencias erróneas o a obras que, realmente, no eran óperas italianas sino tragedias líricas francesas. Este grupo forma otro pequeño elenco igualmente interesante para posteriores estudios. De este modo, nuestro corpus definitivo (nos referimos a obras de las que tengamos constancia de su fecha de estreno durante el siglo XVIII y existencia real de un libreto), queda detallado a continuación:

n.º	Título	Autor libreto	Autor música	Estreno
1	<i>Il gran Cid</i>	Giovanni Giacomo Alborghetti	Jean-Baptiste Stuck	Livorno, 1715

¹ Entrado el s. XVII, surgen en la escena francesa un grupo de jóvenes autores que, queriendo escapar de los géneros aristotélicos, comienzan a escribir tragicomedias, pastorales, etc. Es la llamada *Generación de 1628*, en la que se encuentra un joven Pierre Corneille. Crean sin complejos frente a los autores clásicos, y defienden apasionadamente postulados contrarios a estos, como la libertad creadora o el respeto al gusto del público más que al de los propios preceptistas. De este modo se conforman dos bandos: modernos y antiguos; es decir, la *Querelle des Anciens et des Modernes*. Se manifiesta en escritos, cartas y prólogos que no hacen sino llenar de tensión el ambiente literario del momento (Viñas, 2002, pp. 181-182).

2	<i>Il gran Cid</i>	Giovanni Giacomo Alborghetti	Francesco Gasparini	Nápoles, 1717
3	<i>Cimene</i>	Benedetto Pasqualigo	Girolamo Bassani	Venecia, 1721
4	<i>Flavio, Re di Longobardi</i>	Nicola Francesco Haym	Georg Friedrich Haendel	Londres, 1723
5	<i>Il Cid</i>	Giovanni Giacomo Alborghetti	Leonardo Leo	Roma, 1727
6	<i>Il Cid</i>	Giovanni Giacomo Alborghetti	¿?	Florenca, 1737
7	<i>Il Cid</i>	Giovanni Giacomo Alborghetti	¿?	Livorno, 1741
8	<i>Il gran Cid</i>	Gioacchino Pizzi	Niccolò Piccinni	Nápoles, 1766
9	<i>Il gran Cidde Rodrigo</i>	Gioacchino Pizzi	Carlo Franchi	Turín, 1768
10	<i>Il Cidde</i>	Gioacchino Pizzi	Antonio Sacchini	Roma, 1769
11	<i>Il gran Cidde</i>	Gioacchino Pizzi	Giuseppe Francesco Bianchi	Florenca, 1773
12	<i>Il Cid</i>	Giovanni Gualberto Bottarelli	Antonio Sacchini	Londres, 1773
13	<i>Il Cidde</i>	Gioacchino Pizzi	Antonio Sacchini	Lisboa, 1773
14	<i>Il gran Cid</i>	Giovanni Gualberto Bottarelli	Giovani Paisiello	Florenca, 1775
15	<i>Il gran Cid</i>	Gioacchino Pizzi	Antonio Rosetti	Nápoles, 1780
16	<i>Cimene</i>	Benedetto Pasqualigo	Ferdinando Bertoni	Londres, 1783

El cuadro anterior se centra en los libretos de ópera del s. XVIII, pero, por la importancia que tiene en la composición de todas estas obras y por su singularidad, dedicamos el presente estudio al primer texto operístico que, algunos años antes de comenzar el siglo, recibe y desarrolla todo el material cidiano que plasmó Castro y que, a su vez, trabajó también Corneille. Y decimos esto porque la primera ópera italiana que toma los ingredientes que hemos estudiado (la leyenda de la mocedad de Rodrigo) no trata sobre el Cid.

LIBRETOS DE ÓPERA VENECIANOS DE FINALES DEL S. XVII. Tras un recorrido que comienza mucho antes de la Camerata Fiorentina del Conde de Vernio², la ópera llega a finales del *Seicento* como un género bien definido, gracias a la aportación de autores como Iacopo Peri, a quien corresponde el mérito de componer la primera “favola drammatica” (1594 o 1597, según la fuente) o “primera obra escénica completamente cantada” (Hill, 2010, p. 41) sobre la *Dafne* de Ottavio Rinuccini; y muy especialmente a Claudio Monteverdi³, quien consolida el nuevo género y logra un equilibrio mayor entre palabra y música (Heartz, 1980, p. 551). Gracias al trabajo del compositor cremonés, la ópera se reafirma como “vehículo de emociones y de expresiones por medio de unos recursos técnicos nuevos (mayor libertad en las frases del texto) y la diferente utilización de los ya existentes (disonancia)” (Molina, 2007, p. 21).

Estos primeros libretos, surgidos en la órbita veneciana, solían tener una estructura similar: en su frontispicio se indicaban algunos datos muy generales sobre la primera representación (en muchos casos la única), tales como el título, el autor del texto, el lugar y la fecha de esta puesta en escena.

A continuación, el libretista, autodenominado “poeta”, desarrollaba un prefacio, lleno de boato y solemnidad, en el que mostraba su especial gratitud al noble que patrocinaba la obra. En el siguiente apartado, se dirigía a los lectores (se alternaban las fórmulas “A chi legge” y “Ai lettori”), para explicarles brevemente alguna consideración que estos debieran tener en cuenta, como por ejemplo si se tomaba el tema de la obra de textos anteriores o para reafirmarse en la fe católica, a pesar de que en su libreto se viera *obligado* a dar vida a personajes mitológicos u otros seres maravillosos.

En este punto, nos encontramos con un ejemplo muy interesante: Stefano Ghisi, en su libreto *Flavio Bertarido, Re' de longobardi* (Venecia, 1706, con música de Carlo Francesco Pollarolo, sobre el material del que nos ocupamos en este artículo), se apresura a advertir a los lectores que “le parole Fato, Deità e simili sono pure espressioni di penna poetica, e non sentimenti d'un cuore che si professa veramente cattolico” (p. 4).

Finalmente, aparecía el detalle de los “personaggi”, alguna información sobre los cambios de escena (no siempre), balés o máquinas necesarias para la representación (así como el nombre de los autores de los mismos) y el texto de la obra.

En el contexto que nos ocupa, la ópera se desarrolla ya en recitativos y arias. Con las primeras, avanza la trama de la historia, mientras que con las segundas los personajes se detienen y desarrollan la expresión de los afectos. En este sentido, Dubowy (2004, p. 413) observa que

² Esta descripción, por sí sola, ocuparía todo nuestro estudio. Por citar algunas etapas, son referencias obligadas los dramas litúrgicos medievales (ss. XI-XVI), la obra profana de Adam de la Halle (*Le jeu de Robin et de Marion*, escrita en torno a 1225), el *Ludus Danielis* (1227-1234), el melodrama italiano del s. XV, los “intermezzi” (que mezclaban teatro y música, como *La pellegrina*, de 1589, escrita por Girolamo Bargagli), las comedias madrigalescas que cantaban los personajes de la *commedia dell'arte* en el s. XVI y las “rappresentazioni” de temática religiosa de finales de la misma centuria.

³ Tenemos constancia de que Monteverdi compuso un total de diez óperas (Fabbri, 1994), de las que se conservan tres: *La favola d'Orfeo* (Mantua, 1607, con libreto de Alessandro Striggio), *Il ritorno d'Ulisse in patria* (Venecia, 1640, con libreto de Giacomo Badoaro) y *L'incoronazione di Poppea* (Venecia, 1642, con libreto de Giovanni Francesco Busenello). También contamos con un fragmento *L'Arianna*, compuesta para la corte de Mantua (1608, con libreto de Rinuccini), gracias a que Monteverdi lo editó en 1623 como pieza individual.

All'epoca di Noris i librettisti, soprattutto quelli veneziani, avevano imparato che scrivere testi per recitativi o arie non era semplicemente una questione di organizzazione metrica del testo, ma coinvolgeva tutta l'organizzazione temporale e scenica del dramma. Non è da sottovalutare che l'uso consapevole dei meccanismi drammatici che regolano ed equilibrano il susseguirsi delle scene, la durata e il ritmo, è stata una grande conquista della librettistica secentesca, soprattutto di quella veneziana.

Aunque *Flavio Cuniberto* es una excepción, a finales del XVI las óperas se estructuraban en cinco actos, a raíz de la influencia de la “tragédie lyrique” francesa que ya tenía gran éxito en el país galo de la mano de las composiciones de Jean-Baptiste Lully sobre libretos de Houdart de La Motte o Phillipe Quinault.

El libretista napolitano Giuseppe Gaetano Salvadori ofrece en su *Poetica toscana all'uso* (1691) algunas recomendaciones para la composición poética que nos dan muchas pistas de en qué situación se encuentra la cuestión a finales del XVII: en cuanto a la extensión, “il dramma per musica dev'esser brevissimo, pochi gli atti, meno le scene, pochissimi i versi” (p. 80). Recomienda todavía las obras en tres actos, al margen de la influencia francesa, con más de doce escenas cada uno. Para la estructura de las mismas, señala que pueden comenzar con un aria, “ma è meglio il recitativo: così l'aria sarà piú grata” (p. 82). En cuanto a los personajes, “deggiono essere pochi. Almeno quattro. Da quattro fino a sette sono il caso. Più cominciano a esser troppo” (pp. 83-84).

EL CID DE NORIS. Efectivamente, en 1682 (1681, para Dubowy, 2004) se estrena en el Teatro San Giovanni Crisostomo de Venecia *Flavio Cuniberto*, con texto de Matteo Noris musicado por Giovanni Domenico Partenio. Como su nombre indica, la trama de la obra no trata sobre Rodrigo, pero, según se verá más adelante, Noris utilizó el trabajo de Corneille para su libreto. En cuanto al material histórico, se basa en la *Historia langobardorum* (utilizamos la edición española de Herrera, 2006), de Paolo Diacono. De esta forma, traza dos líneas argumentales, una para cada fuente⁴.

Noris nació (no hay documentación precisa del año) en la capital del Véneto, y falleció en Treviso en 1714. En alguna referencia a su persona se afirma que pierde la vida siendo muy anciano, lo cual nos sugiere que acaso habría podido ver la luz antes de 1640. Su producción libretística es notable, ya que tenemos constancia de, como mínimo, más de cuarenta textos, comprendidos entre 1666 y 1713. Para muchos de ellos se basó en fuentes históricas, como es el caso de nuestro *Flavio*. También en el ejemplo que nos ocupa destacó en su interés por ofrecer mucha información sobre los detalles de la representación, en forma de acotaciones y didascalias (Walker, 1980, p. 202).

Al contrario de los autores que conforman el cuadro anterior de óperas cidianas, Noris es un escritor totalmente barroco, lo cual le hace sensiblemente diferente a aquellos. Trabaja al margen de la Academia de la Arcadia, que se creará algo después (1690, en Roma), lo cual refrenda nuestra idea de analizarlo desde otra perspectiva: para Noris, más que el seguimiento estricto de ciertas reglas formales, lo más importantes es poner de manifiesto en sus textos la expresión de los afectos. En opinión de Carreres (2013, pp. 949-950), “los afectos y las pasiones eran considerados en épocas anteriores debilidades humanas que debían ser

⁴ Dubowy (2004) añade también como fuente de Noris *Del regno di Italia sotto i barbari* (1653), una reelaboración de Emanuele Tesauro de la obra de Diacono.

reprimidas. A partir del Renacimiento, las emociones constituirán una parte importante de la vida anímica”. No en vano, Descartes, con *Las pasiones del alma* (1649), propone una serie de ideas que “tuvo una importante acogida entre los teóricos musicales”. En la mencionada obra, afirma que “las pasiones son buenas por naturaleza”.

No nos resistimos a utilizar las palabras de Cicognini en los preliminares de su *Giasone* (1649):

Io compongo per mero capriccio; il mio capriccio non ha altra fine che dilettere: L’apportar diletto appresso di me, non è altro, che l’incontrare il genio, & il gusto di chi ascolta o legge: Se ciò mi sortirà, con la lettura ò recita del mio Giasone, haverò conseguito il mio intento.

Se trata de una cita muy clarificadora: si un autor escribe, no es por otro motivo que el de deleitar, y si quien lee lo escrito disfruta, el autor se da por satisfecho. Para ello, Noris toma de *Le Cid* aquellos episodios en los que destaca la acción, de manera que los personajes puedan desplegar, a través de la música, esos sentimientos de victoria o derrota que desean compartir. La escena se llena entonces de acción y movimiento. No en vano, los personajes (casi siempre en la corte) salen y entran de escena en numerosas ocasiones, hasta crear un número importante de estas.

Dubowy, en su artículo ya citado (p. 402), señala que Noris:

rinuncia a tutti gli elementi di carattere eroico quali archi trionfali, corteggi, campi di battaglia per creare, invece, un dramma che si svolge nel mondo della corte, quasi esclusivamente nell’interno di case e palazzi. Noris può così concentrarsi sui fragili rapporti dei suoi labili personaggi.

De este modo, no presta demasiada atención a la segunda parte de *Le Cid* (desde el acto III), más basada en las luchas interiores de los personajes, para centrarse en la primera, en la que, por ejemplo, los padres de los protagonistas discuten. En este punto, resulta crucial advertir que en las óperas cidianas que conforman el corpus con el que comienza este artículo los libretistas que parten de Corneille (pasando por Alborghetti, el autor más prolífico en el cuadro anterior junto a Pizzi) obvian estos pasajes y comienzan con el conde muerto y Jimena clamando venganza⁵. Sin embargo, Noris considera que la presencia de estas peripecias resulta inexcusable.

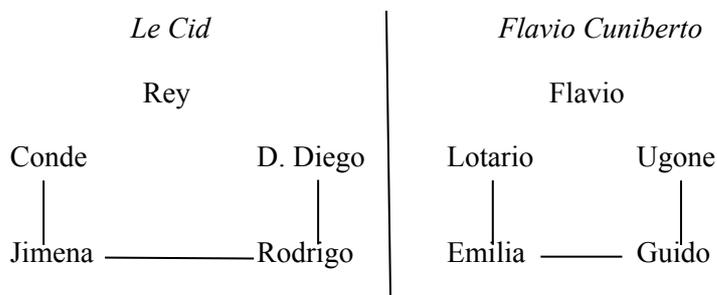
Atendiendo a las fechas que aparecen en la introducción del presente estudio, podemos comprobar que, cuando Noris estrena su texto en Venecia, ya existen en los estados italianos algunas traducciones de Corneille con cierta difusión, sobre todo entre los círculos intelectuales transalpinos. De hecho, en el libreto que hemos trabajado, de una representación romana en el Teatro Capranica en 1696, se declara abiertamente y sin pudor el enorme éxito de puestas en escena anteriores (p. 3), lo cual otorga más sentido a que, en años siguientes, Händel utilizara este material para una de sus óperas londinenses (*Flavio*, 1723, con libreto de Nicola Francesco Haym): “Havendosi il presente Dramma acquistati gli applausi de più rinomati Teatri d’Italia, e sembrandogli di non essere a bastanza rico di fregi, un’altra volta alla luce [...]”. La edición no cita a Corneille en ningún momento, como tampoco lo hace la

⁵ De este modo, los autores del XVIII se centrarán, fundamentalmente, en el dilema amor-odio de Jimena y en cómo Rodrigo se sobrepone al hecho de matar al padre de la mujer que ama. Por esto, afirmamos que Noris se centra más en la acción y el resto en los conflictos morales.

primera (Tonolo, 2005, p. 207), aunque una lectura del mismo deja totalmente claro que es deudora de *Le Cid*.

Ya hemos mencionado que el *Flavio* de Noris mantiene dos tramas paralelas, de las que nos interesa una de ellas: Flavio Cuniberto, rey de lombardos e ingleses, tiene dos consejeros, Lotario y Ugone. El drama comienza con la boda entre la hija del primero, Emilia, y el hijo del segundo, Guido. Este matrimonio se celebra al principio de manera íntima, con la intención de ambas familias de convocar a más invitados, reyes incluidos, en un ágape posterior. Pero en este intervalo de tiempo, llega una carta de Britania que cambiará el curso de la historia: Narsete, gobernador de aquellas tierras, pide al rey que, atendiendo a su edad, le permita volver a Italia. Lotario piensa que, siendo todavía joven y teniendo presentes los servicios prestados, merece que Flavio lo envíe a él; pero, en contra de lo que espera el consejero, el rey se decide sin mucha reflexión por Ugone. Lotario no acepta este contratiempo y, en plena discusión con *l'antico* Ugone, le propina un guantazo que no obtiene respuesta, de manera que el honor de este queda en entredicho. Humillado, Ugone acude a su hijo para que venga la afrenta que ha sufrido. Guido, sin reparar en que se trata de su suegro, acepta el encargo de su padre y mata a Lotario en un duelo.

Llegados a este punto, el paralelismo con *Le Cid* es indiscutible. Solo podríamos aportar que Noris, para respetar el material histórico que poseía, desdeña la idea de que los consejeros discutiesen a causa de la tutela del príncipe, por lo que introduce la carta de Narsete, de manera que el objeto de deseo de Lotario es ahora el gobierno (por encargo del rey) de Inglaterra. Además, el motivo de la agresión (*schiaffo*, en italiano), central en *Las Mocedades* y en *Le Cid*, se mantiene firme en el desarrollo del drama, de manera que se accione la respuesta pronta y decidida de Guido, hasta el punto de renunciar a su amor por Emilia. Noris, de este modo, se basa claramente en Corneille, reproduciendo con fidelidad el esquema de personajes:



Además, inserta la acción de otros personajes, tales como la reina, que no aparece ni en la referencia española ni en la francesa, o la otra hija de Ugone, Teodata, con el objeto de establecer una línea argumental más que se desarrolla en paralelo a la que ya conocemos. En ella, Flavio se enamora de Teodata, que a su vez lo está de Vitige (“favorito del Rè”).

Existen dos momentos concretos que queremos destacar, en los cuales esta influencia se hace más evidente: se trata de la discusión entre Lotario y Ugone (trasuntos del conde y don Diego) y la solicitud del padre para que el hijo tome cartas en el asunto. Confrontaremos estos pasajes con sus análogos de *Le Cid*, de modo que las conclusiones que obtengamos de estas dos comparaciones refrenden lo que hemos adelantado: *Flavio Cuniberto* es la primera ópera italiana (y, que nos conste, no italiana también) compuesta sobre material cidiano.

El hecho de que Guido termine por asesinar a Lotario, el padre de su amada (duelo que Noris sitúa en la escena XVII del acto II, aunque el padre de Emilia fallece en la siguiente), no

es más que uno de los elementos que caracterizan el texto de Castro y que el libretista veneciano reproduce en su obra. Es evidente que, visto con los ojos de hoy (al menos con los nuestros y con los de los espectadores del s. XVIII en Italia), resulta bastante difícil de asumir que una joven quede huérfana, pida justicia al rey y este determine que se case con el asesino de su padre. Montaner (1991, p. 476) se refiere a este “matrimonio compensatorio, que, si bien no ha podido atestigüarse como uso jurídico vigente, sí actúa como típico método de justicia poética en textos medievales”. Por su parte, Menéndez Pidal (1974, p. 102) también aclara que, aunque no contemos con la certeza de que se tratase de un uso jurídico, sí constituía un modo de justicia poética en textos medievales:

Según las costumbres antiguas, cuando una doncella noble quedaba huérfana, se dirigía al rey, solicitando un matrimonio que le compensase la pérdida del padre. [...] lo más característico de la castellana: que el novio sea homicida ofensor de la novia. Esta situación se halla en la leyenda del apóstol traidor, en la sombría leyenda de Judas. Este mata a su propio padre sin conocerle; la viuda del muerto acude a pedir justicia, y Pilatos (o la mujer de Pilatos) la casa con el matador, para que éste compense el homicidio que cometió.

Corneille ubica en la IV escena del acto I el encuentro en el que el conde pide explicaciones a un desconcertado don Diego que acaba de recibir el encargo del rey Fernando de ocuparse de la educación del príncipe. El autor aumenta la tensión de la escena al pasar de intervenciones de extensión aceptable de cada personaje a la rápida esticomitia que culmina con la bofetada. Tras esto, el padre de Rodrigo quiere usar su espada pero pronto se da cuenta de que nada puede hacer ante el vigor de su ahora rival. De este modo, don Diego ha perdido todo su honor.

Noris, por su parte, sitúa el encuentro en la escena XIV del acto I. Tras una intervención inicial de Lotario en la que declara firmemente sus intenciones, termina con un aria tras la cual continúa la acción entre ambos. A partir de ahí, el poeta veneciano establece ya el intercambio de palabras más rápido y directo, ya que en pleno recitativo los personajes no pueden entretenerse en demasiadas explicaciones. De este modo, si el dramaturgo debe elegir bien las palabras que escribe para que sus personajes expresen con claridad todos los sentimientos que atesoran, el libretista debe ser aún más preciso y reducir los discursos sin perder un ápice de expresividad, por más que no debemos olvidar que, aunque estudiamos textos, hay de pensar que la música completará posteriormente este caudal afectivo.

Le Cid (acto I, escena IV)

Flavio Cuniberto (acto I, escena XIV)

DON DIÈGUE

UGONE

Mais le Roi m’a trouvé plus propre à son
desir.

Il decreto del Rè tanto m’impone.

[...]

[...]

LE COMTE

LOTARIO

À de plus hauts partis Rodrigue doit
prétendre

A nozze più sublimi

Aspirerà il tuo figlio.

[...]

[...]

LE COMTE	LOTARIO
Ce que je méritais, vous l'avez emporté.	Egli a te diede Quelch' à me si doveva.
[...]	[...]
LE COMTE	LOTARIO
Ne le méritait pas! moi?	Io meritar non lo poteva? Io?
DON DIÈGUE	UGONE
Vous.	Tù.
LE COMTE	LOTARIO
Ton impudence,	Lotario? Indegno
Teméraire vieillard, aura sa récompense.	
<i>(Il lui donne un soufflet)</i>	<i>(Li da uno schiaffo)</i>
DON DIÈGUE	UGONE
Achève, et prends ma vie après un tel affront,	Ah, traditore,
Le premier don't ma race ait vu rougir son front.	Levami ancor la vita.
<i>(Ils mettent l'épée à la main)</i>	<i>(Vuol denuder la spada)</i>
LE COMTE	LOTARIO
Et que penses-tu faire avec tant de faiblesse?	Voglio debole, e insano, Che pensi far.
	<i>(Li dà una spinta, e l'atterra)</i>
DON DIÈGUE	UGONE
O Dieu! Ma forcé usée à ce besoin me laisse.	Oh Cieli in sì grand'uopo Il vigor mi abbandona.
	<i>(Li leva la spada)</i>
LE COMTE	LOTARIO
Ton épée est à moi, mais tu serais trop vain	Prendi, perch'io non degno
Si ce honteux trophée avait chargé ma main.	Di trofeo così vile
[...]	[...]

Por último, nos detendremos, como hemos indicado ya, en el momento en el que don Diego se dirige a su hijo reclamándole que haga justicia. Ambos autores sitúan el conflicto en

el acto primero, pero Corneille desarrolla este diálogo en la escena VI, mientras que Noris lo traslada a la XVI. En ambos casos, el padre comienza con la misma pregunta, que casi ofende al hijo. En la segunda cita, debido a que el libretista veneciano vuelve a utilizar intervenciones breves, Guido insiste incluso en la idea de que, mejor que él mismo, pueden responder otros para dar fe de su piedad. Esta brevedad en los parlamentos conduce a Noris a cambiar la estructura de la narración que hace el padre: Corneille prefiere un monólogo en el que no se interrumpe su discurso, mientras que Noris articula el discurso de Ugone a través de las preguntas que, insistentemente, le formula su hijo.

También ambos autores, para incidir en la crudeza de la petición, hacen que el padre se refiera al agresor como “el padre de...”, en lugar de aludir a su nombre directamente, lo cual acentúa la gravedad del mensaje en los oídos de quien la ama. Finalmente, ambos personajes, Rodrigo y Guido, se lamentan ante su padre tras la noticia, y quedan solos en la escena siguiente para insistir en esta desolación. Con este largo monólogo, Corneille termina el primer acto, mientras que Noris lo concluye tras dos escenas más que utiliza para encontrar a los dos amantes jugando con el conocimiento de los hechos parte de él y la ignorancia de los mismos por el lado de Emilia.

<i>Le Cid</i> (acto I, escena VI)	<i>Flavio Cuniberto</i> (acto I, escena XVI)
DON DIÈGUE	UGONE
Rodrigo, as-tu du coeur?	Hai tu core?
	GUIDO
	Richiesta, che m’offende.
	UGONE
	Rispondi, hai core?
RODRIGO	GUIDO
Tout autre que mon père	Ad altri, ch’il ciedesse
L’éprouverait sur l’heure.	Risponderian le prove.
[...]	[...]
RODRIGO	GUIDO
De grâce, achevez	Ma Chi?
	UGONE
	Lotario.
	GUIDO
	Lotario?
DON DIÈGUE	UGONE
Le père de Chimène.	Il genitore d’Emilia.

RODRIGO

GUIDO

Le...

O sdegno, ò Amore.

DON DIÈGUE

UGONE

Ne réplique point, je connais ton amour,

Animo, ò figlio

Mais qui peut vivre infame est indigne du jour,

Non tolga amor ciò ch'ad honor si deve

Plus l'offenseur est cher, et plus grande est
l'offense:

Sù, d'una man l'offesa

Enfin tu sais l'affront, et tu tiens la vengeance,

Vendichi la tua mano

Je ne te dis plus rien, venge-moi, venge-toi,

Tu il nemico punisci,

Montre-toi digne fils d'un ter père que moi;

E d'Ugone, e di Guido

Accablé des malheurs où le destin me range

L'honor tu risarcisci.

Je m'en vais les pleurer, va, cours, vole, e nous
venge.

CONCLUSIONES. Tras este somero análisis queda de manifiesto que la primera incursión del personaje de El Cid en la ópera italiana no lo es como tal, sino de forma soterrada o encubierta en los entramados argumentales de un libreto que, sin duda, manifiesta una influencia clara del drama de Corneille, por más que sea indirecta o de segundo grado. Queda claro, pues, que, partiendo del éxito de la obra francesa en Italia, que ya goza de varias representaciones y traducciones por los diferentes estados transalpinos, otros libretistas, al margen de esta primera aproximación de Noris, solo tangencial, aprovecharán el material para sus textos, haciendo ya explícita la referencia al héroe castellano.

Referencias bibliográficas:

- Allacci, L. (1755). *Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*. Venecia: Giambatista Pasquali.
- Carreres, V. (2013). Música y lenguaje en la estética barroca. En P. Aullón (ed.), *Barroco* (pp. 935-967). Madrid: Verbum.
- Castro, G. (2008). *Las mocedades del Cid* (L. García Lorenzo, ed.). Madrid: Cátedra.
- Cicognini, H. (1649). *Giasone*. Venecia: Giacomo Batti.
- Corneille, P. (2009). *Le Cid*. Malesherbes: Flammarion.
- Diacono, P. (2006). *Historia de los longobardos*. (P. Herrera Roldán, trad.). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

- Dubowy, N. (2004). “Un riso bizzarro dell’estro poetico”: il “Flavio Cuniberto” (1681) di Matteo Noris e il dramma per musica del secondo Seicento. *Musica e storia*, 2, 401-424.
- Fabbri, P. (2007). *Monteverdi*. Cambridge: Cambridge University Press.
- García, C. (1997). El Cid en Italia. En M.G. Profeti (ed.), *Percorsi europei* (pp. 128-165). Florencia: Alinea.
- Heartz, D. (1980). Ópera seria del s. XVIII. En *The new Grove Dictionary of Music and Musician* (vol. XIII, ad vocem). Londres: MacMillan Publishers.
- Hill, J.W. (2010). *La música barroca*. Madrid: Akal.
- Lombardi, M., & García, C. (1998). *Il gran Cid delle Spagne*. Florencia: Alinea.
- López-Verdejo, M. (2016). *El Cid en la ópera italiana (s. XVIII). Génesis y trayectorias*. Universidad de Huelva. Tesis de doctorado no publicada. Recuperado de <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/12749?locale-attribute=pt>
- Menéndez Pidal, R. (1974). *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Molina Jiménez, M.^a B. (2007). *Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el teatro lírico*. Universidad de Murcia. Tesis de doctorado no publicada. Recuperado de <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/200/1/molinajimenez1de2.pdf>
- Montaner Frutos, A. (1991). Las quejas de doña Jimena: formación y desarrollo de un tema en la épica y en el romancero. En J. M. Lucía Megías, P. García Alonso & C. Martín Daza (coord.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. II (pp. 475-508). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- Noris, M. (1696). *Flavio Cuniberto*. Roma: Giuseppe Vannacci.
- Salvadori, G.G. (1691). *Poetica toscana all’uso*. Nápoles: Gramignani.
- Tonolo, E. (2005). *Antonio Sacchini et Le Cid*. Universidad François Rabelais-Tours. Tesis de doctorado no publicada.
- Viñas, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- Walker, T. (1980). *The new Grove Dictionary of Music and Musician* (vol. XIII). Londres: MacMillan Publishers.