

EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA
CULTURA OCCIDENTAL

CONVOCATORIA DE SEPTIEMBRE

CURSO 2019/2020

Trabajo Final de Máster

LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LOS
LIBRETOS DE ÓPERA

Artemisia II de Caria

AUTORA

Clara Eugenia Larrañeta García

TUTOR

Dr. José María Lucas de Dios

UNED

Facultad de Filología

AGRADECIMIENTOS

Con la realización del presente Trabajo Fin de Máster culmino otra etapa académica de mi vida de gran esfuerzo a la par que enriquecedora, que me ha abierto nuevos horizontes en el campo de la Filología y la Tradición Clásicas. Dicho esfuerzo ha tenido su máxima representación con este último trabajo, debido a la grave situación que estamos viviendo a nivel mundial y que ha provocado que al final haya debido concentrar todas mis fuerzas para poder culminarlo.

Aún así, he disfrutado sumergiéndome en la investigación del personaje tratado y utilizando nuevos métodos de trabajo que no había aplicado hasta el momento. Por ello, quiero agradecer, en primer lugar, a mi tutor José María Lucas de Dios el ofrecimiento de este tema para finalizar el Máster, así como los primeros materiales y pautas que me proporcionó y que me sirvieron como guía en mis pasos iniciales. Por otro lado, no puedo dejar de darle gracias por la corrección y los ánimos en estas últimas semanas, a pesar de no contar con tiempo de sobra para ello.

Por su parte, a nivel personal, debo nombrar a las personas que me han acompañado, no sólo durante el proceso de este trabajo, sino también en todos los momentos trascendentales de mi vida. Mis hermanos, Rafael y José, dos pilares indiscutibles de mi ser, cuya ayuda me allana el camino constantemente, ya sea, en este caso, acompañándome a la biblioteca, dejándome su ordenador o de muchas otras formas. Por supuesto, nada de esto sería posible sin mi madre Dolores, ejemplo de lucha y constancia y cuyas palabras de ánimo llegan siempre en el mejor momento; ella es mi apoyo más importante. Y, por último, mi padre Rafael, inspiración de bondad y sabiduría; de él aprendí el amor por las letras y las lenguas y su recuerdo llevo conmigo permanentemente.

ÍNDICE

| | |
|--|------------|
| I. <u>INTRODUCCIÓN</u> | 2 |
| II. <u>LA FIGURA DE ARTEMISIA II DE CARIA EN SUS ORÍGENES</u> | 6 |
| II. 1. CONTEXTUALIZACIÓN: CARIA Y LA DINASTÍA HECATÓMNIDA | 7 |
| II. 2. ARTEMISIA A TRAVÉS DE LAS FUENTES CLÁSICAS | 21 |
| III. <u>LA TRADICIÓN POSTERIOR DE ARTEMISIA</u> | 47 |
| III. 1. TRADICIÓN TEXTUAL | 47 |
| III. 2. TRADICIÓN ICONOGRÁFICA | 55 |
| IV. <u>ARTEMISIA II DE CARIA EN LOS LIBRETOS DE ÓPERA</u> | 70 |
| IV. 1. LIBRETO DE MARCELLO MARCHESINI | 72 |
| IV. 2. LIBRETO DE GIOVANNI BATTISTA COLLOREDO | 79 |
| IV. 3. ANÁLISIS TEXTUAL COMPARATIVO DE AMBOS LIBRETOS | 87 |
| IV. 4. ANÁLISIS MUSICAL COMPARATIVO DE AMBAS ÓPERAS | 90 |
| V. <u>CONCLUSIONES</u> | 93 |
| VI. <u>BIBLIOGRAFÍA</u> | 98 |
| FUENTES CLÁSICAS | 104 |
| IMÁGENES | 107 |
| <u>ANEXOS</u> | 110 |
| TRADUCCIÓN DEL LIBRETO DE MARCELLO MARCHESINI | 111 |
| TRADUCCIÓN DEL LIBRETO DE GIOVANNI BATTISTA COLLOREDO | 164 |
| PARTITURA DE <i>ARTEMISIA REGINA DI CARIA</i> (1797) | 225 |
| PARTITURA DE <i>ARTEMISIA</i> (1801) | 226 |

LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LOS LIBRETOS DE ÓPERA

Artemisia II de Caria

I. Introducción

*Ella misma intentó convertirse en un
sepulcro vivo y espirante para Mausolo, bebiendo
sus huesos espolvoreados en una copa.*

Valerio Máximo

La tradición clásica tiene un amplísimo recorrido, hablamos de siglos, y su influencia se percibe en infinidad de aspectos de la vida cotidiana de la sociedad occidental. A nivel literario la inmersión de los clásicos se advierte con mayor claridad y es el ámbito que más ha contribuido a la pervivencia de éstos y al engrandecimiento de sus historias. Y en parte, es gracias a los textos escritos que la tradición grecorromana haya tenido su representación en otros ámbitos culturales como son el arte o la música. Con poco que nos acerquemos a cualquiera de estas ramas, comprobaremos que es cierto puesto que cualquiera de ellas está plagada de temas clásicos. Quizás esto es más fácil de apreciar en las composiciones artísticas pues se compone de imágenes; sin embargo, en el ámbito musical las obras inspiradas por la Antigüedad grecorromana son muchas más de lo que en un principio podríamos pensar. Y es la ópera su máximo exponente.

De hecho, la ópera debe su origen a la búsqueda de la unión de las representaciones dramáticas con música en una época de floreciente esplendor cultural que estaba relacionado con la ambición de imitar el esplendor de la Antigüedad clásica.

De este modo, la ópera tenía su reminiscencia en la tragedia griega que también mezclaba los dramas teatrales con elementos musicales. No es de extrañar, por lo tanto, que las primeras óperas estuvieran ambientadas precisamente en temas clásicos. Pero no sólo en sus orígenes, sino que también durante los siglos posteriores las tramas procedentes de historias griegas o romanas, ya fueran históricas o mitológicas, fueron las preferidas por los compositores de ópera.

Es en este sentido donde surge el interés de la Filología por el estudio de las óperas y más concretamente de los libretos, pues es el contenido de éstos lo que guarda la tradición clásica. Aun así, cabe mencionar que no es sino la unión de drama y música el reflejo de la tragedia griega y que la música buscaba también su parte “clásica” en este contexto, tratando de adaptarse a cada tema particular.

Más allá de cuestiones musicológicas, es la Filología la mejor ciencia que puede acercarse al contenido textual de las óperas, sin embargo, esta faceta no es sino algo bastante reciente que no había tenido cabida en los asuntos estudiados en relación con la tradición clásica.

El acercamiento filológico a la parte textual de los libretos operísticos se ha consolidado en los últimos decenios de forma rotunda, con especial intensidad desde los años noventa del siglo pasado. La filología alemana ha creado un nuevo término, *die Librettologie* [...] que apuesta por el análisis literario de los textos musicados¹.

Así, en el término adaptado al español que todavía no ha alcanzado su reconocimiento, la *libretología* es una rama que está en pleno auge y, aunque ya hay muchos libretos analizados, aún quedan muchos más por estudiar.

El propósito del presente trabajo es precisamente ése, el estudio a nivel textual de dos libretos de ópera ambientados en el análisis de un personaje histórico que vivió en el antiguo Imperio persa aqueménida en la época clásica, concretamente en el siglo IV a. C.; se trata de Artemisia II de Caria.

La curiosidad de los libretos escogidos, que tienen como protagonista al mismo personaje, es que pertenecen a dos óperas escritas ambas por el mismo compositor: Domenico Cimarosa. Las razones por las que este compositor clásico decidió escribir dos óperas sobre el mismo tema con dos libretos diferentes sólo él las conoce pero

¹ CASTRILLO DE LARRETA-AZELAIN, M. D. y SANFILIPPO, M., “La *Dafne* de Rinuccini y la de Opitz: El comienzo de la ópera italiana y alemán. Edición bilingüe”, *EPOS*, XXIX, Madrid, UNED, 2013, p. 404.

resulta interesante estudiarlos y ver las diferencias entre uno y otro y así observar el papel de la tradición clásica en cada uno de ellos.

La figura de Artemisia II de Caria no es demasiado conocida, desde luego no fuera del ámbito académico, pero incluso dentro de él tampoco es uno de los personajes a los que se suele dedicar mucha atención. Sin embargo, esta mujer perteneció a una dinastía, la Dinastía Hecatómnida, procedente de la histórica región de Caria en Asia Menor, que llegó a ser bastante trascendental en la historia de la Persia y la Grecia clásicas y su influencia se perpetuó en los años siguientes.

However, an awareness of the Carian aspects of local history was perpetuated long into the Hellenistic age and beyond, and was even employed to encourage cooperation between communities in certain periods. At an individual level, the continued popularity of names associated with the Hekatomnid dynasty during the Hellenistic and into the Imperial period, notably Hekatomnos and Artemisia, may indicate a desire to recall a distinctly Carian 'golden age' of regional history².

Probablemente, por no decir seguramente, lo que más se conoce de esta familia y de Caria es el famoso Mausoleo de Halicarnaso, considerado una de las Siete Maravillas del mundo antiguo y del que se oye hablar de manera general. Es posiblemente esta fama con la que se vincula Artemisia II de Caria pues fue ella la artífice de este gran monumento. Y es que, si bien es cierto que hoy en día este nombre en general se desconoce, tuvo su momento de auge en los inicios del Renacimiento y en el resto de la Modernidad, como bien refleja la proliferación de representaciones artísticas y literarias de esta época. Y en esto se incluyen los libretos de ópera que llevan su nombre.

Pero no sólo el Mausoleo, sino también los motivos que hay detrás son lo que llevó a que Artemisia ganara popularidad durante estos siglos. Este gran sepulcro, construido para su difunto marido, esconde una historia de profundo amor que derivó en un relato lleno de dramatismo y romanticismo. Éste es el tipo de cosas que más calan en la imaginación de las personas y las que están destinadas a convertirse en leyenda, que es lo que sucedió con Artemisia de Caria.

Así es como llegó a aparecer en títulos de óperas. Pero todo esto procede de toda una serie de testimonios sobre los que se asienta la tradición de esta figura femenina, unos relatos que se escribieron ya en época antigua desde los mismos tiempos en los

² UNWIN, N. C., *Caria and Crete in Antiquity: cultural interaction between Anatolia and the Aegean*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 58-59.

que vivió Artemisia y en adelante. De ellos tomaron las fuentes más tardías la información y los detalles, los cuales ellos adaptaron y modificaron a su gusto y según los ideales y los objetivos de cada uno de ellos. Naturalmente, en el caso de los libretos por ejemplo, existe una adaptación y construcción de los personajes y de la trama misma para constituir una obra dramática que resulte de interés al público.

Por ello mismo, el primer apartado de este trabajo se centra en el acercamiento al personaje de Artemisia II de Caria, estando dividido en una parte de contextualización y en otra de fuentes clásicas. El primer subapartado pretende acercarse a esta figura dentro de la época y la familia a la que perteneció para que podamos conocer mejor las circunstancias de las que estaba rodeada y las peculiaridades del momento y su región en particular. Mientras, el segundo apartado es un estudio en profundidad de las fuentes clásicas que nombran de forma específica a Artemisia, así que se incluyen cada uno de los textos de los autores grecorromanos con el objetivo de observar la evolución y la transmisión de su historia.

El segundo capítulo del trabajo también se centra en la tradición de la caria pero en esta ocasión son los testimonios posteriores los que se tratan. Dividido también en dos partes, la primera es un acercamiento a la tradición textual, con algunas de las obras más importantes que recogieron la historia de Artemisia. La segunda, lo que estudia es la tradición iconográfica, también con la inclusión de las obras artísticas más notables que tienen a este personaje como protagonista. El objetivo de este apartado es observar cómo la tradición fue creciendo y alcanzó su máxima expansión en la época moderna.

El tercer epígrafe ya es el estudio de los libretos de ópera escogidos. En él se comparan estos libretos con las fuentes clásicas y se hace un análisis de las particularidades de cada uno, comentando los elementos novedosos que presentan y también los que proceden de los autores griegos y latinos. Los dos primeros subapartados son un estudio de cada uno de los libretos, mientras que el tercero es un análisis, resultado de la comparación entre ambos. El cuarto subapartado es un breve comentario musical a las dos óperas basadas en cada uno de los libretos.

Por último, se incluyen unos anexos con la traducción de los dos libretos al español, así como las primeras páginas de las partituras de las óperas.

Empecemos ahora con la exposición de cada uno de ellos:

II. La figura de Artemisia II de Caria en sus orígenes

Artemisia II fue una sátrapa de Caria, una de las regiones del Imperio persa aqueménida, que vivió en la primera mitad del siglo IV a. C. –se desconoce la fecha exacta de su nacimiento pero se puede establecer su muerte en el 351 a. C.–. Ciertamente que su gobierno fue breve, pues duró apenas dos años, sin embargo, este personaje histórico alcanzó una fama lo suficientemente destacable como para que fuera nombrada por varios de los autores clásicos más importantes en sus escritos. Gracias a éstos se mantuvo una tradición de este personaje durante los siglos posteriores y que se hizo más patente a partir del siglo XVI, momento en el que empezó a ser objeto de interés en numerosas representaciones artísticas³.

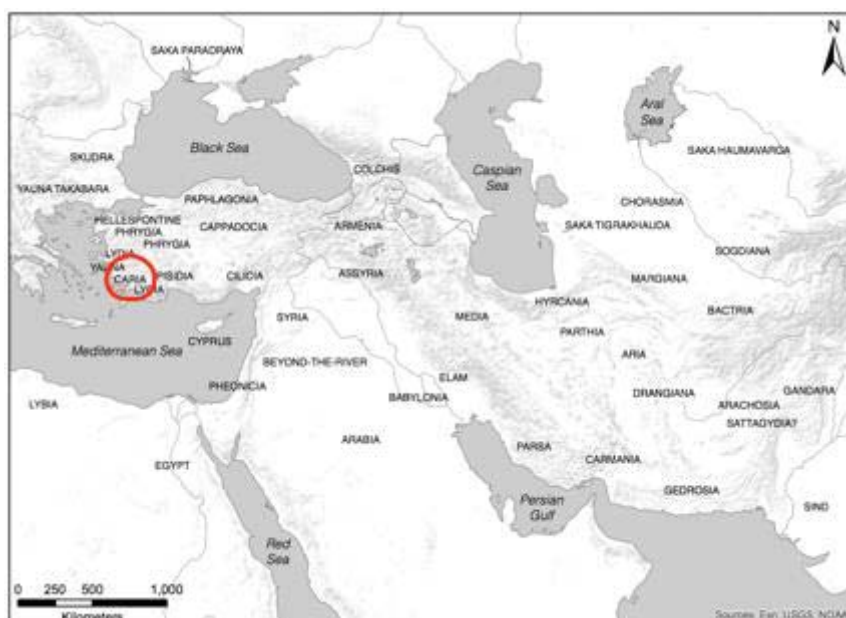
Pero su fama no se debe tanto a sus acciones políticas –aunque sí protagonizó algunos episodios reseñables–, sino sobre todo a su actuación como viuda. Artemisia era esposa y a la vez hermana de Mausolo, sátrapa de Caria desde el año 377 hasta su muerte en el año 353 a. C., la cual sumió a su mujer en un profundo duelo, lo que la llevó a ir mezclando sus cenizas en una bebida para ir tomándoselas ella misma. Este particular comportamiento es lo que más ha llamado la atención entre escritores y artistas hasta el punto de ser ella la escogida como protagonista en numerosos libretos de ópera, dos de los cuales son el objeto de estudio de este trabajo.

Para conocer el origen de Artemisia debemos acudir en primer lugar a las fuentes clásicas y analizar toda la información que se trata sobre ella, pues es de estos autores grecolatinos de donde procede toda la tradición posterior de este personaje histórico. De esta forma, podemos llegar a conocer cuál era la visión de esta figura en época clásica para comprender mejor la imagen posterior que se construyó y transmitió de ella. Sin embargo, antes de meternos en el estudio de los textos clásicos, es conveniente presentar y tener en cuenta unas consideraciones previas acerca del contexto histórico y familiar de esta mujer, ya que, como gobernante, formó parte de una familia con un papel importante en la historia del Imperio persa aqueménida.

³ La tradición de Artemisia se tratará en profundidad en el apartado *III. La tradición posterior de Artemisia*.

II. 1. CONTEXTUALIZACIÓN: CARIA Y LA DINASTÍA HECATÓMNIDA

Caria fue una antigua región histórica situada en la costa sudoeste de Anatolia que pasó a formar parte de las satrapías⁴ del Imperio persa aqueménida en el siglo VI a. C. hasta las conquistas de Alejandro Magno. Durante su pertenencia a los reyes persas, Caria estuvo gobernada por diferentes sátrapas, que eran príncipes y aristócratas persas y locales, pero fueron los miembros de la Dinastía Hecatómnida los gobernantes más destacados de esta satrapía. Con esta familia, que gobernó durante casi todo el siglo IV a. C., Caria alcanzó mayor independencia y su capital Halicarnaso vivió un período de floreciente esplendor que le otorgó fama en el mundo antiguo.



Mapa del Imperio Persa Aqueménida con Caria rodeada en rojo⁵

Es a dicha dinastía de los Hecatómnidas a la que perteneció Artemisia de Caria. Esta familia Hecatómnida ya gozó de una posición prominente en la Persia del siglo V a. C., siendo una de las dinastías locales que caracterizaron la región. Sin embargo, recibe su nombre por el primer miembro de la dinastía, Hecatomno, padre de Artemisia, que

⁴ Las satrapías del Imperio aqueménida eran las regiones en las que se dividía el Imperio aqueménida, con el objetivo de facilitar la administración territorial y ayudar al rey en el control estatal. Estas regiones de tierra establecieron sus límites basándose en fronteras y políticas antiguas y su administración se llevaba de manera similar a la del gobierno central.

⁵ Mapa editado por la autora y creado por Lori Katchadourian y Adam T. Smith en KATCHADOURIAN, L., *Imperial Matter. Ancient Persia and the Archaeology of Empires*, Oakland, University of California Press, 2016 p. 32.

no fue sátrapa hasta el 392 a. C., aunque se sospecha que su padre Hyssaldomus también podría haber servido como sátrapa antes que su hijo⁶.

Los sátrapas estaban al servicio del Gran Rey⁷ y, a modo de gobernadores provinciales, se encargaban de aportar beneficios al centro del imperio a través de toda una red jerarquizada de personal administrativo⁸, siendo así ellos los oficiales más importantes del rey, los “protectores del reino”⁹. La familia Hecatómvida se mantuvo, por lo general, leal al rey persa pero es cierto que llegaron a adquirir una cierta independencia que les llevó a alcanzar prácticamente un *status* de reyes. Así, Hecatomno se mantuvo fiel y su hijo Mausolo pudo sucederle como el siguiente sátrapa a su muerte en el 377 a. C. Éste fue el miembro de la familia más conocido pues desempeñó varias empresas que le dieron notoriedad.

Mausolo continuó en la línea de fidelidad al soberano persa, que en ese momento era Artajerjes II –el cual gobernó desde el 404 hasta el 359 a. C.–, y así lo manifestó al mostrar su apoyo al rey ayudándole a sofocar una revuelta iniciada por uno de los sátrapas del reino, Ariobarzanes de la Frigia Helespónica¹⁰ en el año 367 a. C.

⁶ CARNEY, E. D., “Women and *Dunasteia* in Caria”, *The American Journal of Philology*, Vol. 126, No. 1, The Johns Hopkins University Press, 2005, pp. 65-66.

⁷ El Imperio Aqueménida era tan grande que los reyes persas no tuvieron más remedio que confiar en estos leales representantes, llamados sátrapas, para que gobernaran por ellos. BURGAN, M., *Great empires of the past. Empires of Ancient Persia*, New York, Chelsea House Publishers, 2005, p. 81.

⁸ MEADOWS, A. R., “The administration of the Achaemenid Empire”, en CURTIS, J. y TALLIS, N. (eds.), *The forgotten empire. The world of Ancient Persia*, London, The British Museum Press, 2005, p. 182.

⁹ WATERS, M., *Ancient Persia. A Concise History of the Achaemenid Empire, 550-330 BCE*, New York, Cambridge University Press, 2014, p. 251.

¹⁰ El origen de la revuelta de Ariobarzanes hay que buscarlo en la persistente rivalidad y competición que existía entre los diferentes sátrapas del reino. A pesar de pertenecer al mismo imperio, las luchas respecto a los límites provinciales ocurrían con la misma frecuencia con que surgían en cualquier otro contexto del mundo antiguo. Esta disputa en concreto envolvía a dos regiones contiguas de Anatolia: la Frigia Helespónica y Lidia y a sus dos sátrapas, respectivamente: Ariobarzanes y Autofradates. En el año 367 a. C., Ariobarzanes había consolidado el poder persa en la Tróade –tradicionalmente región perteneciente a Lidia–, así como a ambos lados del Helesponto y había ofrecido su apoyo a la ciudad griega de Esparta con el aporte de mercenarios. Todas estas acciones parecían indicar que el sátrapa frigio podía estar buscando consolidar su posición y hacerse fuerte pero en contra de los intereses del Imperio aqueménida. Así, Autofradates aprovechó estas circunstancias para expresar sus quejas y temores al rey persa, el cual declaró como rebelde a Ariobarzanes, quizás por temor personal a que hubiera un nuevo Ciro (hermano menor de Artajerjes II que intentó traicionarle). Así pues, el rey ordenó a Autofradates y a Mausolo que partieran con sus tropas, por tierra y por mar, contra Ariobarzanes, el cual no llegó a tener la oportunidad de expresar sus intenciones ante Artajerjes II. CURTIS, J. y SIMPSON, J., *The World of Achaemenid Persia. History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East*, London-New York, I. B. Tauris and Co Ltd in association with the Iran Heritage Foundation, 2010, p. 464; WEISKOPF, M., *The so-called*

Sin embargo, por motivos que no pueden llegar a esclarecerse a través de las fuentes que nos han llegado, parece ser que Mausolo se unió a la revuelta, junto con otros sátrapas, en lo que se denominó como la Revuelta de los Sátrapas. Los detalles de esta revuelta “are obscure in the extreme”¹¹ y, aunque se sabe que su inicio está relacionado con Ariobarzanes, poco se sabe de lo que ocurrió después, lo único que cabe es hacer conjeturas. Lo que sí puede asegurarse es la participación de algunas ciudades griegas, como Atenas y Esparta, las cuales mostraron su apoyo a los rebeldes buscando la debilidad del Imperio persa; “this made them vulnerable, for they had plenty of enemies in Egypt and the Aegean looking to weaken them”¹². De hecho, es posible que lo que acrecentó estas revueltas fuera precisamente la influencia y el contacto que los griegos tenían con estas satrapías de la zona de Asia Menor; ellos aprovecharían cualquier circunstancia para incitar un levantamiento contra los persas y más en este momento en que los aqueménidas estaban envueltos en un conflicto con Egipto y tenían parte de sus tropas concentradas en esa zona. La rivalidad entre griegos y persas fue una constante durante toda la época clásica.

Sea como fuere, Mausolo, que en un principio había partido contra Ariobarzanes siguiendo las órdenes de Artajerjes II, cambió su parecer y se unió a la revuelta:

The second stage of the Satraps’ Revolt, the revolt of Ariobarzanes, concerned Mausolus directly.

Hekatomnos had helped Evagoras of Cyprus, whom he was supposed to be fighting, and it is possible that in 366 at Assos Mausolus did much the same, when sent against Ariobarzanes¹³.

La actuación que siguió Mausolo se parece a la que tuvo su padre años antes cuando fue enviado por el rey Artajerjes II en contra de Evágoras de Chipre. Sin embargo, en vez de actuar contra él, Hecatomno le ayudó económicamente de forma secreta. Así, el primer miembro de la dinastía Hecatómnida tuvo un momento de alejamiento respecto a la voluntad del rey a pesar de que se mantuvo fiel durante el resto de su gobierno, como ya se ha mencionado. Aunque se desconocen las causas de la

“*Great Satrap’s Revolt*”, 366-360 B. C.; concerning local instability in the achaemenid far West, Historia: Einzelschriften, H. 63, Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 1989, pp. 41-43.

¹¹ HORNBLOWER, S., *Mausolus*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 173.

¹² BURGAN, M., Op. cit., p. 51.

¹³ HORNBLOWER, S., Op cit., p. 172.

decisión de este sátrapa, parece un precedente respecto al camino que más tarde tomaría su hijo Mausolo, sirviendo al mismo rey persa.

Only at this period, in the 360s, did the Hekatomnid dynasty pursue political aims openly at odds with the Great King's interests, evidence for disloyalty at other dates being confined to secret actions by Hekatomnos in Cyprus –or to wishful thinking of the part of Isokrates¹⁴.

Es por esta razón por lo que quizás no se debe entender la unión de Mausolo a la revuelta o la retirada de la ofensa contra Ariobarzanes como una rebelión contra la figura de Artajerjes II o como un deseo de independencia del Imperio aqueménida. De hecho, no hay pruebas específicas de insurrección contra el soberano persa y algunos autores incluso niegan rotundamente tal hipótesis: “there is no evidence which points to Mausolus standing against Artaxerxes”¹⁵. El hecho de que en determinado momento Mausolo no actuara como cabría esperar, no significa obligatoriamente una sublevación. Es más, poco más tarde de estos sucesos, volvió a la línea de lealtad a los aqueménidas que siguieron todos los Hecatómnidas y no hubo represalias de ningún tipo contra su persona ni su satrapía.

Entonces, habría que mirar estos episodios de “rebeliones” como una serie de intereses y maniobras políticas en relación con la vinculación que Caria –y el resto de regiones de Anatolia– tenía con el mundo griego. Esto pudo provocar ciertamente que, en determinado punto, las actuaciones individuales de los sátrapas persas fueran en contra de los intereses de la capital persa. Entre otras empresas, uno de los asuntos más importantes que tenían los sátrapas de Asia Menor con Grecia era la alta contratación de mercenarios¹⁶ griegos que pasaban a formar parte de las guarniciones persas cuando se les requería para luchar en determinadas batallas¹⁷. Para ello, tenían acuerdos con las *poleis* griegas que no querían que se vieran truncados; así que, al ser partícipes algunas ciudades helenas de las revueltas en Asia Menor, los sátrapas tuvieron que actuar en consecuencia.

¹⁴ *Ibid.*, p. 138.

¹⁵ WEISKOPF, M., *Op. cit.*, p. 65.

¹⁶ Sobre el mercenariado en el siglo IV a. C.: PLÁCIDO SUÁREZ, D., “Grecia Clásica, 23. El mercenariado. La financiación del ejército en el siglo IV a. C.”, en DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. *et alii*, *Historia del mundo clásico a través de sus textos. I. Grecia*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 435-441; SAGE, M. M., *Warfare in Ancient Greece. A Sourcebook*, London-New York, Routledge, 1996, pp. 147-157.

¹⁷ BURGAN, M., *Op. cit.*, pp. 50-51; HORNBLLOWER, S., *Op. cit.*, p. 149.

En el caso concreto de Mausolo, se sabe de sus acuerdos con Agesilao de Esparta en estos momentos, al que dio dinero –al igual que había hecho su padre con Evágoras– justo antes de abandonar la ofensa contra Ariobarzanes en el sitio de Sesto y Aso, probablemente como parte de uno de esos acuerdos sobre mercenarios a los que ya se ha hecho referencia¹⁸.

Lo que indica todo esto es que los sátrapas ya gozaban de por sí de una cierta autonomía en lo que se refiere a la administración de la región que estaba a su cargo; de ellos dependía la seguridad de su territorio, la recolección de tasas y tributos, el mantenimiento de las vías de comunicación con el centro del imperio así como el aporte de tropas a las causas del rey. Sin embargo, parece que Mausolo fue más allá en la toma de decisiones y adquirió mayor independencia que otras regiones, practicando una política exterior más autónoma que le condujo a estrechar lazos con el territorio helénico y a tratar con los dirigentes griegos, tanto él como el resto de su familia, como si de auténticos reyes carios se tratara. De este modo, no sólo estableció pactos con Agesilao de Esparta sino que también llevó a cabo otras acciones de carácter inusual para una sátrapa, como por ejemplo el tratado de *proxenia* que realizó, junto a su esposa Artemisia, con Cnosos, el cual “might have raised some eyebrows in Persia”¹⁹. Además, puede atestiguiarse la influencia de Caria en estos momentos en el hecho de que algunas islas griegas se dirigieran a la capital caria para expresar sus quejas y no a la capital del Imperio aqueménida: “here is evidence that Mausolus was a more free agent than some of his colleagues [...]. The Greek sources, at least, assume that Halikarnassos, not Persia, was the proper place to lodge such a complaint”²⁰.

Y otro hecho particular y de especial relevancia que nos da una idea del poder del líder cario es su participación en la Guerra Social²¹ en la que prestó su apoyo a los aliados que se levantaron contra Atenas. Mausolo veía la Confederación Ateniense como un obstáculo para sus pretensiones y no dudó en aprovechar la oportunidad de

¹⁸ HORNBLLOWER, S., Op cit., p. 174.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 168.

²⁰ *Ídem.*

²¹ La Guerra Social (357-355 a. C.) fue un conflicto que enfrentó a los miembros de la Segunda Confederación Ateniense, en el que los aliados Quios, Rodas, Bizancio, Cos y al menos otros nueve estados más se rebelaron contra Atenas por su aumento de poder y su actitud supremacista y agresiva. Ver BUCKLER, J., *Aegean Greece in the Fourth Century BC*, Leiden, Brill, 2003, pp. 377-384.

debilitarla avivando la agitación que ya se estaba produciendo²². La cuestión es que lo hizo por iniciativa propia y no siguiendo los mandatos del soberano persa²³, lo que no quiere decir que el rey desaprobara la actuación de Mausolo, ni siquiera que no estuviera realmente detrás de la incitación al sátrapa a intervenir en esta guerra²⁴ o simplemente que no lo supiera de antemano. No se puede descartar ninguna opción,

but the fact (if it is a fact, as seems likely merely on a strict interpretation of only two pieces of evidence) that Mausolus should, without instructions, embroil himself in a major matter like the Social War, is a striking illustration of how far this apparently untypical satrap could go²⁵.

En cualquier caso, las evidencias son insuficientes como para poder afirmar nada, lo que nos conduce al problema de las fuentes con respecto a los sátrapas de Caria y a todos estos temas que se están tratando. Los relatos sobre estos hechos son escasos y además son fundamentalmente griegos; no poseemos fuentes persas que nos sirvan para contrastar la visión griega. Por eso mismo, toda la interpretación de la Revuelta de los Sátrapas y de las actividades de Mausolo puede estar considerablemente alterada o ser engañosa, razón por la cual los historiadores modernos no son capaces tampoco de ofrecer una visión unificada de los hechos y nos encontramos con fuertes contradicciones entre unos y otros. Lo que nos enfrentamos aquí es un “problème exemplaire de l’utilisation des sources et de leur difficulté”²⁶:

To contextualize the revolts as a whole, Classical sources contemporary to the events are, unfortunately, of little additional help. Athenian orators such as Isocrates and Demosthenes include or omit, embellish or gloss, details about the King’s troubles for their rhetorical purposes. Their job was to persuade an Athenian audience. On matters Persian, their speeches read like selections from a political campaign. This is not to imply that the references to revolts against the King are fabricated, but the details are on the whole unreliable²⁷.

²² POMEROY, S. *et alii*, *A Brief History of Ancient Greece. Politics, Society and Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 233.

²³ No hay que olvidar que en esta fecha (357 a. C.) la lealtad de Mausolo está claramente con el Imperio.

²⁴ Se debe tener en cuenta que la rivalidad entre Grecia y Persia seguía existiendo y que tanto unos como otros aprovechaban cualquier oportunidad para debilitar al otro, ya fuera instigando al desorden en cualquier ocasión que observaran o a través de la realización de pactos.

²⁵ HORNBLOWER, S., *Op. cit.*, p. 169.

²⁶ DEBORD, P., *L’Asie Mineure au IV^e siècle (412-323 a. C.). Pouvoir et jeux politiques*, Bordeaux, Ausonius, 1999, p. 302.

²⁷ WATERS, M., *Op. cit.*, pp. 463-464.

Al margen de revueltas y a pesar de que es cierto que las satrapías gozaban de una cierta autonomía, no dejaban de formar parte del conjunto del territorio aqueménida y el rey no confiaba a la libre voluntad la fidelidad de los sátrapas. Por ello, todas las regiones contaban con otros miembros de la administración estatal que se encargaban de recordar a estos sátrapas a quién debían su posición²⁸, los llamados Ojos del Rey y Oídos del Rey, razón por la cual es de suponer que tampoco les compensaba posicionarse abiertamente en contra del imperio. Así pues, la falta de ofensivas contra los carios y la permisividad a la familia Hecatómvida de seguir rigiendo en Caria sugieren que Mausolo no fue censurado, es más, “his use of Achaemenid forms and activities shows Achaemenid approval of his exercise of power”²⁹. Únicamente, algún comportamiento “suggests that at least in the time of Artaxerxes II the writ of the royal ‘eyes’ and ‘ears’ did not run very effectively south of the Maiander”³⁰.

En efecto, Caria pertenecía al Imperio aqueménida y los carios eran súbditos del rey igual que el resto de los habitantes de las tierras persas. Sin embargo, hay que tener en cuenta que Persia estaba formada por todo un conjunto de pueblos e identidades distintos que habían ido siendo anexionados por los reyes aqueménidas a lo largo de muchos años de historia y que fueron convirtiéndose cada uno en las satrapías del nuevo imperio. Por eso, fue un cambio muy trascendental en Caria en el año 392 a. C., cuando la satrapía pasó de estar regida por un sátrapa persa a estar gobernado por un miembro de una familia local. El ascenso de los Hecatómvidas fue bienvenido, no sólo por el cambio de *status* de una familia noble caria, sino también por el cambio de nacionalidad del nuevo dirigente: el extranjero Tisafernes fue expulsado y reemplazado por un auténtico cario, Hecatomno³¹.

Esto marcó una considerable diferencia en la administración de la región. El nuevo sátrapa cario velaría más por los intereses propios de su región que como lo habría hecho el anterior sátrapa. Éste, al ser un aristócrata persa del cuerpo estatal y estar destinado en una región, actuaría según los intereses de la capital y el mandato del rey; no tendría el sentimiento de vinculación a la tierra a la que había sido destinado, al menos no como alguien originario de allí.

²⁸ *Ibid.*, p. 254.

²⁹ MORGAN, J., *Greek Perspectives on the Achaemenid Empire: Persian through the Looking Glass*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, p. 280.

³⁰ HORNBLOWER, S., *Op. cit.*, p. 167.

³¹ *Ibid.*, pp. 138 y p. 145; WATERS, M., *Op. cit.*, p. 254.

Esto explicaría el aumento del carácter independiente de Caria y el hecho de que sus nuevos sátrapas tuvieran más trato de reyes que de funcionarios representantes del Imperio aqueménida. Además, el hecho de que una familia local ganara un nuevo papel como gobernantes hace más factible la posibilidad del establecimiento de una dinastía – más que siendo mandatarios designados por el Estado con procedencias muy diversas–, lo que, por otro lado, ayudaría a incrementar este carácter de realeza que llegaron a adquirir los Hecatómnidas. De este modo, fueron acumulando cada vez más poder por lo que en el siglo IV “Persia appears not to have interfered much with the internal government of Karia”³². Por eso no es de extrañar que se defina al principal miembro de la familia, Mausolo, como “technically a Persian satrap but de facto an independent

ruler who operated from Halicarnassus”³³.

En sus orígenes, los Hecatómnidas procedían de Cyndia pero más tarde se mudaron a Mylasa, la cual fue sede de la satrapía durante el mandato de Hecatomno y llegó a ser un centro de repercusión a principios del siglo IV a. C. Sin embargo, fue Halicarnaso (actual Bodrum) la gran ciudad caria que alcanzó fama en todo el mundo antiguo; Mausolo trasladó allí su residencia y logró convertirla en una floreciente ciudad³⁴.



*Caria en el siglo IV a. C.*³⁵

³² HORNBLLOWER, S., Op. cit., p. 52.

³³ POMEROY, S. *et alii*, Op. cit., p. 233.

³⁴ MOORMANN, E. M. y UITTERHOEVE, W., *De Adriano a Zenobia. Temas de historia clásica en literatura, música, artes plásticas y teatro*, ed. de MARTÍNEZ SÁNCHEZ, J., trad. de HORST, L., Madrid, Ediciones Akal, 1998, p. 57.

³⁵ DEBORD, P., Op. cit., p. 255.

Es en Halicarnaso donde se materializa una de las características más importantes de los Hecatómnidas, que fue la vinculación con el mundo griego. Esto no sólo era una cuestión de los carios, sino que toda la costa oeste de Anatolia estaba fuertemente imbuida de la influencia griega por su proximidad³⁶ y porque algunas ciudades y regiones habían sido griegas y seguían considerándose tradicionalmente griegas a pesar de que estuvieran bajo el dominio persa durante este siglo. Y es que, a pesar de la fuerte rivalidad entre Grecia y Persia, eran regiones contiguas, en contacto continuo y que además, por las circunstancias, se mostraban siempre muy interesados los unos por los otros, aparte de todos los acuerdos que realizaban constantemente. Las fuentes mismas dan testimonio de ello; los autores griegos relataban todo tipo de asuntos relacionados con los persas, en parte porque lo que ocurría en un lugar solía afectar también al otro. Eso sí, los griegos no eran imparciales y buscaban el beneficio de los suyos. Por eso a veces, su interpretación es engañosa, como ocurre en el caso de la Revuelta de los Sátrapas y con Mausolo, el cual “has been tainted by his use of Hellenic forms, which created the expectation among Greek writers and their modern interpreters that the Hecatomnids were prone to act against the Empire’s interests”³⁷.

Pero la proximidad de la costa de Asia Menor con la Hélade era real y son los Hecatómnidas los que mejor ilustran la helenización de las élites no griegas³⁸. En Halicarnaso, Mausolo integró en la construcción de sus edificios elementos de ambas culturas, en un estilo greco-persa³⁹, con un propósito, pues él, al igual que lo estaba haciendo Filipo de Macedonia,

were not copying but were using a complex and symbolic language of power that was directed at elites and people alike. They were showing their knowledge and ability to control, command and transform the cultures of others. With regard to cities, what they created were not replicas but ‘Hellenising’ artefacts. Their cities were Greek in shape, showing their power to take and transform the cultures of other but operated according to Carian and Macedonian social and political requirements⁴⁰.

³⁶ Sobre la cuestión del helenismo en el Imperio persa ver SAMIEI, S., *Ancient Persia in Western History. Hellenism and the Representation of the Achaemenid Empire*, London-New York, I. B. Tauris and Co. Ltd, 2014.

³⁷ WEISKOPF, M., Op. cit., p. 65.

³⁸ RUZICKA, S., *Politics of a Persian Dynasty: The Hecatomnids in the Fourth Century B.C.*, Oklahoma Series in Classical Culture, Norman, University of Oklahoma Press, 1992.

³⁹ MORGAN, J., Op. cit., p. 280.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 282.

La helenización se ve muy clara en el monumento más famosos de Halicarnaso y el más célebre construido bajo la dinastía de los Hecatónnidas: el Mausoleo de Halicarnaso. Se trata de un monumento funerario destinado a ser la tumba del propio Mausolo y que él mismo habría ya planeado construir mientras vivía pero fue su esposa Artemisia la que continuó con las obras a su muerte. Considerado una de las Siete Maravillas de la Antigüedad, era una gran estructura con rasgos arquitectónicos propiamente griegos sobre una tumba de tipo anatolio⁴¹. Fue construido por los arquitectos griegos Sátiro y Piteo y en las obras participaron los escultores Leocares, Briaxis, Escopas y Timoteo, todos ellos también griegos⁴². Este monumento representa el apogeo de la tumba-templo anatolia aqueménida y su repercusión y fama fueron tan extensas que la palabra “mausoleo” empezó a utilizarse para referirse a las tumbas monumentales⁴³.



El Mausoleo de Halicarnaso según Charles Robert Cockerell⁴⁴

⁴¹ STEADMAN, S. R. y MCMAHON, J. G., *The Oxford Handbook of Ancient Anatolia (10,000-323 BCE)*, New York, Oxford University Press, 2011, p. 616.

⁴² DUSINBERRE, E. R. M., *Empire, Authority and Autonomy in Achaemenid Anatolia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 203.

⁴³ “Mausoleum of Halikarnassos”, *The British Museum*, consultado el 1 de agosto de 2020, en <https://www.britishmuseum.org/collection/galleries/mausoleum-halikarnassos>.

⁴⁴ *Alexander the Great*, consultado el 5 de agosto de 2020, en <https://alexander-the-great.org/structures/mausoleum-at-halicarnassus.php>.

Artemisia, esposa de Mausolo, no sólo supervisó las obras del monumento funerario a su marido sino que además le sucedió como sátrapa de Caria en el año 353 a. C. Ella era además de esposa, hermana de Mausolo, y por tanto un miembro de la familia Hecatómnida. Se ha hecho un detenimiento en el gobierno de Mausolo por ser éste el miembro más destacado de esta dinastía caria y por estar a él vinculado las acciones más famosas de su mujer y hermana Artemisia: la construcción del Mausoleo de Halicarnaso y el duelo que protagonizó como viuda, bebiéndose las cenizas de su marido mezcladas con agua. A todos estos hechos dedicaremos atención detenidamente en los siguientes apartados, a partir de lo que de ella se dice en las fuentes clásicas, pero debe apuntarse que en su gobierno, aunque fue breve (del 353 al 351 a. C.) también hubo sucesos destacados donde tuvo la oportunidad de demostrar valor y voluntad de gobierno. A pesar de su duelo no parece que dejara de lado sus obligaciones como nuevo sátrapa de Caria. Sin embargo, murió pronto y no tuvo la oportunidad de tener un mandato más prolongado en el tiempo, ni siquiera de ver acabadas las obras de la gran construcción de Halicarnaso.

Cuando subió al trono, con el nombre de Artemisia II de Caria, ya estaba reinando desde el año 358 a. C. un nuevo rey persa, Artajerjes III Oco⁴⁵, conocido por su crueldad, aunque Artemisia no tuvo ningún conflicto con el rey y pudo heredar la satrapía sin problema. En el momento de ascenso al trono de Artajerjes III, Mausolo era totalmente leal y nada tenía que temer el soberano de la revuelta de los sátrapas; el hecho de que su esposa le sucediera puede ser un indicio más de que no se trató de una auténtica rebelión contra la autoridad real.

Así, Artemisia tomó cargo de su poder en el 353 a. C. pero esto no quiere decir que antes no realizara tareas de gobierno junto a su marido; de hecho, ya se ha mencionado más arriba la existencia de una inscripción sobre un acuerdo con Cnosos en la que sale mencionada Artemisia al mismo nivel que Mausolo⁴⁶, lo cual indica que también era partícipe de asuntos de Estado. La cuestión del papel de las mujeres

⁴⁵ Artajerjes III, de nombre de nacimiento Oco subió al trono en el 358 a. C. después de una serie de asesinatos entre los miembros de la familia aqueménida –algo nada fuera de lo normal entre los reyes persas– y su reinado estuvo marcado por numerosos episodios de singular atrocidad, estableciendo en gran medida la posición de Persia como una auténtica monarquía militar. VAUX, W. S. W., *Ancient History from the monuments. Persia from the Earliest Period to the Arab Conquest*, New York, E. & J. B. Young & CO., 1893, p. 66; BURGAN, M., Op cit., p. 51; STRONK, J. P., *Semiramis' Legacy: The History of Persia According to Diodorus of Sicily*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, p. 254.

⁴⁶ En el apartado sobre fuentes clásicas se tratará más detenidamente el contenido de esta inscripción.

Hecatómnidas resulta de especial interés puesto que no es lo más común encontrar en el mundo antiguo mujeres con cargos de gobierno. No obstante, no sólo Artemisia sino que también “the women of the dynasty played some sort of public role in Caria. Certainly decades would pass before similar practices developed outside Anatolia”⁴⁷. Y es que ya antes de Artemisia, la existencia de una estatua en honor a Aba, la hermana de Hecatomno, parece atestiguar que ésta también ejerció algún tipo de papel mientras su hermano estaba al cargo de la satrapía⁴⁸. En general, en Persia las mujeres tenían más presencia en el ámbito público que en otros lugares del mundo antiguo; algunas ocupaban papeles en la administración o en el gobierno, otras tenían la opción de ejercer una importante carrera militar y otras llegaban a poseer una buena fortuna y se encargaban de la administración de sus propios bienes. Incluso entre los trabajadores del campo, las mujeres tenían cargos como supervisoras al mismo nivel que los hombres⁴⁹. Entre las aristócratas, las oportunidades eran aún mayores:

lo status delle nobili persiane riflette quello delle donne reali: nelle corti provinciali (satrapie) le donne di alto rango rivestivano importanti ruoli pubblici, avevano proprio personale, composto da concubine e ancelle loro assegnate, una guardia d'onore e potevano viaggiare per amministrare le loro proprietà⁵⁰.

Tras la muerte de Artemisia en el 351 a. C., le sucedió su hermano Hidrieo, casado a su vez con otra de sus hermanas, Ada. Al igual que ocurre con Mausolo y Artemisia, evidencias epigráficas muestran que Ada también compartía autoridad pública con su marido, a pesar de que las fuentes le sitúan a él como único dirigente. De hecho, ella se convirtió en sátrapa a la muerte de Hidrieo, en el 344 a. C. pero no gobernó mucho tiempo pues su hermano menor, Pixodaro, organizó una conspiración para tomar el poder y obligó a Ada a retirarse, la cual se estableció en Alinda. En estos momentos, Pixodaro quiso establecer alianza con Macedonia, a través del matrimonio de su propia hija con un hijo de Filipo II de Macedonia, Arrideo⁵¹. Esto muestra la gran importancia de la dinastía Hecatómnida, que ejercía en este siglo una influencia lo suficientemente notable como para poder entablar lazos con la que en ese momento se

⁴⁷ CARNEY, E. D., Op, cit., p. 66.

⁴⁸ *Ídem*.

⁴⁹ Sobre la mujer en la Antigua Persia ver BROSIUS, M., *Women in Ancient Persia, 559-331 BC*, New York, Oxford University Press, 1996.

⁵⁰ D'AMORE, P., “Un mondo al femminile. Dee e regine dell'antica Persia”, *Morcelliana*, Vol. 38 (2), 2016, p. 272.

⁵¹ CARNEY, E. D., Op, cit., p. 68-69.

estaba convirtiendo en la mayor fuerza de la Hélade: Macedonia. Sin embargo, el hijo legítimo de Filipo, Alejandro, vio esta tentativa como una amenaza para su sucesión así que decidió ofrecerse él mismo como pretendiente de la hija de Pixodaro⁵², lo que originó la ira de Filipo y truncó los planes de matrimonio. Después de esto, Pixodaro decidió establecer lazos con la élite persa y casó a su hija con Orontobates, el cual se quedó como dirigente de la satrapía caria tras la muerte de Pixodaro. Esto le duró poco, pues Ada aprovechó las nuevas conquistas de Alejandro Magno –ya rey de Macedonia– para establecer una alianza con él, ofreciéndole Alinda y adoptándolo como hijo. Alejandro lo aceptó de buen grado y tras tomar Halicarnaso volvió a situar a Ada como gobernante de Caria⁵³. Todo esto refleja la autoridad que aún conservaba Ada como una de las hijas de Hecatomno, así como el importante papel de las mujeres dentro de la familia Hecatómnida.

De esta manera, los Hecatómnidas sobrevivieron a la conquista macedonia e inauguraron la edad helénica en Caria⁵⁴, con una mujer al frente de esta región histórica.

Una última cuestión acerca de los Hecatómnidas es la del matrimonio entre hermanos, una práctica no exclusiva en el mundo antiguo⁵⁵ pero tampoco predominante. A ciencia cierta se sabe que Mausolo estaba casado con Artemisia e Hidrieo con Ada pero se sospecha que el matrimonio consanguíneo entre hermanos procedía ya de la generación de Hecatomno. Su hermana Aba aparece mencionada en una inscripción y a ella se le erigió una estatua honorífica. No hay pruebas específicas que atestigüen el matrimonio entre estos hermanos, únicamente se plantea la posibilidad por analogía con la práctica posterior que se observa en esta dinastía⁵⁶, aunque algunos autores se reafirman en esta opción⁵⁷. Lo que podría confirmarlo es el hecho de que ninguna de las

⁵² STARK, F., *Alexander's Path from Caria to Cilicia*, London, John Murray, 1958, p. 234.

⁵³ CARNEY, E. D., Op. cit., p. 70.

⁵⁴ HORNBLOWER, S., Op. cit., p. 52.

⁵⁵ Varios son los testimonios que dan prueba de ello. Ver FRANDBSEN, P. J., *Incestuous and Close-Kin Marriage in Ancient Egypt and Persia. An Examination of the Evidence*, University of Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2009. Sobre las fuentes greco-latinas acerca del matrimonio consanguíneo ver GARCÍA GARCÍA, O., “El matrimonio consanguíneo en la Persia aqueménida: La perspectiva griega”, *POLIS. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, 12, Universidad de Alcalá, 2000, pp. 43-72.

⁵⁶ HORNBLOWER, S., Op. cit., pp. 36-37.

⁵⁷ NAFISSI, M., “Le iscrizioni del monumento per gli Ecatomnidi: edizione e commento storico”, *Studi Classici e Orientali*, Vol. 61, No. 2, Epigrafi di Iasos nuovi supplementi, II, Pisa University Press S.R.L.^[1], 2015, p. 71.

parejas de los hijos de Hecatomno tuvo hijos en su matrimonio; no es imposible la concepción de un niño entre parejas de hermanos pero si se trata de la segunda generación nacida de una relación consanguínea, dicha concepción es más inviable. Este planteamiento puede encontrar su apoyo en el hecho de que el único hermano que no se casó con una hermana, Pixodaro, sí que tuvo al menos una hija; todo depende de si se quiere atribuir esta circunstancia a la casualidad o buscar razones de genética. En cualquier caso, las fuentes no esclarecen el asunto del matrimonio con Hecatomno y no se puede afirmar nada de manera rotunda.

Esta cuestión del matrimonio a veces ha generado confusión entre los autores modernos y no siempre distinguen las hermanas de las esposas⁵⁸. Y en otras ocasiones, al tratar sobre Mausolo y Artemisia, se ha omitido *ex profeso* el hecho de que además de esposos eran hermanos por cuestiones ideológicas y religiosas⁵⁹. Pero dejando confusiones y transgresiones de lado, son sólo los Hecatómnidas los conocedores de las razones por las que realizaban este tipo de práctica matrimonial, lo único que nos queda a nosotros es hacer conjeturas⁶⁰.

Lo que sí queda claro es que los Hecatómnidas fueron una familia única y que desempeñaron un papel de enorme relevancia en la historia del Imperio aqueménida y de la propia Grecia pues sus influencias pueden percibirse claramente a ambos lados del Mar Egeo. Los autores clásicos recogieron sus hazañas y particularidades, las cuales sí consideraron dignas de ser relatadas y es gracias a ellos el hecho de que conozcamos sus historias, a pesar de que “their role in the rule of Caria, in itself unusual, certainly deserves more scholarly attention than it has so far received”⁶¹.

Por lo tanto, es con los clásicos con quienes debemos continuar la tarea de conocer la figura de Artemisia, pues al fin y al cabo son las fuentes más cercanas a ella que podemos encontrar.

⁵⁸ Ver ALAS, A. (coord.), *Los grandes imperios y civilizaciones. La Antigua Persia*, Vol. 3, Madrid, SARPE: Sociedad Anónima de Revistas, Periódicos y Ediciones, 1985, p. 102.

⁵⁹ Ver apartado III. *La tradición posterior de Artemisia*.

⁶⁰ Sobre las razones para practicar este tipo de matrimonio consanguíneo entre los Hecatómnidas ver HORNBLLOWER, S., Op. cit., pp. 358-363.

⁶¹ CARNEY, E. D., Op. cit., p. 65.

II. 2. ARTEMISIA A TRAVÉS DE LAS FUENTES CLÁSICAS

Antes de comenzar con las fuentes griegas y latinas que hablan sobre Artemisia II de Caria, conviene hacer mención al primer testimonio escrito que conocemos donde se menciona a Artemisia. Se trata de una inscripción en la que ella sale citada junto a su marido Mausolo.

Los restos de la inscripción, un total de doce fragmentos contiguos, pertenecen a una estela o placa y fueron encontrados en Labraunda, donde había sido reusada para un suelo. Actualmente se encuentra en el Museo de Bodrum⁶². La inscripción, dice así⁶³:

[ἔ]δοξε Μουσώλλωι καὶ [Ἀρτε]μισίη. ἐπειδ[ῆ]
Κνώσιοι καὶ ἰδίηι καὶ δημοσίηι [διὰ] τέ[λους]
ἄνδρες ἀγαθοὶ εἰσὶ περὶ Μαύσ[σ]ωλλο[ν]
καὶ τὰ Μουσώλλου πράγματα, εἶνα[ι]
5 αὐτοὺς π[ρ]οξένους καὶ εὐεργέτας ἐ[ς τ]ὸ[ν]
ἀεὶ χπόνον· εἶναι δὲ καὶ ἀτέλειαν αὐ[τοῖς],
ὀπόσης Μαύσσωλλος ἄρχει, καὶ ἔσ[π]λο[υν]
καὶ ἔκπλουν ἀσυλὶ καὶ ἀσπονδεῖ. ἐὰ[ν δέ τις]
ἀδικῆι Κνωσίους, ἐπιμέεσθαι
10 Μαύσσωλλον καὶ Ἀρτεμισίην ὅπως
μὴ ἀδικήσονται, κατὰ δύναμιν
τὴν αὐτῶν.⁶⁴

⁶² RHODES, P. J. y OSBORNE, R., *Greek Historical Inscriptions: 404-323 BC*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 262.

⁶³ *Ibid.*, p. 264.

⁶⁴ “Decretado por Mausolo y Artemisia. Puesto que los ciudadanos de Cnosos, tanto de manera privada como pública, han sido consecuentemente buenos hombres en lo que respecta a Mausolo y los asuntos de Mausolo, deben ellos convertirse en *próxenos* y benefactores para siempre; deben ellos también tener inmunidad [*ataleia*] en tanto territorio como Mausolo disponga, y el derecho a navegar dentro y fuera de forma inviolable y sin previo tratado. Si alguien agravia a los ciudadanos de Cnosos, Mausolo y Artemisia cuidarán de que ellos no sean dañados, conforme a cuanto esté en sus manos.

(Traducción realizada por la autora a partir de la traducción a su vez hecha en inglés por RHODES, P. J. y OSBORNE, R., *Ibid.*, p. 265).

El epígrafe es coetáneo a Artemisia, es decir, aunque no se sabe con exactitud la fecha en la que fue grabado, se puede establecer en torno a la década del 350 a. C., aproximadamente en las fechas próximas a la Guerra Social⁶⁵.

Lo que refleja la inscripción es un acuerdo con la ciudad de Cnosos, en Creta, mediante el cual Mausolo y Artemisia otorgan *proxenia*⁶⁶ a sus ciudadanos. Esto muestra el importante prestigio que adquirió Caria en el mar Egeo durante el siglo IV a. C. Mausolo buscaría asentar su radio de influencia en las islas vecinas, en cuyo extenso esquema entraría la isla de Creta⁶⁷; es un rango de poder muy relevante para ser una pequeña región del gran Imperio aqueménida.

Los motivos que les llevaron a realizar un acuerdo con Cnosos no están especificados en la inscripción y no hay ningún otro documento que nos ayude a dilucidarlos, sin embargo, se puede suponer que estaban relacionados con el abastecimiento de mercenarios muy posiblemente, o también que fuera una forma de asegurarse los servicios de los marineros cretenses con el fin de hostigar las comunicaciones marítimas de Atenas⁶⁸.

Pero más que conocer los motivos del acuerdo y sus particularidades, lo que nos interesa aquí es la mención de Artemisia en una inscripción oficial con carácter político. Es la prueba de que Mausolo y Artemisia compartieron gobierno antes de que ésta se convirtiera en sátrapa, a pesar de que las fuentes clásicas no hagan mención a este aspecto. Es muy posible que no estuvieran en igualdad respecto a su rango como dirigentes pero sí se puede confirmar que ella poseía algún grado de autoridad pública⁶⁹.

⁶⁵ HORNBLLOWER, S., Op. cit., p. 40.

⁶⁶ La *proxenia* era una institución que servía para garantizar la seguridad de los ciudadanos de las *poleis* en sus contactos con el exterior, ya fueran actividades comerciales, políticas, de participación en festivales o cualquier otro motivo. Era una forma de hospitalidad con el grado de pacto entre ciudades y se podía realizar tanto con otras ciudades griegas como con ciudades no griegas. La figura del *próxenos* se asemejaba a la del actual “cónsul” y era un ciudadano de una determinada ciudad que se encargaba de la acogida y protección de los ciudadanos de la otra ciudad con las que estaban realizando el acuerdo, en el momento en que estos extranjeros se desplazaban al lugar del *próxeno*. Estos *próxenos* tenían una serie de privilegios y una serie de obligaciones, las cuales se establecían en los llamados “decretos de *proxenia*”. SANTIAGO ÁLVAREZ, R. C., “De hospitalidad a extranjería”, *Faventia Supplementa 2. Contacto de poblaciones y extranjería en el mundo griego antiguo*, Fasc. Extra 2, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2013, p. 91; IRIARTE, A., “La institución de la *Xenia*: pactos y acogidas en la Antigua Grecia”, *Gerión*, Vol. Extra, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007, p. 205.

⁶⁷ UNWIN, N. C., Op. cit., p. 14.

⁶⁸ DEBORD, P., Op. cit., p. 383.

⁶⁹ CARNEY, E. D., Op. cit., p. 66.

Entrando ya en las fuentes clásicas, empezamos primero con el griego Demóstenes, el cual vivió en Atenas en el siglo IV a. C., es decir, es contemporáneo a Artemisia. A ésta la nombra en uno de sus discursos políticos, concretamente en el número XV, de título *Por la libertad de los rodios*. Este discurso hay que enmarcarlo dentro del contexto que se vivía en Rodas tras los sucesos que ocurrieron durante la Guerra Social, a la que se ha hecho referencia en el apartado anterior. Este conflicto enfrentó en la década del 350 a. C. a los miembros de la Segunda Confederación Ateniense, los cuales se rebelaron contra Atenas, y contó con la participación de Mausolo que buscaba debilitar a Atenas para hacerse él mismo fuerte en el Egeo, a costa de los aliados rebeldes.

El origen de esta guerra es la política agresiva que estaba llevando Atenas hacia sus propios aliados, sobre los que estaba cometiendo abusos y a los cuales estaba utilizando para sus propios intereses, rompiendo así los derechos y los principios básicos de la Confederación. Por este motivo se sublevaron varias de las *poleis* aliadas, siendo una de ellas Rodas. En el caso concreto de Rodas, los rebeldes aliados, que eran los oligarcas, expulsaron a los demócratas de la isla, con lo cual el conflicto tornó también en una guerra civil en Rodas⁷⁰ entre los demócratas partidarios de Atenas y los rebeldes oligarcas, ahora aliados con la parte persa, donde intervino Mausolo, al que los atenienses culparon del estallido de la guerra aunque no sería así. Lo que sí hizo Mausolo, después de que los atenienses iniciaran la ofensiva tras la sublevación de los aliados, fue frustrar sus pretensiones con su presencia y con una considerable flota que envió a favor de los rebeldes, un movimiento que Atenas no preveía. El sátrapa cario se convirtió en un formidable obstáculo para cualquier movimiento en contra de Rodas, donde Mausolo concentró sus esfuerzos⁷¹.

El cario logró cerrar el Egeo meridional a Atenas lo que, unido a la final derrota de los atenienses en la Guerra Social, supuso que Mausolo pasara a tener el control de las islas vecinas, siendo su ganancia más preciada Rodas, la cual había admitido a los carios en su acrópolis⁷².

⁷⁰ FABRE-SERRIS, J. y KEITH, A., *Women and War in Antiquity*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2015, p. 231.

⁷¹ BUCKLER, J., Op. cit., pp. 377-381.

⁷² *Ibid.*, pp. 381-382.

Así pues, para cuando Artemisia se convirtió en sátrapa de Caria, en el 353 a. C., la isla de Rodas seguía bajo la influencia y control carios, a pesar de que estaba gobernada por una oligarquía de los rodios sublevados. Esto tuvo que ser un fuerte golpe para los atenienses y por eso Demóstenes, firme defensor de los intereses de Atenas, en su discurso incita a la recuperación de Rodas y critica abiertamente a la nueva sátrapa de Caria.

Demóstenes habla así de Artemisia⁷³:

11 Ὅτι δ' οὐδ' ἂν ἐναντιωθῆναι μοι δοκεῖ τῇ πράξει ταύτῃ νῦν Ἀρτεμισία τῆς πόλεως οὔσης ἐπὶ τῶν πραγμάτων, μίκρ' ἀκούσαντες σκοπεῖτ' εἴτ' ὁσθῶς λογίζομαι ταῦτ' εἶτε μή. ἐγὼ νομίζω, πράττοντος μὲν ἐν Αἰγύπτῳ πάνθ' ὡς ὄρμηκε βασιλέως, σφόδρ' ἂν Ἀρτεμισίαν πειραθῆναι περιποιῆσαι Ῥόδον αὐτῶ, οὐ τῇ βασιλέως εὐνοίᾳ, ἀλλὰ τῷ βούλεσθαι πλησίον αὐτῆς διατρίβοντος ἐκείνου μεγάλην εὐεργεσίαν καταθέσθαι πρὸς αὐτόν, ἴν' ὡς οικειότατ' **12** αὐτὴν ἀποδέχεται· πράττοντος δ' ὡς λέγεται, καὶ διημαρτηκότος οἷς ἐπεχείρησεν, ἠγεῖσθαι τὴν νῆσον ταύτην, ὅπερ ἔστιν, ἄλλο μὲν οὐδὲν ἂν εἶναι βασιλεῖ χρησίμην ἐν τῷ παρόντι, τῆς δ' αὐτῆς ἀρχῆς ἐπιτείχισμα πρὸς τὸ μὴδ' ὀτιοῦν παρακινεῖν. ὥστε μοι δοκεῖ μᾶλλον ἂν ὑμᾶς ἔχειν μὴ φανερώς αὐτῆς ἐνδούσης ἢ ἐκείνον λαβεῖν βούλεσθαι. οἶμαι μὲν οὖν οὐδὲ βοηθήσειν αὐτήν, ἂν δ' ἄρα τοῦτο **13** ποιῇ, φαύλως καὶ κακῶς. ἐπεὶ καὶ βασιλέα γε, ὃ τι μὲν ποιήσει μὰ Δί' οὐκ ἂν εἴποιμ' ἔγωγ' ὡς οἶδα, ὅτι μέντοι συμφέρει τῇ πόλει δῆλον ἤδη γενέσθαι πότερ' ἀντιποιήσεται τῆς πόλεως τῆς Ῥοδίων ἢ οὐ, τοῦτ' ἂν ἰσχυρισάμην· οὐ γὰρ ὑπὲρ Ῥοδίων βουλευτέον, ὅταν ἀντιποιῆται, μόνον, ἀλλ' ὑπὲρ ἡμῶν αὐτῶν καὶ τῶν πάντων Ἑλλήνων.⁷⁴

⁷³ Demóstenes XV, 11-13, en DEMOSTHENES, *Olyanthiacs, Philippics, Minor Public Speeches, Speech against Leptines I-XVII, XX*, traducción de VINCE, J. H., Cambridge-London, Harvard University Press, 1930, pp. 416-417.

⁷⁴ **11** “En cuanto a que ni siquiera Artemisia, a mi parecer, se opondría ahora a esta acción, si nuestra ciudad se pusiera manos a la obra, oídme brevemente y considerad si mis cálculos son correctos o no lo son. Yo estimo que si al Rey de Egipto todos los asuntos se le fueran realizando según los designios que le han impulsado, con gran empeño habría tratado Artemisia de procurarle Rodas, no por buena voluntad hacia el Rey, sino por querer, habitando cerca de ella como habita, brindarle un favor significativo, con el fin de que la admitiera en las relaciones de máxima familiaridad; **12** pero, dado que los asuntos le van tal cual se refiere y que ha fracasado en cuanto intentó, ella considera que esa isla para nada sería útil al Rey en el presente –lo que no deja de ser cierto–, sino que sería una fortaleza enclavada en el propio territorio de ella misma y destinada a impedirle cualquier movimiento incontrolado. De modo que me parece que preferiría que vosotros tuvieseis la isla en vuestro poder, sin haberla cedido ella abiertamente, a que el Rey la tomara. Así pues, pienso que ni siquiera enviará socorro a la isla, y, si lo hace, lo hará sin interés y de **13** mala gana. Ya que, por lo que se refiere al Rey, yo al menos no podría decir que sé lo que va a hacer; sin embargo, que a la ciudad le conviene que el Rey ponga en claro ya si va a reivindicar la ciudad de Rodas o no, eso es algo que podría afirmar con certeza; pues no habrá que deliberar únicamente en interés de los rodios, cuando la reivindique, sino en defensa de nosotros mismos y de todos los griegos”.

(Traducción de LÓPEZ EIRE, A. en DEMÓSTENES, *Discursos Políticos I*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 326-327).

Este texto tiene que estar redactado entre los años 353 y 351 a. C., puesto que sólo menciona a Artemisia y no a Mausolo, con lo cual se deduce que éste ya estaba muerto y que las acciones de gobierno en este momento recaían únicamente en Artemisia, legítima sátrapa de Caria.

En el texto, Demóstenes sostiene que Artemisia no se preocupa por Rodas ni por los rodios y que de producirse un levantamiento para que los demócratas recuperasen la ciudad, ella ni siquiera se esforzaría en impedirlo. Realmente el orador ateniense no subestima las capacidades de Artemisia, puesto que también afirma que podría ser capaz de mandar un contingente para defender la isla en favor de los oligarcas. Él piensa que Artemisia preferiría no tener que enviar tropas carias para que no se convirtiera en un enclave que pasara a ser de dominio persa y, de esta forma, no estar muy controlada por el rey, ya que la capital caria, Halicarnaso se encontraba muy cerca de Rodas. Si la ciudad no se convertía en dominio persa, ella tendría la capacidad de moverse más libremente por el Egeo⁷⁵.

De este modo, Demóstenes lo que le está dando a Artemisia es un trato de reina, siendo ella la que toma las decisiones y la que además piensa a favor de su territorio sin actuar como un mero súbdito del soberano persa. Éste en estos momentos estaba ocupado en una campaña en Egipto, por eso también era un buen momento para los demócratas rodios para recuperar la isla.

En esta incitación de Demóstenes subyace el conflicto entre democracia y oligarquía, un argumento que el orador utiliza para tomar la isla pues defiende que la democracia siempre debe ganar; es el ideal ateniense por excelencia.

Y, por otro lado, también se esconde en este texto la rivalidad entre persas y griegos, pues al final del texto, Demóstenes defiende que la toma de la isla no sólo es en provecho de los rodios sino que también es en favor de los atenienses y el resto de los griegos.

Esta es la primera fuente griega donde aparece Artemisia. Como se ve, no se alude a su duelo. Al ser un texto coetáneo es posible que la fama de sus actos como viuda aún no se hubiera extendido o que simplemente a Demóstenes le interesaban los hechos políticos. En cualquier caso, lo interesante es la exposición de su figura como dirigente independiente, sin que queden cuestionadas su posición y su legitimidad.

⁷⁵ FABRE-SERRIS, J. y KEITH, A., Op. cit., p. 232.

El siguiente testimonio donde nos volvemos a encontrar con Artemisia es de un autor poco conocido de entre todos los clásicos. Se trata de un abogado macedonio del siglo II a. C. que escribía sobre temas bélicos y del que se conservan muy pocas referencias; su nombre es Polieno.

El párrafo donde se nombra a Artemisia está dentro del Libro VIII de su gran obra *Estratagemas*, donde habla de tácticas y técnicas militares a través de ejemplos y casos reales concretos. En concreto se refiere a unos hechos que acontecieron en la antigua ciudad de Heraclea del Latmos, vecina a la región caria. El contenido del texto es el siguiente⁷⁶:

4 Ἀρτεμισία Λάτμιον κατελάβετο τὴν μὲν ὀπλισμένην δύναμιν ἀποκρυψαμένη, αὐτὴ δὲ μετὰ εὐνούχων καὶ γυναικῶν καὶ αὐλητῶν καὶ τυμπανιστῶν ἐς τὸ ἄλλος τῆς Μητρὸς τῶν θεῶν καὶ ἀπέχον τῆς πόλεως ἑπτὰ στάδια παρήλθεν ὀργιάζουσα. τῶν δὲ Λατμίων προελθόντων καὶ τὴν εὐσέβειαν αὐτῆς θεωμένων καὶ θαναμαζόντων οἱ ἀποκεκρυμμένοι ἐξαναστάντες κατελάβοντο τὴν πόλιν κρατήσαντες αὐλοῖς καὶ τυμπάνοις, ἧς οὐκ ἐκράτησαν τοῖς ὄπλοις.⁷⁷

Los sucesos aquí narrados han sido atribuidos de manera tradicional a Artemisia II de Caria por los autores modernos⁷⁸, sin embargo, el párrafo está recogido en medio de otra serie de fragmentos que hacen referencia a Artemisia I de Caria, por lo que resulta confuso. Lo que relata el fragmento es la toma de la ciudad de Latmos⁷⁹ por parte de Artemisia y sus tropas mediante un ardid con el que consiguen engañar a los habitantes de la ciudad y tenderles una emboscada para así tomar el sitio sin ni siquiera hacer un uso de la fuerza.

Estos hechos son muy similares a otros narrados por el mismo Polieno⁸⁰ pero referentes a Mausolo, el cual tomó también la ciudad de Latmos previamente a su

⁷⁶ Polieno VIII 53, 4, en POLYAENVS, *Strategematon Libri VIII*, edición de WOELFFLIN, E. y MELBER, I., Stuttgart, B. G. Teubner, 1970, p. 414.

⁷⁷ 4 “Artemisia ocupó Latmo y ocultó la fuerza armada y, celebrando una fiesta orgiástica con eunucos, mujeres, flautistas y tamborileros, se retiró al bosque de la madre de los dioses, que dista de la ciudad siete estadios. Y al venir los latmios y observar y admirar su piedad, los emboscados salieron y se apoderaron de la ciudad, dominando con flautas y tímpanos a la que no pudieron dominar con las armas”. (Traducción de MARTÍN GARCÍA, F., en ENEAS EL TÁCITO, *Poliórcética*. POLIENO, *Estratagemas*, Madrid, Editorial Gredos, 1991, p. 555).

⁷⁸ Ver ENEAS EL TÁCITO, *Poliórcética*. POLIENO, *Estratagemas*, introducciones, traducciones y notas de VELA TEJADA, J. y MARTÍN GARCÍA, F., Madrid, Editorial Gredos, 1991, p. 559.

⁷⁹ Más tarde recibiría el nombre de Heraclea.

⁸⁰ Polieno VII 23, 2.

esposa Artemisia por medio de otro engaño. Esto genera también desconcierto a la hora de atribuir la toma de Latmos, ya que sería poco probable que, en el poco tiempo que transcurre entre la muerte de Mausolo y la muerte de la propia Artemisia, los habitantes de Latmos se hubieran sublevado y recuperado la ciudad y además que los carios hubieran vuelto a tomarla en una nueva ofensiva, en el caso de haberla perdido en ese escaso período de tiempo.

No se puede decir que se trate de una repetición de la misma historia en dos fragmentos distintos, puesto que los detalles de ambos difieren entre sí⁸¹ pero tampoco se puede aportar una credibilidad ciega a los dos. Sí se puede confirmar que los actos en Latmos –la toma de la ciudad y los ardides para conseguirlo– están ligados sin duda a la familia de los Hectómnicas⁸², en qué momento y con qué miembros sucedió es otra cuestión.

No obstante, parece más razonable pensar que esta historia de Latmos esté atribuida a la Artemisia equivocada y que en realidad los hechos se refieran a Artemisia I de Caria, que vivió en el siglo V a. C. De hecho, como ya se ha mencionado, el texto está incluido dentro de toda una serie de fragmentos que se están refiriendo claramente a esta mujer (como la batalla de Salamina o su relación con Jerjes) y no hay nada en el párrafo analizado que indique que se trate de la mujer de Mausolo. Por otro lado, hay que tener en cuenta que Artemisia I de Caria fue una líder militar que dirigió varias ofensivas, con lo que no sería de extrañar que los hechos se refirieran a ella en vez de a su homónima del siglo IV a. C.

Tampoco este autor hace referencia ni a la construcción del Mausoleo –el cual en esta época ya tenía que ser ampliamente conocido– ni al duelo de Artemisia. No es de extrañar puesto que es un tratado militar y esa referencia se saldría del contexto del libro. Aun así, se puede suponer que las noticias sobre estos aspectos de Artemisia ya habían hecho su recorrido, hasta llegar a Roma, donde encontramos la primera mención.

⁸¹ Mientras Artemisia realizó el engaño celebrando una fiesta orgiástica, provocando que los latmios salieran a observar la celebración, la treta de Mausolo tuvo más recorrido. Les hizo pensar a los habitantes de Letmos que era benévolo con ellos, agasajándoles con favores, hasta que éstos empezaron a confiar en él. Entonces, les pidió ayuda para formar un contingente y partir a Pigela para una campaña militar, organizando todas las tropas en una procesión. De este modo, los latmios salieron de la ciudad para observar semejante espectáculo y así, con las puertas abiertas, Mausolo y sus hombres pudieron tenderles una emboscada y entrar en la ciudad. Consiguió entonces convertirse en señor de Latmos. Polieno VII 23, 2.

⁸² HORNBLLOWER, S., Op. cit., p. 323.

Dicha mención proviene de uno de los más famosos escritores romanos, nacido a finales del siglo II a. C.: Marco Tulio Cicerón. Este orador, filósofo, político y jurista está considerado como uno de los grandes pensadores del mundo antiguo y, como tal, su obra ha sido estudiada y comentada hasta la saciedad. De entre sus escritos, el trabajo que nos interesa es *Disputaciones Tusculanas*, donde menciona a la sátrapa caria Artemisia, concretamente en el Libro III.

Escrita en el año 45 a C., *Disputaciones Tusculanas* es una de las grandes obras filosóficas de Cicerón donde expone el conocimiento y lo que se debe hacer —es decir, el camino— para llegar a ser feliz, a través de una abundancia de ejemplos y la utilización de todos los recursos retóricos disponibles para conseguir la máxima convicción⁸³.

El Libro III, que es el que nos interesa porque es donde se recoge a Artemisia, trata sobre la aflicción, una enfermedad del alma, cuya curación debe hallarse en la filosofía. Por ello sostiene que el sabio no puede sufrir de aflicción porque posee grandeza de ánimo y desprecia todo aquello que pueda causarle pesar. Durante este libro se encarga de dos cuestiones bastante amplias: en primer lugar, expone todas las teorías que existen procedentes de las distintas escuelas filosóficas acerca de la aflicción; y en segundo lugar, presenta las posibilidades que puede haber para conseguir el alivio de la aflicción⁸⁴.

La mención de Artemisia está presente en la segunda de estas partes. Como se puede deducir fácilmente, esta figura de la sátrapa caria constituye un buen ejemplo personificado acerca de la aflicción. Aquí, en Cicerón, ya nos encontramos con la referencia al duelo de Artemisia y a su gran dolor por la muerte de su marido, lo que la llevó a realizar unas extraordinarias exequias, a la construcción de un monumental sepulcro y a beberse las cenizas de su propio esposo.

En el párrafo en el que se nombra a Artemisia, Cicerón afirma que siempre se ha dicho que la aflicción es la creencia de que tenemos un mal delante, lo cual supone que no hay más remedio que aceptar esa dolencia, ya que se trataría de algo que depende de la naturaleza. Sin embargo, si esto no resulta cierto y en realidad depende de la opinión, entonces se debe eliminar la opinión, pues el remedio para el dolor no es el paso del tiempo, “sino la meditación prolongada de que en un hecho concreto no hay ningún

⁸³ MEDINA GÓNZALEZ, A., “Introducción”, en CICERÓN, *Disputaciones Tusculanas*, introducción, traducción y notas de MEDINA GÓNZALEZ, A., Madrid, Gredos, 2005, pp. 7-12.

⁸⁴ *Ibíd.*, pp. 24-26.

mal”⁸⁵. Es entonces cuando nombra a Zenón⁸⁶, según el cual la creencia de que hay un mal delante debe ser “reciente”, entendiéndose por reciente todo el tiempo en el que se sienta con viveza y presencia ese pesar. Es en este momento cuando Cicerón nombra el ejemplo de Artemisia; dice así⁸⁷:

Hic mihi adferunt mediocritates. Quae si naturales sunt, quid opus est consolatione? natura enim ipsa terminabit modum; sin opinabiles, opinio tota tollatur. Satis dictum esse arbitror aegritudinem esse opinionem mali praesentis, in qua opinione illud insit, ut aegritudinem suscipere oporteat. **75** Additur ad hanc definitionem a Zenone recte, ut illa opinio praesentis mali sit recens. Hoc autem uerbum sic interpretantur, ut non tantum illud recens esse uelint quod paulo ante acciderit, sed, quam diu in illo opinato malo uis quaeadam insit, ut uigeat et habeat quandam uiriditatem, tam diu appelletur recens. Vt Artemisia illa, Mausoli, Cariae regis, uxor, quae nobile illud Halicarnasi fecit sepulcrum, quam diu uixit, uixit in luctu eodemque etiam confecta contabuit. Huic erat illa opinio cotidie recens; quae tum denique non appellatur recens, cum uetustate exaruit.⁸⁸

De Artemisia dice que su dolor siempre fue “reciente” y que fue eso mismo lo que la consumió y la condujo a ella misma a la muerte. Para Cicerón esta mujer constituye un ejemplo de lo que se debe evitar para afrontar la aflicción; la creencia de que estaba frente a un gran mal de manera permanente la condujo a un abismo del que no pudo salir. Lo adecuado hubiera sido meditar hasta llegar a comprender que tal mal no existía.

Es interesante que Cicerón se refiere a la Hecatómnia como “la famosa Artemisia”, con lo que es de suponer que su relato era considerablemente conocido, al

⁸⁵ Cicerón, *Tusc.* III 74, en *Ibíd.*, p. 317.

⁸⁶ Filósofo griego estoico de los siglos IV-III a. C.

⁸⁷ Cicerón, *Tusc.* III 75, CÍCÉRON, *Tusculanes: Tome II (III-V)*, edición de FOHLEN, G. y traducción de HUMBERT, J., Paris, Société d'Édition “Les Belles Lettres”, 1968, p. 44.

⁸⁸ “En este punto me vienen con sus términos medios. Pero si son algo natural, ¿qué necesidad hay de consolación? Será la naturaleza misma la que determinará el límite, pero si ellos dependen de la opinión, erradíquese la opinión por completo. Pienso que se ha dicho hasta la saciedad que la aflicción es la creencia de que tenemos un mal delante, creencia en la que se halla ínsita la idea de que es un deber aceptar la aflicción. **75** Zenón añade justamente a esta definición que la creencia de que tenemos un mal delante debe ser reciente. Este término «reciente», sin embargo, ellos lo interpretan en el sentido de que «reciente» no es sólo lo que ha sucedido hace poco, sino que, en un presunto mal, se denomina «reciente» a todo el tiempo que hay ínsito en él una determinada capacidad que le hace conservar su fuerza y tener una determinada lozanía. Por ejemplo, la famosa Artemisia, esposa de Mausolo, rey de Caria, que hizo construir aquel famoso sepulcro en Halicarnaso, durante el tiempo que vivió, vivió sumida en el dolor y, consumiéndose en él, pereció. Para ella su creencia siempre era reciente, y esa creencia deja de ser llamada reciente sólo cuando se ha secado por el paso del tiempo”.

(Traducción de MEDINA GÓNZALEZ, A., Op. cit., pp. 317-318).

menos entre los hombres cultivados. Sin embargo, parece que a Artemisia se la conoce por la construcción del Mausoleo de Halicarnaso y sí, como una viuda con un extraordinario dolor, pero no hay mención alguna del episodio de las cenizas. Es posible que se hubiera extendido su nombre pero no todos los detalles acerca de su duelo.

El siguiente clásico es otro de los grandes autores del mundo antiguo, pero esta vez griego. Vivió en el siglo I a. C. y fue un importante historiador; es Diodoro de Sicilia. Su *Bibliotheca Historica* es una obra de gran envergadura, con cuarenta libros, que abarca la Historia desde la Edad Oscura griega hasta la época romana en tiempos de Julio César. Es en el Libro número XVI donde aparece mencionada Artemisia, pero tan sólo brevemente⁸⁹:

2 Ὑπὸ δὲ τοὺς αὐτοὺς καιροὺς Μαύσωλος ὁ Καρίας δυνάστης ἐτελεύτησεν ἄρξας ἔτη εἴκοσι τέσσαρα, τὴν δὲ ἀρχὴν διαδεξαμέν Ἀρτεμισία ἡ ἀδελφὴ 3 καὶ γυνὴ ἐδυνάστευσεν ἔτη δύο.⁹⁰

En efecto, la referencia de Diodoro a Artemisia es que reinó durante dos años en Caria después de la muerte de su marido y hermano Mausolo; no aporta más detalles sobre la caria. Sin embargo, es la primera vez que se dice de ella que además de esposa, también era hermana del sátrapa. Cicerón sí se había referido a ella como la mujer de Mausolo pero nada más. Por otro lado, también es la primera vez que se dice de ella que “reinó”, es decir, Diodoro le atribuye el título de reina. Es cierto que Cicerón hablaba de Mausolo como “rey” pero de Artemisia no había dicho que fuera reina, ni siquiera gobernante. No obstante, tanto Cicerón como Diodoro la vinculan con Mausolo cuando las fuentes anteriores no lo habían hecho, aunque lo supieran.

Un dato curioso es que a Mausolo le califica de “tirano”. Si nos fijamos en el carácter peyorativo de este término, podemos encontrar una vez más un sentido oculto de la rivalidad entre griegos y persas. No olvidemos que los atenienses culparon a Mausolo del inicio de la Guerra Social, a pesar de que esto no fuera realmente así, y

⁸⁹ Diodoro XVI 36, 2, en DIODORUS OF SICILY, *VII: Books XV.20-XVI.65*, Loeb Classical Library traducción de SHERMAN, C. L., Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 336.

⁹⁰ 2 “Por esta misma época, Mausolo, tirano de Caria, murió después de gobernar veinticuatro años, y Artemisia, su hermana y esposa, 3 le sucedió en el trono y reinó durante dos años”.

(Traducción de TORRES ESBARRANCH, J. J. Y GUZMÁN HERMIDA, J. M., en DIODORO DE SICILIA, *Biblioteca Histórica. Libros XV-XVII*, traducción y notas de TORRES ESBARRANCH, J. J. Y GUZMÁN HERMIDA, J. M., Madrid, Editorial Gredos, 2012, pp. 236-237).

censuraban las pretensiones de éste en el Egeo. De aquí procede quizás la visión del Hecatómnia como un tirano. Aunque fijándonos en el sentido estricto del término, la idea que subyace es la de la independencia de su figura respecto al Imperio aqueménida, como líder único de Caria.

En cuanto al contexto del texto, es curioso puesto que la aparición de Mausolo y Artemisia se enmarcan dentro de unos sucesos que concernieron únicamente a la Hélade. En concreto, Diodoro en las líneas previas está describiendo los hechos correspondientes con la Tercera Guerra Sagrada⁹¹, que ocurrió efectivamente durante los años coincidentes con el gobierno de Artemisia. Llegado a un punto, Diodoro deja de narrar lo que está ocurriendo en Grecia para presentar lo que está ocurriendo en tierras foráneas, primero en Caria, pero después habla también de Heraclea, de Etruria y de Siracusa. En las líneas siguientes continúa con la narración de la guerra sagrada en Grecia. Resulta interesante que quiera contextualizar y narrar de forma paralela lo que ocurrió en diferentes lugares; es una forma de ganar una visión de conjunto.

Volviendo a los romanos, el siguiente texto pertenece a Vitruvio, el cual vivió en el siglo I a. C. Su *De architectura* constituye una de las grandes obras de la literatura clásica y desde luego uno de los tratados de arquitectura más importantes de la humanidad. Está formado por diez libros que tratan distintos temas relacionados con cuestiones arquitectónicas. El fragmento que recoge a Artemisia pertenece al Libro II, concretamente al octavo capítulo, de título *De los aparejos*; el texto dice así⁹²:

14 Itaque post mortem Mausoli Artemisia uxore eius regnante Rhodii indignantes mulierem imperare ciuitatibus Cariae totius, armata classe profecti sunt uti id regnum occuparent.

⁹¹ La Tercera Guerra Sagrada (356-346 a. C.) fue una de las Guerras Sagradas que sucedieron en Grecia en torno al control de la Anficiónía de Delfos, el santuario más importante del mundo helénico. Esta guerra tuvo su origen en el intento de Tebas de humillar y castigar a la Fócide por cultivar en tierra sagrada. La respuesta de los focidios fue inesperada y se hicieron con el control de Delfos, usando su tesoro para hacerse con un contingente de mercenarios. Esta guerra culminó con la intervención de Filipo II de Macedonia, lo que le proporcionó la excusa perfecta para intervenir en la política griega y ganar partidarios a su causa, aparte de que Macedonia pasó a formar parte de la Anficiónía de Delfos. POMEROY, S. B. *et alii*, Op. cit., pp. 260-161; GÓMEZ ESPELOSÍN, F., “El mundo helenístico, 1. La dominación macedonia en Grecia. El tratado de la Liga de Corinto”, en DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. *et alii*, *Historia del mundo clásico a través de sus textos. 1. Grecia*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 455.

⁹² Vitruvio II 8, 14-15, en VITRUVIO, *De l'Architecture. Livre II*, edición y traducción de CALLEBAT, L., introducción y notas de GROS, P., Paris, Les Belles Lettres, 1999, pp. 30 y 31.

Tum Artemisiae cum esset id renuntiatum, in eo portu abstrusam classem celatis remigibus et epibatis comparatis, reliquos autem ciues in muro esse iussit. Cum autem Rhodii ornatam classem in portum maiorem exposuissent, plausum iussit ab muro his dare pollicerique se oppidum traditorus. Qui cum penetrauissent intra murum relictis nauibus inanibus, Artemisia repente fossa facta in pelagum eduxit classem ex portu minore et ita inuecta est in maiorem. Expositis autem militibus classem Rhodiorum inanem abduxit in altum. Ita Rhodii non habentes, quo se reciperent, in medio conclusi in ipso foro sunt trucidati. **15** Ita Artemisia in nauibus Rhodiorum suis militibus et remigibus inpositis Rhodum est profecta. Rhodii autem, cum prospexissent suas naues laureatas uenire, opinantes ciues uictores reuerti hostes receperunt. Tum Artemisia, Rhodo capta, principibus occisis, tropaeum in urbe Rhodo suae uictoriae constituit aeneasque duas statuas fecit, unam Rhodiorum cuitatis, alteram suae imaginis, et ita figurauit: Rhodiorum ciuitati stigmata inponentem. Id autem postea Rhodii religione inpediti, quod nefas est tropaea dedicata remoueri, circa eum locum aedificium struxerunt et id erecta Graia statione texerunt ne qui posset aspicere, et id ἄβατον uocitari iusserunt.⁹³

Estos dos fragmentos se enmarcan dentro de la descripción previa que está haciendo Vitruvio de Halicarnaso en los párrafos anteriores⁹⁴. Y todo surge, dentro del

⁹³ **14** “Así que tras la muerte de Mausolo, y ya bajo el reinado de su esposa Artemisia, los rodios, reacios a que una mujer gobernara sobre las ciudades de toda Caria, armaron una flota y zarparon con el objetivo de apoderarse de este reino. En cuanto la noticia le fue comunicada, Artemisia ordenó que su flota se camuflara en el puerto aquel, con los remeros escondidos y aprestados los infantes de marina, en tanto que a los demás ciudadanos les ordenó que permanecieran sobre la muralla. Y cuando los rodios, con su flota aparejada, atracaron en el puerto principal, la reina ordenó que los ciudadanos los vitorearan desde el muro y les dieran a entender que estaban dispuestos a entregarles la ciudad. Una vez que los rodios, después de dejar vacías sus naves, penetraron dentro de la muralla, Artemisia repentinamente hizo salir su flota al mar a través de un canal abierto desde el puerto secundario, y de ese modo se desplazó hasta el principal. Luego, después de hacer que sus soldados la abordaran, sacó la flota vacía de los rodios con rumbo a alta mar. De ese modo, los rodios, sin tener adonde retirarse, acorralados en el centro de la ciudad, fueron pasados a cuchillo en pleno foro.

15 Así, Artemisia, con sus propios soldados y remeros a bordo de las naves rodias, puso proa a Rodas. A su vez, los rodios, como vieron que sus propias naves llegaban engalanadas con laurel, dieron la bienvenida a los enemigos, tomándolos por sus conciudadanos que regresaban victoriosos. Entonces, una vez conquistada Rodas y ejecutadas sus autoridades, Artemisia erigió en la ciudad de Rodas un trofeo como testimonio de su victoria y le puso dos estatuas de bronce, una de la ciudad de los rodios, otra de su propia imagen; y se representó así: en actitud de marcar con un stigma a la ciudad de los rodios. Más éstos, cohibidos por un escrúpulo religioso –ya que constituye un sacrilegio retirar trofeos sagrados–, terminaron por construir un edificio en torno a aquel lugar y lo disimularon con la instalación de una guarnición griega a fin de que nadie pudiera verlo, e incluso mandaron que desde entonces se le llamara *ábaton*”.

(Traducción de MANZANERO CANO, F., en VITRUVIO, *Arquitectura. Libros I-V*, introducción, traducción y notas de MANZANERO CANO, F., Madrid, Gredos, 2008, pp. 262-264).

⁹⁴ Vitruvio II 8, 10-13.

contexto de la explicación que está haciendo sobre el uso de aparejos en todo el capítulo, a raíz de la justificación de la utilización de muros de adobe; de éste dice que no le parece mal su uso, aunque el material sea más pobre, siempre que el revestimiento sea bueno y bello. En efecto, utiliza como ejemplo un muro de la residencia de Mausolo construido en adobe, de finura extraordinaria y que ha sobrevivido varios siglos. Entonces es cuando comienza a describir el resto de Halicarnaso, remodelada por Mausolo, el cual a su juicio hizo un gran trabajo. Cuando llega a la parte del puerto de la ciudad es cuando irrumpe el episodio de Artemisia y los rodios.

Según el arquitecto romano, una vez muerto Mausolo, que había conseguido el control de Rodas durante la Guerra Social⁹⁵, los rodios no querrían estar sometidos al mando de una mujer y por eso lanzarían una ofensiva contra la propia Halicarnaso. Al ver la llegada del ataque, Artemisia ideó una estrategia para engañar a los rodios, haciéndoles creer que les rendía la ciudad. Y así, cuando estaban confiados e indefensos ella misma lanzó una guarnición contra ellos y alejó sus barcos para que no tuvieran donde refugiarse. Después de esto, mandó la ejecución de todos. Y no satisfecha con esto, envió un contingente contra los rodios pero en la propia flota de Rodas, con lo cual, al acercarse éstos a la isla, pensando los rodios que eran los suyos, les dieron la bienvenida y es entonces cuando perdieron la ciudad.

La fiabilidad de estos sucesos ha sido puesta en duda por la falta de otras fuentes con las que se pueda corroborar esta historia. Sorprende que un capítulo así, con una historia tan llamativa no aparezca reflejada en más escritos. Por ejemplo, Demóstenes, que sí que habla sobre los rodios respecto al gobierno de Artemisia –como ya se ha visto en el análisis de su texto–, no menciona nada de estos incidentes; esto significa que el intento de sublevación rodio tuvo que ocurrir en el poco tiempo que transcurre entre el discurso de Demóstenes y la muerte de Artemisia. Tampoco Diodoro relata nada parecido, lo cual resulta extraño pues estaba familiarizado con los asuntos del Egeo oriental en esta época y particularmente con Rodas. Por otro lado, es poco probable que los rodios se aventuraran a realizar un ataque de estas características; primero, porque no contaban con una flota y un contingente militar lo suficientemente fuerte como para llevar a cabo tal acción; y segundo, porque, aunque hubieran planeado

⁹⁵ Ver este mismo capítulo más arriba, en el texto de Demóstenes.

algún tipo de asalto por sorpresa, Halicarnaso era una ciudad bien fortificada y difícilmente accesible por su situación geográfica⁹⁶.

Sin embargo, si se tiene en cuenta el testimonio de Demóstenes y se vincula con éste de Vitruvio, es razonable pensar que sí hubo algún tipo de conflicto entre Artemisia y los rodios. El silencio de Demóstenes podría ser intencionado y deberse a no querer dejar constancia de una humillación así, la cual procedía, no sólo del territorio persa, sino además de una mujer. Por ello, quizás hay una falta de credibilidad en lo que cuenta Vitruvio pero puede ser que se trate simplemente de una exageración o una edulcoración de los acontecimientos. Otra opción es que Vitruvio hubiera acudido a una fuente perdida que nos fuera desconocida hoy en día. Conjeturas se pueden hacer varias, del mismo modo que no se puede descartar que ocurriera algo parecido, no es algo necesariamente implausible. Y es que, en añadidura, realmente no existe ninguna buena razón para inventarse algo de tal envergadura⁹⁷, se trata de un tratado de arquitectura sin intenciones políticas o literarias, y el relato de los rodios no es más que una anécdota dentro del texto técnico.

Today, the general consensus is to consider that the event most likely took place, given both the topographical precision of Vitruvius's account and Demosthenes's testimony concerning the probable conflict between Halicarnassus and Rhodes during the reign of Queen Artemisia⁹⁸.

Este escrito es el primero que expresa abiertamente que a los rodios les molestara estar controlados por una mujer, una idea que se puede extraer también de Demóstenes, pues aunque no lo manifiesta de manera explícita, sí indica que era el momento idóneo para los demócratas rodios de recuperar su ciudad: “en revanche, les Grecs ont considéré que c'était là une circonstance favorable pour s'affranchir de la tutelle carienne”⁹⁹. La razón no era por debilidad seguramente¹⁰⁰ sino porque los griegos –especialmente los atenienses– ya estarían bastante molestos con que los carios controlaran Rodas, como para que además ahora lo hiciera una mujer. Ya se ha

⁹⁶ BERTHOLD, R. M., “A Historical Fiction in Vitruvius”, *Classical Philology*, Vol. 73, No. 2, Chicago, The University of Chicago Press, April 1978, pp. 131-133.

⁹⁷ CARNEY, E. D., Op. cit., p. 67.

⁹⁸ FABRE-SERRIS, J. y KEITH, A., Op. cit., p. 233.

⁹⁹ DEBORD, P., Op. cit., p. 400.

¹⁰⁰ Ya hemos visto en el texto de Demóstenes que cree a Artemisia capaz de tomar la ciudad.

comentado que en Persia las mujeres tenían más opciones de ocupar cargos de poder, algo que para los griegos no era ni normal ni tampoco apropiado.

Pero esta idea no se encuentra en Vitruvio o al menos no la manifiesta. Por el contrario, habla de Artemisia con admiración y en la frase siguiente al relato llega a expresarse así: “tam magna potentia reges”¹⁰¹, en referencia a Mausolo y Artemisia. Otra frase parecida usa un poco antes para referirse a Mausolo: “pontentissimi regis”¹⁰², al que considera un dirigente muy competente, no sólo para los asuntos políticos, sino también en cuanto a organización territorial, tras haber elegido Halicarnaso como emplazamiento principal de Caria, y en cuanto al diseño de la propia ciudad. “Mausolos demonstrated that he was a clever and capable man”¹⁰³. Por eso, el que un rey tan grande utilizara adobe en sus edificios le sirve al tratadista para justificar su uso.

Todo esto refleja la fama que llegaron a alcanzar los Hecatómnidas y Caria en el siglo IV a. C. Los autores clásicos les daban más importancia que la que generalmente se les ha dado *a posteriori*.

Por otro lado, acerca de Mausolo, Vitruvio también menciona el magnífico Mausoleo y ya habla de las Siete Maravillas del mundo¹⁰⁴. Menciona igualmente que Artemisia erigió una estatua de ella misma en Rodas, como trofeo de la victoria. No hay pruebas de esta estatua pero quizás sea una confusión con la estatua que sí mandó esculpir en el Mausoleo.

Por supuesto volvemos a encontrar la denominación de “reyes” para ambos sátrapas, como en otras fuentes. Y, volviendo a Artemisia, es interesante la presentación que hace de ella, como una reina implacable que no duda en mostrar su autoridad de la manera más dura, además de inteligente pues se busca una estrategia para defenderse de los invasores y la utiliza para hacerse con el poder de sus atacantes. Esto recuerda al suceso de Latmos narrado por Polieno: la toma de una ciudad mediante un ardid. En ambos pasajes, Artemisia se sirve de un engaño para hacer salir a los habitantes de la ciudad y así tenderles una emboscada y hacerse con el sitio. Esto nos conduce a pensar nuevamente que quizás pudo ocurrir algún suceso parecido; puede que los detalles no se ajusten a la realidad pero es posible que ésta se encuentre oculta en ellos.

¹⁰¹ Vitruvio II 8, 16.

¹⁰² Vitruvio II 8, 10.

¹⁰³ BERTHOLD, R. M., Op. cit., p. 132.

¹⁰⁴ Vitruvio II 8, 11.

Contemporáneo a Vitruvio –aunque un poco más joven– es el autor griego cuyo texto vamos a analizar a continuación. Se trata de Estrabón, otro de los grandes clásicos de su tiempo y cuya gran obra *Geografía* ha sido un referente respecto a los conocimientos geográficos de la época romana y del propio pensamiento. Aunque se trata de una descripción de los paisajes y las ciudades de distintas regiones del mundo antiguo, también introduce aspectos históricos en sus relatos. La obra está compuesta por un total de diecisiete volúmenes de los cuales el Libro XIV es el que nos interesa. En realidad, desde el Libro XII hasta el XIV,

la mayor parte de estos libros está dedicada a Asia Menor. No es de extrañar que se dediquen tantos libros a una sola región, pues era la patria de Estrabón y el lugar donde tenía un mayor conocimiento sobre el terreno. En el libro XIV describe de norte a sur y de este a oeste la costa desde Jonia hasta Cilicia¹⁰⁵.

El texto que nos interesa pertenece al segundo capítulo, el cual está dedicado a la región de Caria; dice así¹⁰⁶:

16 Εἶθ' Ἀλικαρνασός, τὸ βασίλειον τῶν τῆς Καρίας δυναστῶν, Ζεφύρα καλουμένη πρότερον. ἐνταῦθα δ' ἐστὶν ὁ τε τοῦ Μουσώλου τάφος, τῶν ἐπὶ θεαμάτων, ἔργον, ὅπερ Ἀρτεμισία τῷ ἀνδρὶ κατεσκεύασε [...].

17 Ἐπταισε δὲ καὶ αὕτη ἡ πόλις βία ληφθεῖσα ὑπὸ Ἀλεξάνδρου. Ἐκατόμνω γὰρ τοῦ Καρῶν βασιλέως ἦσαν υἱοὶ τρεῖς, Μαύσωλος καὶ Ἰδριεὺς καὶ Πιζόδαρος, καὶ θυγατέρες δύο, ὧν τῇ πρεσβυτέρᾳ Ἀρτεμισίᾳ Μαύσωλος συνώκησεν, ὁ πρεσβύτατος τῶν ἀδελφῆ· ὁ δὲ δεύτερος Ἰδριεὺς Ἄδα, τῇ ἑτέρα ἀδελφῇ· ἐβασίλευσε δὲ Μαύσωλος· τελευτῶν δ' ἄτεκνος τὴν ἀρχὴν κατέλιπε τῇ γυναικί, ὑφ' ἧς αὐτῷ κατεσκευάσθη ὁ λεχθεὶς τάφος, Ἰδριεὺς ἤρξε· [...].¹⁰⁷

¹⁰⁵ MOLINA MARÍN, A. I., “Geographica: ciencia del espacio y tradición narrativa de Homero a Cosmas Indicopleustes”, GÓNZALEZ FERNÁNDEZ, R. (dir.), *Revista Antigüedad y Cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, p. 268.

¹⁰⁶ Estrabón XIV 2, 16-17, en STRABO, *The Geography of Strabo VI*, Loeb Classical Library, traducción de JONES, H. L., Cambridge, Cambridge University Press, 1970, pp. 282 y 284.

¹⁰⁷ **16** “Luego está Halicarnaso, la residencia real de los dinastas de Caria, que antes se llamaba Céfira. Allí está la tumba de Mausolo, una de las siete maravillas, obra que mandó construir Artemisia para su marido [...].

17 Esta ciudad recibió un duro golpe cuando Alejandro la tomó por la fuerza. Hecatomno, el rey de los carios, tenía tres hijos, Mausolo, Hidrieo y Pixodaro, y dos hermanas. Mausolo, el mayor, se casó con la mayor de éstas, Artemisia, y el segundo hijo, Hidrieo, con Ada, la otra hermana. Mausolo fue rey, y como murió sin dejar hijos, dejó el mando a su mujer, que hizo construir para él la tumba mencionada, pero al morir ella consumida de pena por su marido, gobernó Hidrieo [...].”

(Traducción de DE HOZ GARCÍA-BELLIDO, M. P., en ESTRABÓN, *Geografía. Libros XI-XIV*, introducción, traducción y notas de DE HOZ GARCÍA-BELLIDO, M. P., Madrid, Gredos, 2003, pp. 526-528).

Como se ve en el texto, en efecto no se limita a hacer una descripción del sitio sino que Estrabón incluye también datos históricos. Habla de la familia de los Hecatómnidas y cuenta su historia hasta la llegada de Alejandro Magno, una prueba más de que esta dinastía fue la más importante de Caria.

A Artemisia le atribuye la construcción del Mausoleo de Halicarnaso, como también lo había hecho Cicerón. Aquí igualmente dice Estrabón, como Vitruvio¹⁰⁸, que tan magnífica obra está considerada una de las Siete Maravillas del mundo. Es posible que uno leyera al otro pero es seguro que para esta época la obra del Mausoleo ya se incluía entre los monumentos imprescindibles de ver. Es probable además que, conforme este extraordinario sepulcro fue ganando fama, de igual modo la fue adquiriendo Artemisia.

En Estrabón nos encontramos con más datos familiares de la dinastía caria: la genealogía de Hecatomno y los matrimonios entre los hermanos. Aquí ya se dice que Artemisia además de esposa era hermana, como ya lo había mencionado Diodoro en su texto. Sin embargo, todavía no hay referencia a las cenizas aunque sí a que su dolor era tan grande que acabó consumiéndola, algo que ya hemos visto que recoge también Cicerón.

De casi la misma época que Estrabón –pocos años más tarde– es Valerio Máximo (s. I a. C.-I d. C.), un escritor romano conocido por sus *Factorum et dictorum memorabilium*, obra dedicada al emperador Tiberio. En esta obra, Valerio Máximo elogia una serie de virtudes romanas que están vinculadas directamente con el príncipe, pues, en el control que ejercía el emperador sobre los literatos, a estos nos les quedaba más remedio que escribir sobre las cualidades de su gobernante o sobre temas triviales. Por eso, en ocasiones, esta obra ha sido muy criticada y considerada una farsa por carecer de objetividad; no obstante también hay quienes han sabido valorar el contenido y leer el libro en su contexto, lo que siempre puede dar frutos inesperados a la par que provechosos¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Vitruvio II 8, 11.

¹⁰⁹ LÓPEZ MOREDA, S., HARTO TRUJILLO, M. L. Y VILLALBA ÁLVAREZ, J., “Introducción”, en VALERIO MÁXIMO, *Hechos y dichos memorables. Libros I-IV*, introducción, traducción y notas de LÓPEZ MOREDA, S., HARTO TRUJILLO, M. L. Y VILLALBA ÁLVAREZ, J., Madrid, Gredos, 2003, pp. 12-23.

De hecho, precisamente el texto que vamos a presentar es una clara confirmación de ello. En efecto, Valerio Máximo en su exposición sobre las virtudes se sirve de ejemplos, casos reales de personajes históricos pertenecientes al mundo romano y también a otros lugares del mundo que le son de utilidad a él para ilustrar y argumentar sus ideas. Así, en cada tema que trata divide las historias romanas de las historias foráneas y es en una de éstas donde entra la historia de Artemisia.

La obra tiene un total de nueve libros; es en el número cuatro donde encontramos el fragmento que nos interesa, concretamente en el capítulo seis que tiene como título *Sobre el amor conyugal*. Con un enunciado así no podía ser más pertinente incluir el relato de Artemisia y Mausolo, de hecho, es el primero de los relatos extranjeros que incluye en su capítulo. El texto es el siguiente¹¹⁰:

Ext. 1 Sunt et alienigeni amores iusti obscuritate ignorantiae non obruti, e quibus paucos attigisse satis erit. Gentis Cariae regina Artemisia uirum suum Mausolum fato absumptum quantopere desiderauerit leue est post conquisitorum omnis generis honorum monumentique usque ad VII miracula prouecti magnificentiam argumentari: quid enim aut eos colligas aut de illo inclito tumulto loquere, cum ipsa Mausoli uiuum ac spirans sepulcrum fieri concupierit eorum testimonio, qui illam extincti ossa potioni aspersa bibisse tradunt?¹¹¹.

En este párrafo nos encontramos nuevamente con la referencia a la construcción del Mausoleo de Halicarnaso y a su pertenencia a las Siete Maravillas; como vemos, algo que ya estaba totalmente asentado, al igual que la cualidad de “reina” de Artemisia. Y también se va generalizando la vinculación de la sátrapa caria con el duelo extraordinario a su marido. Si en las primeras fuentes había más diversidad de temas con respecto a la figura de Artemisia, con los autores romanos se va definiendo cada vez más su papel como viuda.

¹¹⁰ Valerio Máximo IV 6, ext. 1, en VALERII MAXIMI, *Factorvm et Dictorvm Memorabilivm. Libri Novem*, edición de KEMPF, C., Stuttgart, B. G. Teubner, 1982, p. 199.

¹¹¹ **Ext. 1** “Hay también amores extranjeros legítimos e inusitados, que no han sido borrados por las tinieblas de la ignorancia, y de los cuales será suficiente mencionar unos pocos:

Por ejemplo, es sencillo comprender cuánto amaba Artemis[i]a, reina de Caria, a su difunto marido Mausolo, al ver la magnificencia de los rituales de todo tipo y del monumento que ha llegado a convertirse en una de las siete maravillas del mundo.

Pero ¿para qué mencionarlos o para qué hablar de aquel famoso túmulo, cuando dicen que ella misma intentó convertirse en un sepulcro vivo y espirante para Mausolo, bebiendo sus huesos espolvoreados en una copa?”

(Traducción de LÓPEZ MOREDA, S., HARTO TRUJILLO, M. L. Y VILLALBA ÁLVAREZ, J., en VALERIO MÁXIMO, Op. cit., pp. 310-311).

Lo que sin embargo aparece en Valerio Máximo por primera vez es la escena de las cenizas. El autor romano señala que su amor era tan fuerte que ella misma se convirtió en “sepulcro vivo”, es decir, no fue suficiente con construir una magnífica tumba sino que además decidió ella misma beberse los restos machacados y hechos polvo de su marido para transformar su propio cuerpo en el refugio del de su esposo. Este hecho constituye para el autor un claro ejemplo de lo que significa el verdadero amor entre cónyuges.

Quizás ésta es la razón por la que Valerio Máximo decide no mencionar que Artemisia era además hermana de Mausolo. Esto es algo que en las fuentes vemos que va variando según quién decide escribir sobre el relato, pero tal vez aquí a Valerio Máximo le interesa no incluirlo porque el tema del que está hablando es el del amor conyugal y es un dato que no le sirve demasiado para ejemplificar esta virtud en concreto.

Por otra parte, la primera frase del párrafo donde dice “obscuritate ignorantiae non obruti” da una idea de la lejanía de la historia que está narrando en ese momento. No hay que olvidar que en este tiempo ya habían pasado cuatro siglos desde que vivió Artemisia y el autor sabe que el paso del tiempo puede borrar las cosas que suceden. Sin embargo, lo que parece en la historia de estos dos Hecatómidas es que, cuanto más avanzamos en las fuentes, más unificación parece haber en relación a los datos y lo que se cuenta de ellos. Se van centrando cada más en el duelo de Artemisia que en otros relatos vinculados con esta sátrapa, como hemos visto en las primeras fuentes.

El siguiente testimonio procede de otro geógrafo, el hispanorromano Pomponio Mela, que vivió en el siglo I d. C. y escribió *De Chorographia*, una obra en tres volúmenes que describe varios lugares del mundo conocido entonces. En el libro primero es donde habla de la región de Asia Menor y es donde dedica unas líneas a la zona de Caria, nombrando los sitios más importantes, entre los que se encuentra la ciudad de Halicarnaso. Y como no, no puede dejar de hacer mención al famoso Mausoleo del que dice que fue el sepulcro de Mausolo, considerado una de las siete maravillas, y que fue mandado construir por orden de Artemisia¹¹²:

¹¹² Pomponio Mela I 85, en POMPONIUS MELA, *De Chorographia*, en *The Latin Library*, consultado el 18 de agosto de 2020 en <http://www.thelatinlibrary.com/pomponius.html>.

Halicarnassos Argivorum colonia est, et cur memoranda sit, praeter conditores, Mausoleum efficit regis Mausoli monumentum, unum de miraculis septem, Artemisiae opus¹¹³.

Como se aprecia, no aporta más datos históricos de este personaje. Al tratarse de un tratado de geografía no da muchos más detalles que lo que pertenece meramente a la descripción de los lugares, así que en este caso no hay una valoración del dolor de la mujer caria ni otras atribuciones que hemos visto en los anteriores textos.

La siguiente fuente también es una mención breve a la persona de Artemisia y nada tiene que ver con todas las que ya se han recogido previamente. Se trata de una referencia recogida en una de las mayores y más amplias obras de la época romana, *Naturalis Historia*, escrita por el famoso Cayo Plinio Segundo, más conocido como Plinio el Viejo. Esta obra es una enciclopedia que pretendía recoger todo el conocimiento de la época en lo que se refiere al mundo natural. De los treinta y siete libros que abarcan esta obra, es en el veinticinco –un libro que habla sobre la naturaleza de las plantas–, donde encontramos a Artemisia de Caria¹¹⁴:

Mulieres quoque hanc gloriam adfectavere, in quibus Artemisia uxor Mausoli adoptata herba quae antea parthenis vocabatur. Sunt qui ab Artemide Ilithyia cognominatam putent, quoniam privatim medeatur feminarum malis¹¹⁵.

Efectivamente, lo que encontramos aquí es que hay una hierba de nombre artemisia que toma su nombre precisamente de la sátrapa caria. El apartado donde aparece este fragmento es una descripción de diferentes tipos de hierbas que reciben su nombre de famosos personajes históricos o mitológicos. Así, Plinio dice que también hubo mujeres que dieron nombre a una hierba y es precisamente el caso de Artemisia.

¹¹³ “Halicarnaso es residencia de los argivos, y para que se hiciera memoria al que fue uno de sus fundadores, se construyó el Mausoleo, sepulcro del rey Mausolo, una de las siete maravillas, por obra de Artemisia”.

(Traducción realizada por la autora).

¹¹⁴ Plinio XXV 73, en C. PLINII SECUNDI, *Naturalis Historia II. Libri XVI-XXXI*, edición de DETLEFSEN, D., Bodenheim, Georg Olms Verlag, 1992, p. 85.

¹¹⁵ “También apetecieron las mugeres esta gloria, entre las cuales fue Arthemisa, muger de Mausolo, adoptando la hierba arthemisia que se llamava antes arthemis, aunque no falta quien afirme haverse llamado así de Arthemis Ilithyia, por curar particularmente las enfermedades de las mugeres”.

(Traducción en castellano antiguo de HERNÁNDEZ, F., en CAYO PLINIO SEGUNDO, *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo. Tradladada y anotada por el doctor Francisco Hernández (libros primero a vigesimoquinto) y por Jerónimo de Huerta (libros vigesimosexto a trigesimoséptimo) y apéndice (libro séptimo capítulo LV)*, Getafe, Visor Libros, 1999, p. 932).

Pero ésta no es la única mención a Artemisia que encontramos en Plinio. En el libro treinta y seis que trata sobre la naturaleza de las piedras y de los mármoles tenemos un relato más extenso con relación a la construcción del Mausoleo, cuya obra Plinio atribuye a su esposa. El texto dice así¹¹⁶:

30 Scopas habuit aemulos eadem aetate Bryaxim et Timotheum et Leocharen, de quibus simul dicendum est, quoniam pariter caelavere Mausoleum. Sepulchrum hoc est ab uxore Artemisia factum Mausolo Cariae regulo, qui obiit olympiadis CVII anno secundo. Opus id ut esset inter septem miracula hi maxime facere artifices. Patet ab austro et septentrione *centenos* sexagenos ternos pedes, brevius a frontibus, toto circumitu pedes CCCCXXXX, attollitur in altitudinem XXXV cubitis, cingitur columnas XXXVI. **31** Pteron vocavere circumitum. Ab oriente caelavit Scopas, a septentrione Bryaxis, a meridie Timotheus, ab occasu Leochares, priusque quam peragerent regina obit. Non tamen recesserunt nisi absoluto iam, id gloriae ipsorum artisque monimentum iudicantes, hodieque certant manus. Accesit et quintus artifex. Namque supra pteron pyramis altitudinem inferiorem aequat, viginti quattuor gradibus in metae cacumen se contrahens. In summo est quadriga marmorea quam fecit Pythis. **32** Haec adiecta CXXXX pedum altitudine totum opus includit¹¹⁷.

Este texto es el más completo en cuanto a los detalles de la construcción del Mausoleo. Al hablar sobre el tratamiento del mármol, Plinio juzgó digno de relatar el proceso de trabajo de un gran monumento como fue éste. De esta manera, es él quien

¹¹⁶ Plinio XXXVI 30-32, en C. PLINII SECUNDI, *Naturalis Historia V. Libri XXXII-XXXVII*, edición de DETLEFSEN, D., Berlín, Weidmann, 1866, pp. 158-159.

¹¹⁷ ¹¹⁷ **30** “Escopas fue contemporáneo al mismo tiempo que adversario de Briaxis, Timoteo y Leocares de quienes debemos hablar simultáneamente, puesto que trabajaron como iguales en el sepulcro Mausoleo, mandado hacer por la esposa Artemisia a Mausolo rey de Caria, el cual murió el año dos de la ciento siete Olimpiada. Es gracias a estos artistas que esta obra se cuenta entre las Siete Maravillas. Es manifiesto que de sur a norte son ciento sesenta y tres pies, los frentes son más cortos, el circuito en total cuenta con cuatrocientos cuarenta pies, se eleva veinticinco codos de altura, y está rodeado por treinta y seis columnas. **31** El circuito se llamó Pteron. Del lado oriental trabajó Escopas, al norte Briaxis, al sur Timoteo, y del occidental Leocares, pero antes de que terminaran, la reina murió. No obstante, ninguno se retiró hasta que no estuvo completo, juzgando que se trataba de un monumento digno para la gloria y para el mismo arte, incluso hoy en día se disputan la mano. Un quinto artista también se unió. Por lo que respecta a la pirámide sobre el pteron es tan alta como la parte inferior, veinticuatro peldaños se superponen hasta el extremo de la cima. En la punta hay una quadriga de mármol hecho por Piteo. **32** Hasta aquí hay cerca de ciento cuarenta pies incluyendo toda la construcción”.

(Traducción realizada por la autora).

nos habla de los arquitectos y escultores así como de las medidas y las partes que hizo cada uno. Sin embargo, el texto está centrado en la parte técnica y de Artemisia sólo dice que lo mandó construir. No aporta datos a su historia pero en relación al Mausoleo resulta de gran interés.

Sin embargo, el texto que viene a continuación, aparte de ser bastante amplio, trata explícitamente de la historia de Artemisia, de hecho el capítulo tiene precisamente ese título, *Historia de Artemisia*¹¹⁸:

XVIII. HISTORIA DE ARTEMISIA; DEQUE EO CERTAMINE QUOD APUD MAUSOLI
SEPULCRUM A SCRIPTORIBUS INCLUTIS DECERTATUM EST

1 Artemisia Mausolum virum amasse fertur supra omnis amorum fabulas ultraque affectionis humanae fidem. **2** Mausolus autem fuit, ut M. Tullis ait, rex terrae Cariae; ut quidam Graecarum historiarum scriptores, provinciae praefectus, <quem> σατράπην Graeci vocant. **3** Is Mausolus ubi fato perfunctus inter lamenta et manus uxoris funere magnifico sepultus est, Artemisia, luctu atque Desiderio mariti flagrans uxor, ossa cineremque eius mixta odoribus contusaque in faciem pulveris aquae indidit ebibitque, multaque alia violenti amoris indicia fecisse dicitur. **4** Molita quoque est ingenti impetu operis conservandae mariti memoriae sepulcrum illud memoratissimum dignatumque numerari inter septem omnium terrarum spectacula. **5** Id monumentum Artemisia cum dis manibus sacris Mausoli dicaret, *agona*, id est certamen laudibus eius dicundis, facit ponitque praemia pecuniae aliarumque rerum bonarum amplissima. **6** Ad eas laudes decertandas venisse dicuntur viri nobiles ingenio atque lingua praestabili; Theopompus, Theodectes, Naucrates; sunt etiam qui Isocratem ipsum cum his certavisse memoriae mandaverint. Sed eo certamine vicisse Theopompum iudicatum est. Is fuit Isocratis discipulus.

7 Exstat nunc quoque Theodecti tragoedia quae inscribitur *Mausolus*, in qua eum magis quam in prosa placuisse Hyginus in *exemplis* refert¹¹⁹.

¹¹⁸ Aulo Gelio X 18, en AULO GELIO, *Noches áticas II. Libros V-X*, traducción, notas e índice onomástico de GAOS SCHMIDT, A., Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 164-165.

¹¹⁹ “XVIII. HISTORIA ACERCA DE ARTEMISIA, Y ACERCA DE ESA COMPETENCIA EN LA CUAL ÍNCLITOS ESCRITORES COMPITIERON JUNTO AL SEPULCRO DE MAUSOLO

1 Se cuenta que Artemisia profesó a su esposo Mausolo un amor por encima de todas las fábulas de amores y más allá de lo creíble en el afecto humano. **2** Mausolo fue, según dice Marco Tulio, un rey de la tierra de Caria; según algunos escritores de historia griega, un prefecto de esa provincia, al cual denominan *σάτραπα* los griegos. **3** Cuando ese Mausolo, habiendo cumplido su hado, entre los lamentos y los brazos de su esposa fue sepultado en un funeral magnífico, Artemisia, esposa abrasada por el duelo y la añoranza de su marido, después de mezclar con perfumes los huesos y cenizas de éste, y de triturarlos a modo de polvo, los echó en agua y los bebió; y se dice que dio muchos otros indicios de amor violento. **4**

La obra en la que se enmarca tiene de nombre *Noctes Atticae* y es la única obra conocida del escritor romano y abogado Aulo Gelio, que vivió en el siglo II d. C. Este trabajo está dividido en veinte libros que recogen temas muy diversos de escritos que el autor fue recopilando y sobre los que fue redactando su obra. En efecto, menciona a Cicerón como una de sus fuentes (“Marco Tulio”) y a otros escritores griegos cuyos nombres no especifica; pero además, se nota que ha leído a más autores, como Valerio Máximo.

Por otro lado, menciona aspectos que hasta ahora no habíamos visto en los testimonios recogidos, prueba de que había una tradición hoy perdida y que nos es ignorada aunque gracias a relatos más tardíos se puede dar a conocer. Incluso menciona una tragedia de título *Mausolo* escrita por Teodectes, una obra de la que tenemos constancia sólo gracias a la tradición indirecta.

Lo nuevo sobre lo que trata Aulo Gelio es principalmente el funeral organizado por Artemisia. Sabíamos hasta este momento que construyó el magnífico sepulcro que también aparece en este texto, al igual que su calificación como una de las siete maravillas del mundo; y sabíamos también gracias a Valerio Máximo que Artemisia trituró los huesos de su marido en polvo y los mezcló con sus cenizas y perfumes para echárselos en una bebida y tomárselos. Sin embargo, lo que no sabíamos es que organizó un *agon*, es decir unos juegos de recitación de loas, para honrar a su marido. Sobre este episodio, nos cuenta que en este certamen participaron varios de los grandes oradores de este tiempo como son Teopompo, Teodectes o el propio Isócrates. Si queremos encontrar una cita previa que pueda hacer referencia a este pasaje, tendríamos que acudir a Valerio Máximo¹²⁰ pues ya habla de la magnitud y magnificencia de los rituales de todo tipo que realizó Artemisia en honor a su marido. Si juntamos esta

Para conservar la memoria de su esposo, con enorme ímpetu de labor erigió también aquel sepulcro que es celeberrimo y ha sido considerado digno de estar numerado entre las siete maravillas de todas las tierras. **5** Cuando Artemisia dedicó ese monumento consagrado a los sacros Manes de Mausolo, instituyó un *agon*, esto es, un certamen para pronunciar loas de él, y ofreció importantísimos premios en dinero y otras cosas valiosas. **6** Se dice que para competir en esas loas concurrieron Teopompo, Teodectes y Naucrates, varones célebres por su ingenio y su excelente elocuencia; también hay algunos que nos han transmitido que con ellos compitió el propio Isócrates, pero se juzga que en ese certamen venció Teopompo. Éste fue discípulo de Isócrates.

7 Todavía existe hoy una tragedia de Teodectes que se intitula *Mausolo*, con la cual, refiere Higino en sus *Ejemplos*, aquél agradó más que con su prosa”.

(Traducción de GAOS SCHMIDT, A., en AULO GELIO, Op. cit., pp. 164-165).

¹²⁰ Valerio Máximo IV 6, ext. 1.

afirmación con el relato de Aulo Gelio podemos deducir que los rituales a los que alude Valerio Máximo son estos fastos que se describen en este texto.

Por otro lado, un aspecto muy reseñable es que no se atreve a afirmar ni a descartar ningún dato, él hace una exposición de lo que ha leído, y esto es algo que se ve muy claro en la segunda frase. Aquí manifiesta que, según Cicerón, Mausolo era un rey de Caria pero que, según autores griegos, se trataba de un prefecto de la región, algo que ellos conocían con el término de “sátrapa”. Con lo cual, aquí nos alejamos de la tendencia que estábamos observando a admitir que tanto Mausolo como Artemisia eran reyes, cuando en realidad sabemos que no era así. El calificativo de realeza es algo que fueron adquiriendo y que esconde detrás el característico gobierno de la familia Hecatómnida en el siglo IV a. C. pero el hecho de que Aulo Gelio exponga el cargo real indica que estaba bien documentado.

Sin embargo, también es cierto que se centra únicamente en la parte de la vida de Artemisia relacionada con las exequias de su marido; no hay nada de su mandato ni nada de los conflictos que otras fuentes mencionan. Tal vez no los incluye por desconocimiento o tal vez, y lo que a mi juicio considero más probable, es que realmente sólo le interesaba esta parte del relato, la visión romántica de la viuda desolada, que es la principal imagen que se ha transmitido desde entonces.

La última fuente que vamos a tratar es una obra de nombre *Vitae Decem Oratorum*, que fue erróneamente atribuida a Plutarco. Se desconoce el autor de la obra pero se le da el nombre de Pseudo Plutarco y se contextualiza en la Antigüedad tardía. Como su propio nombre indica, esta obra trata sobre la vida y obra de diez de los grandes oradores griegos. La parte que nos interesa es la cuarta, dedicada a Isócrates, y está directamente relacionada con el relato de Aulo Gelio¹²¹:

838b δὺο γὰρ ἀνθ' ἐνὸς ἕξεις ἀνδράποδα' ἠγωνίσαστο δὲ καὶ τὸν ἐπὶ
Μαυσώλῳ τεθέντα ὑπ' Ἀρτεμισίας ἀγῶνα: τὸ δ' ἐγκώμιον οὐ σώζεται.¹²²

¹²¹ Pseudo Plutarco, *Vida de los diez oradores* 838b, en PLUTARCH, *Vitae decem oratorum*, BERNARDAKIS, G. N. (ed.), Leipzig, Teubner, 1893, en *The Perseus Catalog*, consultado el 20 de agosto de 2020 en:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0344%3Astephpage%3D838b>.

¹²² **838b** “Él se esforzó por el premio que Artemisia dedicó en honor y memoria de su marido Mausolo, pero esta oración se perdió”.

Se trata de una breve mención a Artemisia dentro de toda una serie de datos de la vida de Isócrates lanzados por el autor. La frase carece de contexto y apenas aporta datos, es más, no puede llegar a comprenderse bien a no ser que se tenga a Aulo Gelio delante. Y es que el escritor griego dice de Isócrates que se esforzó por el premio de Artemisia. Gracias al texto anterior sabemos que Artemisia organizó un certamen de loas para su marido y que Isócrates participó en él pero que perdió en favor de uno de sus discípulos. El premio al que hace referencia son los obsequios en dinero y objetos valiosos que Artemisia ofrecía para el *agon*¹²³ dedicado a su marido.

Por lo tanto, es posible que Pseudo Plutarco leyera a Aulo Gelio pero parece más probable, por la lejanía en el espacio y tiempo entre los dos, que ambos se nutrieran de algún testimonio perdido, ya fuera uno referente a Isócrates o bien a Artemisia. La cuestión es que este suceso podría ser perfectamente factible pues Isócrates fue contemporáneo de Artemisia y ya hemos comprobado la fama de los carios en este siglo; no es de extrañar que varios de los grandes oradores acudieran a un evento de tal majestuosidad y pompa.

Hasta aquí el análisis de las fuentes clásicas con respecto a la figura de Artemisia II de Caria. Como hemos podido ir viendo, las fuentes más antiguas y griegas son más escasas, como es lógico. Pero el hecho de que fuentes más tardías aporten datos que no se pueden observar en las primeras indica que existieron más testimonios que por desgracia se perdieron con el paso del tiempo.

Lo que se observa es una tendencia a la unificación conforme se va avanzando en el tiempo, especialmente en su figura como viuda. Uno de los aspectos que más se va asumiendo es el hecho de que Mausolo y Artemisia eran reyes carios, se van alejando de su vinculación con el Imperio aqueménida, y les presentan como gobernantes de un reino independiente. Esta visión encaja con el tipo de gobierno que ejercieron los Hecatómnidas que hemos visto en el primer apartado, con una gran independencia y

(Traducción realizada por la autora a partir de la traducción inglesa en PLUTARCH, *Vitae decem oratorum*, GOODWIN, W. W. (ed.), Cambridge, Press of John Wilson and son, 1874, en *The Perseus Catalog*, consultado el 20 de agosto de 2020 en:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0346%3Achapter%3D4>).

¹²³ Aulo Gelio X 18, 5.

velando por los intereses y el enriquecimiento de su región. Mientras Demóstenes, contemporáneo a ellos, sí que se refiere a Artemisia como una gobernante dentro del territorio persa, en las fuentes posteriores este aspecto desaparece. Únicamente Aulo Gelio, curiosamente una de las fuentes más recientes, sí habla del término “sátrapa”; por eso, se puede afirmar que hay testimonios perdidos entre los analizados.

Otro punto generalizado es que Artemisia es considerada como reina o gobernante por ella misma, no se niega que fuera ella la dirigente de Caria. Aunque es cierto que se dice mucho que es la esposa de Mausolo, es más por los honores que le dedicó y no porque sea tratada únicamente como la mujer del que gobierna. Así pues, no se puede discutir que en efecto estuviera al cargo de una satrapía persa, y no como una sátrapa más, sino como una auténtica reina.

Lo que se nota perfectamente en las fuentes es la visión de cada uno de los autores y los aspectos que más les interesa. Cada cual utiliza a Artemisia para sus propósitos y escribir acerca de lo que ellos quieren. El discurso de Demóstenes es claramente político y su argumentación es un llamamiento a la recuperación de Rodas por lo que se refiere a Artemisia exclusivamente en su cualidad de sátrapa del imperio persa. Polieno se centra en la práctica militar y no aporta más datos que el suceso que a él le interesa: la toma de una ciudad mediante un ardid. Cicerón, como filósofo, utiliza el ejemplo de Artemisia para ilustrar su teoría filosófica acerca de la aflicción. Lo mismo hace Valerio Máximo acerca del amor conyugal. A los historiadores, como Diodoro, les interesan puramente los hechos históricos. Vitruvio saca el tema al hablar de la utilización del adobe por Mausolo en Halicarnaso mientras que Estrabón y Pomponio Mela lo hacen a raíz de la descripción geográfica de la región de Caria; lo mismo hace Plinio con las hierbas. Aulo Gelio es el único al que le interesa el tema en sí mismo y por eso dedica el título del capítulo a ello.

Esto tiene una parte mala y una buena. La mala es que de esta manera resulta más complicado contrastar la veracidad de las fuentes, ya que no todos cuentan lo mismo y cada uno aporta detalles distintos; la buena por su parte es que, de este modo, se pueden unir los testimonios entre sí y con ello completar la figura de Artemisia II de Caria. Estas fuentes no dejan de ser esenciales y constituyen la base de la tradición sobre la que se asienta la historia de la sátrapa caria, al menos lo suficientemente bien como para que su leyenda continuara a lo largo de los siglos.

III. La tradición posterior de Artemisia

La tradición clásica de Artemisia II de Caria fue recogida por historiadores, eruditos y artistas de los siglos posteriores, a los cuales la figura de esta mujer de la Antigüedad les pareció lo suficientemente atractiva como para dedicarle un espacio en sus obras. Los trabajos que hablan sobre Artemisia se van multiplicando cada vez más con el paso de los siglos, por eso en este apartado no se hará un examen tan exhaustivo como el de las fuentes clásicas, sino que se mencionarán y se comentarán las obras escritas e iconográficas más importantes con respecto a la sátrapa caria. Esto es suficiente para comprender cómo se fue construyendo la leyenda de Artemisia y se fue convirtiendo en mito con el paso de los años. Como veremos, lo que se transmitió fue una visión romántica de la historia, lo que llegó a engrandecer su figura hasta el punto de que se convirtió en icono a imitar por las reinas de la modernidad.

Su historia se conformó con la unión de todos los elementos que hemos visto en los clásicos y con otros añadidos, aparte de otros que se modificaron; todo eso hasta formar una historia bastante unificada de Artemisia y Mausolo. Esto sirvió para crear obras enteras, novelas y dramas que fueron el paso previo para llegar a dar el salto a la ópera.

III. 1. TRADICIÓN TEXTUAL

La recepción de Artemisia se produjo desde el primer momento y tanto la imagen que se tiene de ella de esposa devota como el elogio a su persona se observan ya desde tiempos muy tempranos. Así se aprecia ya en la Antigüedad tardía con San Jerónimo, uno de los Padres de la Iglesia nacido en el Imperio romano. En su obra *Adversus Jovinianum*, Jerónimo ensalza el mérito de la virginidad y condena los placeres de la carne, los cuales considera pecaminosos e ilícitos, incluso dentro del matrimonio. En su escrito nombra varias esposas que pueden ser consideradas puras y virtuosas y por tanto deben ser tomadas como ejemplo para el resto de las mujeres dentro del matrimonio. En este contexto es donde aparece Artemisia¹²⁴:

¹²⁴ Jerónimo, *Adversus Jovinianum* I 44, en S. EUSEBII HIERONYMI, *Adversus Jovinianum Libri Duo, Documenta Catholica Omnia*, Cooperatum Veritatis Societas, 2006, p. 286.

44. Artemisia quoque uxor Mausoli insignis pudicitiae fuisse perhibetur. Quae cum esset regina Cariae, et nobilium poetarum atque historicorum laudibus praedicetur, in hoc vel maxime effertur quod defunctum maritum sic semper amavit ut vivum, et mirae magnitudinis exstruxit sepulcrum, in tantum ut usque hodie omnia sepulcra pretiosa ex nomine ejus Mausolaea nuncupentur¹²⁵.

En efecto, Jerónimo considera a Artemisia una de estas mujeres que pueden ser distinguidas por su castidad y por su amor al esposo. De Artemisia dice que su mayor virtud fue la de amar a su esposo con la misma fuerza tanto en muerte como en vida. Y esto es algo que mostró, según el escritor, con la construcción del Mausoleo, al que hace referencia, y del que dice que toman su nombre todos los sepulcros de gran envergadura. Lo que no encontramos en Jerónimo es la alusión a la condición de hermanos que existía entre Artemisia y Mausolo, algo totalmente lógico; si quería que encajara dentro de los ideales cristianos que estaba defendiendo, esta relación de fraternidad no encajaba demasiado bien en su argumento.

Una referencia que sí cita este tipo de parentesco es una fuente oriental del siglo X; se trata de la gran enciclopedia bizantina conocida con el nombre de *Suda*. Esta gran obra dedica una entrada a las dos Artemisias conocidas de Caria¹²⁶:

4030 Ἀρτεμισίαι δὲ δύο γεγόνασι, Καρικαὶ γένος καὶ βασιλίδες ἀμφοτέραι, ὧν ἡ μὲν πρώτη γέγονε κατὰ Περσίδα, ἡ δὲ νεωτέρα, ἥς καὶ Δημοσθένης ἐν τῇ περὶ τῆς Ῥοδίων ἐλευθερίας μνημονεύει, θυγάτηρ μὲν ἦν Ἐκατόμου, γυνὴ δὲ καὶ ἀδελφὴ Μασώλου.¹²⁷

El texto nombra primero a Artemisia I de Caria y después a Artemisia II. Para esta última, cita a Demóstenes como una fuente que habla de la sátrapa caria en el

¹²⁵ 44. “De Artemisa, también, esposa de Mausolo, se dice que se distinguió por su castidad. Aunque fue reina de Caria, y ha sido alabada por grandes poetas e historiadores, no se le otorga mayor elogio que el hecho de que cuando su marido ya estaba muerto, ella lo amó tanto como cuando estaba vivo, y le construyó una tumba tan grande que incluso hoy en día los sepulcros más costosos son llamados mausoleos”.

(Traducción realizada por la autora a partir de una traducción al inglés en *New Advent*, consultado el 7 de agosto de 2020, en <https://www.newadvent.org/fathers/30091.htm>).

¹²⁶ *Suda* alpha 4030, en *Suidae Lexicon A-G*, edición de ADLER, A., Stuttgart, Teubner, 1989, p. 568.

¹²⁷ 4030 “Dos Artemisias existieron, las dos carias de nacionalidad y reinas. La primera de ellas vivió en la era persa; la más joven, de la que Demóstenes habla en su discurso *Por la libertad de los rodios*, era la hija de Hecatomno y esposa y hermana de Mausolo”.

(Traducción realizada por la autora a partir de la traducción inglesa en *Suda On Line. Byzantine Lexicography*, consultado el 7 de agosto de 2020, en <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-cgi-bin/search.cgi>).

contexto de la situación que estaba viviendo esta región con Rodas. Además, se dice que es hija de Hecatomno, y de Mausolo que es hermano y esposo a la vez. Se nota que las fuentes consultadas aquí son fundamentalmente griegas pues los datos recogidos proceden más de escritores helenos que de latinos. Evidentemente han consultado a Demóstenes pero seguramente también a Estrabón y otros.

Esta es una diferencia considerable pues es cierto que los autores romanos, de manera genérica, se inclinan más por la Artemisia viuda y todo lo que ello conlleva: el duelo, el episodio de las cenizas y la construcción del Mausoleo; sin embargo, en los griegos se ve más la imagen de la Artemisia gobernante, con episodios de conflictos, y se establece una genealogía más precisa. Naturalmente hay excepciones, todo depende de las fuentes a las que haya acudido cada autor.

Pero, dejando de lado estas pesquisas, viajamos en el tiempo y nos alejamos de los clásicos para adentrarnos en autores ya de finales de la Edad Media. Es el humanista italiano Giovanni Boccaccio uno de los que más influyó en la tradición de nuestra protagonista. En su obra *De mulieribus claris*¹²⁸, le dedica un capítulo a Artemisia y aporta numerosos detalles. Un apunte curioso es que dice que se desconocen los padres de la reina y la patria, datos que estaría tratando de omitir para no revelar que Artemisia y Mausolo eran en realidad hermanos; otra vez vemos la omisión de información por causa de la ideología religiosa, pues el libro de Boccaccio trata de mujeres ilustres y la caria, como una de ellas, debe servir de ejemplo.

Efectivamente, el capítulo es un elogio total y un ensalzamiento de su persona. Del amor que profesaba a Mausolo llega a afirmar que era “santísimo” y tan poderoso que un vaso cualquiera no bastaba para contener las cenizas de su marido, sino que debían ser “sus mismos pechos, en donde las llamas del antiguo amor, después de muerto, ardía”. Habla también de la construcción del Mausoleo que ella le dedicó a su esposo y aporta detalles de la misma, como los escultores o las medidas.

Por supuesto, el tratamiento de reyes es indiscutible y, no sólo eso, sino que se refiere a Mausolo como “potentísimo rey”. Se aprecia que tienen en estos momentos un tratamiento más mitológico que histórico; muy diferente de las primeras fuentes clásicas, como Demóstenes.

¹²⁸ BOCCACCIO, G., *De las mujeres ilustres en romance*, Colección de Incunables y Libros Antiguos, Valencia, Vicent García Editores, 1994, pp. 62-63.

Por otro lado, Boccaccio presenta a Artemisia como una mujer perfectamente capaz de asumir las tareas de gobierno ante la ausencia de su marido y a pesar de su dolor. Poseía el espíritu viril necesario y el vigor para llevar a cabo ofensivas militares cuando la ocasión lo requirió; una virilidad que podría haber adquirido al beber las cenizas de su marido y acoger así el espíritu de éste que, aun muerto, podría liderar algunas acciones¹²⁹.

Después de la obra de Boccaccio fueron varios los humanistas que decidieron escribir obras que alababan las virtudes y los logros de mujeres extraordinarias, y Artemisia ocupó un papel entre ellas, reconocida como esposa ejemplar.

En este contexto destaca una escritora italiana que vivió entre los siglos XIV y XV en Venecia; su nombre es Christine de Pizan. Esta autora humanista centró su obra en la mujer y escribió varios textos sobre este tema. El más destacado es su composición *La ciudad de las damas* en la que defiende y ensalza la posición de la figura femenina a través de una serie de ejemplos de grandes mujeres de la Historia. La obra está incluida dentro del famoso debate conocido como la *Querrela de las mujeres* que surgió en respuesta al *Roman de la Rose*, compuesto por Jean de Meun. Dicha querrela tenía como objetivo demostrar la capacidad intelectual de la mujer y su derecho a ocupar mayor papel en la vida política y en el ámbito académico. Así, Christine se dirige de esta forma tan contundente a Jean de Meun:

Y que no se me reproche como locura, arrogancia o presunción el haberme atrevido, yo, una mujer, a reprehender y criticar a un autor tan sutil y a regatear elogios a su obra, cuando él, un hombre sólo, se atrevió a difamar y censurar a todo el sexo femenino sin excepción¹³⁰.

De esta forma, *La ciudad de las damas* se dedica a demostrar que las críticas que había recibido la mujer a lo largo de tantos siglos carecían de fundamento: “aquí están tan graves acusaciones, juicios y condenas contra las mujeres. No alcanzo a comprender tamaña aberración”¹³¹. Y lo que hace Christine es demostrar su argumentación a base de ejemplos claros y reales en los que se observa con hechos las capacidades de las

¹²⁹ FRANKLIN, M., *Boccaccio's Heroines. Power and Virtue in Renaissance Society*, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 155-156.

¹³⁰ Sobre la autora en LEMARCHAND, M. J., “Introducción”, en DE PIZAN, C., *La ciudad de las damas*, introducción, traducción y notas de LEMARCHAND, M. J., Madrid, Ediciones Siruela, 1995, p. 25.

¹³¹ DE PIZAN, C., *Ibid.*, p. 65.

mujeres por ellas mismas, pues defiende que “las mujeres no pueden dejarse alcanzar por una difamación tan tajante”¹³². Ella misma fue ejemplo vivo de esto, pues en su condición de viudedad tuvo que buscarse la manera de mantener a su familia, ganándose la vida como escritora.

Para que te adentres aún más en esta verdad, te recordaré también algunas de tus coetáneas que, una vez viudas, llevaron muy acertadamente todos los asuntos tras la muerte de su marido, demostrando así que una mujer inteligente puede hacerse cargo de cualquier tarea¹³³.

Así, a Artemisia, otra viuda famosa, es a la que dedica uno de sus capítulos¹³⁴ dentro del primer libro de su obra. De ella habla así en el primer párrafo:

Al quedarse viuda, tuvo que gobernar un país inmenso, pero no se arredró porque poseía una gran fuerza de carácter, sabiduría y sentido político. Tenía además todas las virtudes caballerescas, dominaba el arte militar y sus muchas victorias le valieron fama y renombre. No sólo asumió el gobierno del Estado sino que tomó el gobierno de las armas en frecuentes ocasiones, dos de ellas especialmente memorables, una para defender su propio país, la otra por lealtad hacia la amistad y la palabra dada¹³⁵.

Los dos hechos a los que hace referencia los comenta en las líneas siguientes y son la toma de Rodas y un episodio que corresponde con Artemisia I de Caria acerca de las Guerras Médicas. Se comprueba que ya en estos momentos existe la confusión entre las dos Artemisias de Caria. Al tener el mismo nombre y haber sido ambas gobernantes de la misma región durante la Edad Antigua, esta equivocación parece bastante fácil, teniendo en cuenta que el acceso a las fuentes clásicas no era ni mucho menos tan sencillo como hoy en día; así, en cuanto una fuente hubiera mezclado ambos personajes en la misma historia, es natural que los siguientes también lo hicieran.

No obstante, lo que nos queda de esta humanista es la repercusión y fama que había llegado a alcanzar Artemisia como para formar parte de los ejemplos argumentativos en los primeros vestigios de la reivindicación feminista.

Cabe mencionar a otros cuatro autores italianos que dedicaron una obra a las mujeres a raíz de la influencia de Boccaccio. El primero de ellos fue Bartolomeo Goggio con su *De laudibus mulierum*. La mayoría de estos textos sobre mujeres estaban

¹³² *Ibid.*, p. 67.

¹³³ *Ibid.*, p. 88.

¹³⁴ El capítulo XXI del Libro I, pp. 110-112.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 110.

dirigidos o dedicados a reinas o damas pertenecientes a la aristocracia. Así, Goggio envió este texto a Leonor de Aragón, esposa de Hércules I de Este, de Ferrara. El segundo es Agostino Strozzi con su obra *Defensio mulierum*, dirigida a Margherita Cantelma, amiga a su vez de la hija de Leonor de Aragón, Isabel de Este. También a Margherita dedicó Mario Equicola su obra *De mulieribus*¹³⁶. Y otro autor de esta corriente fue Jacopo Filippo Foresti con su libro *De plurimis claris selectisque mulieribus*, cuya destinataria fue Beatriz de Aragón¹³⁷.

Aunque cada escritor aporta sus propias ideas y estructura su composición como considera oportuno, todas estas obras presentan puntos en común y es que la clara influencia de Boccaccio se deja notar en cuanto a la tipología, basada en las biografías de varias mujeres. Las escogidas van desde la mitología y la historia grecorromanas, pasando por vírgenes y santas cristianas hasta mujeres de la aristocracia medieval y moderna. “Such figures had become basic and indispensable to discourse and theorizing on women”¹³⁸. Los valores que se exaltan de ellas son la castidad, el valor, la devoción a sus esposos y la capacidad de liderazgo y gobierno en ausencia de marido. Por eso, las viudas cobran un papel importante en estos escritos y Artemisia se convierte en una de estas mujeres indispensables de las que los autores que escriben sobre este tema deben hablar. “These works served to disseminate the theoretical arguments for women’s «nobility and excellence»”¹³⁹ y en ellos Artemisia es un paradigma clave.

También en Alemania se pueden encontrar trabajos en esta línea, como es el *De nobilitate et praecellentia faemini sexus* de Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim que aparece por primera vez en Anvers en el año 1529¹⁴⁰. En esta obra, el alemán no sólo ensalza a mujeres virtuosas sino que además proclama la superioridad

¹³⁶ BENSON, P. J., *The invention of the Renaissance woman: the challenge of female Independence in the literature and thought of Italy and England*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992, p. 45; FRANKLIN, M., Op. cit.

¹³⁷ AMIOT, J. “Le De plurimis claris selectisque mulieribus de Jacopo Filippo Foresti: un maillon méconnu de la réception du De mulieribus claris de Boccaccio et du genre des vies de femmes célèbres”, *Anabases*, No. 18, Paris, Éditions de Boccard, 2013, p. 37.

¹³⁸ KOLSKY, S., *The Ghost of Boccaccio: Writings on Famous Women in Renaissance Italy*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 218.

¹³⁹ COX, V., *Women’s writing in Italy, 1400-1650*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008, p. 92.

¹⁴⁰ ANTONIOLI, R., “Préface”, en AGRIPPA, H. C., *De nobilitate et praecellentia faemini sexus. Édition critique d’après le texte d’Anvers 1529*, direction de ANTONIOLI, R., traduction de SAUVAGE, O. y collaboration de BÉNÉ, C. y REULOS, M., Genève, Librairie Droz S. A., 1990, p.7.

moral, y en general de todos los demás aspectos, del género femenino, incluso por encima del hombre:

Maintenant, pour me résumer le plus brièvement possible, je rappellerai en conclusion que j'ai montré la prééminence du sexe féminin d'après son nom, l'ordre, le lieu et la matière de sa création, et quelle dignité supérieure à l'homme elle a reçue de Dieu¹⁴¹.

De esta forma, menciona a Artemisia la esposa de Mausolo al hablar de esposas admirables y excelentes:

Innumerae sunt adhuc praeclarissimae foeminae, quae cum insigni pudicitia etiam coniugali charitate viros omnes longe vicerunt, cuiusmodi Abigail uxor Nabal, Arthemisia Mausolei [...]¹⁴².

Después vuelve a referirse a ella y cita el episodio con los rodios, haciendo alusión a la estatua que erigió en la ciudad tras conquistarla¹⁴³. Está claro que este pasaje se convirtió en uno de los más comentados en las fuentes. El hecho de que tomara la iniciativa para lanzar una ofensiva militar resultaba un tema de sumo interés para los autores de estos tiempos. Más adelante veremos que siguió siendo así y que incluso tuvo su presencia en el arte.

Y llegamos a la gran obra sobre Artemisia II de Caria que se convirtió en un hito de suma importancia para la tradición de esta sátrapa caria. Se trata del libro *Histoire de la reine Artémise*, enteramente dedicado a la vida de Artemisia y escrito por el boticario francés Nicolas Houël, amante de las artes. Él ideó y dedicó esta historia a Catalina de Médici en el año 1562. La similitud con esta reina se produce por la misma condición de viuda que ambas tenían; Catalina había enviudado de Enrique II de Francia y tuvo que hacerse cargo de la regencia. Así, Houël escribe esta historia con la intención de glorificar su reinado¹⁴⁴. Y es que Artemisia se había convertido en el prototipo ideal para cualquier reina¹⁴⁵.

La obra manuscrita de Nicolas Houël se conserva hoy en día en la Biblioteca Nacional Francesa y está compuesta por un total de cuatro libros, por tanto una obra

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴² AGRIPPA, H. C., *Ibid.*, p. 73.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴⁴ WATTENBERG GARCÍA, E., "La presentación del libro y de la espada: un tapiz de la historia de Artemisia en el Museo de Valladolid", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 60, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1994, p. 472.

¹⁴⁵ ELVIRA BARBA, M. A., *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex, 2008, p. 533.

muy extensa que, además, se decoró con numerosas ilustraciones realizadas por grandes pintores del momento¹⁴⁶.

Houël, sin embargo, mezcló episodios de la vida de Artemisia II de Caria con otros de Artemisia I¹⁴⁷, algo que, ya se ha observado, era bastante común entre los autores de este tiempo. También se confunde al príncipe Lygdamis¹⁴⁸ que aparece como un hijo de Artemisia aun cuando ésta no tuvo descendencia; se trata de una alegoría a la buena educación en el ámbito de gobierno en vinculación con la educación del hijo de Catalina de Médici, el que se convertiría en Carlos IX de Francia¹⁴⁹.

Esta vinculación de las dos Artemisias tiene bastante repercusión porque es la forma de tradición que predominó durante siglos. Y es de este modo en el que se transmitió, como veremos más adelante, en los libretos y por tanto en las representaciones de ópera.

Como conclusión, cabe destacar el protagonismo exponencial que experimentó la figura histórica de Artemisia II de Caria. Quizás en otras circunstancias su nombre no se hubiera expandido tanto, pero el hecho de que en las fuentes clásicas ya comenzara esta tendencia a elogiar el amor que profesaba a su marido es lo que contribuyó a crear su leyenda, lo que unido a los pasajes épicos de sus hazañas hizo que se transformara en las historias que hemos visto en este apartado. Tanto fue así que incluso se olvidó que era hermana de Mausolo, una circunstancia que tiene su interés histórico pero que para los humanistas era algo a olvidar. En cualquier caso, su historia se hizo mito y, como tantos otros, se convirtió en un tema ideal para el arte y para la música.

¹⁴⁶ Sobre este tema se tratará en el siguiente apartado *III. 2. Tradición iconográfica*.

¹⁴⁷ Artemisia I de Caria (c. 520-450 a. C.) fue reina de Halicarnaso, trono al que accedió tras la muerte de su padre. Fue famosa por su participación en la Segunda Guerra Médica a favor de su soberano Jerjes I (Caria era satrapía del Imperio aqueménida), siendo almirante de una flota que ella misma decidió conducir en la batalla de Salamina. Heródoto dijo de ella que los griegos estaban tan ofendidos por el hecho de que fuera mujer que ofrecieron una recompensa por su captura. Destacó por su táctica y su valor, algo que le llevó a ganarse el respeto y la admiración de Jerjes, así como de las generaciones posteriores. KUHLMAN, E., *A to Z of Women in World History*, New York, Facts On File, 2002, p. 30; JESTICE, P. G., “Artemisia of Caria”, en COOK, B. A., *Women and War: a Historical Encyclopedia from Antiquity to the Present*, Vol. 1, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2006 p. 32; MITCHELL, L. G., “The Women of Ruling Families in Archaic and Classical Greece”, *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 62, No. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 12; POMEROY, S. B., *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves*, New York, Schocken Books, 1975, p. 214.

¹⁴⁸ Lygdamis era el padre de Artemisia I de Caria.

¹⁴⁹ MOORMANN, E. M. y UITTERHOEVE, W., *Op. cit.*, p. 58.

III. 2. TRADICIÓN ICONOGRÁFICA

La figura de Artemisia II de Caria ha sido escogida para ser representada en numerosas ocasiones en todo tipo de soportes: pintura, escultura, tapices e ilustraciones de libros; especialmente se ha escogido la imagen que ofrece como viuda, sobre todo a partir del Renacimiento con la recuperación de los personajes clásicos. Así, “la escena bebiendo las cenizas ha sido representada decenas de veces en pintura desde el siglo XVI”¹⁵⁰.

Pero la representación más antigua que se conoce de Artemisia es una estatua que procede directamente del Mausoleo de Halicarnaso. En efecto, aunque este monumento se destruyó, quedaron algunos restos que se recuperaron años más tarde en campañas de excavaciones arqueológicas, y las estatuas fueron unos de los vestigios que pudieron extraerse. Esta estatua de Artemisia se encuentra hoy en el British Museum de Londres, junto con otra estatua de Mausolo.

Se ha discutido mucho sobre si estas estatuas formaban parte de un grupo escultórico más amplio, una cuadriga. Hay autores que descartan esta posibilidad pues la posición de ambas figuras no muestra actitud de estar conduciendo una cuadriga, ni sus atuendos son los propios de los aurigas¹⁵¹.



*Estatuas de Artemisia y Mausolo
(alrededor del 350 a. C.)¹⁵²*

¹⁵⁰ MOORMANN, E. M. y UITTERHOEVE, W., Op. cit, p. 58.

¹⁵¹ PREEDY, J. B. K., “The Chariot Group of the Mausolleum”, *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 30, The Society for the Promotion of Hellenic Studies, 1910, pp. 133-136.

¹⁵² “Mausoleum of Halikarnassos”, *The British Museum*, consultado el 1 de agosto de 2020, en <https://www.britishmuseum.org/collection/galleries/mausoleum-halikarnassos>.

Si su ubicación no era dentro del grupo de la cuadriga entonces debían estar formando parte de todo el grupo de hasta treinta y seis estatuas de dioses y diosas que estaban situadas entre las columnas del monumento¹⁵³. Sea esta la ubicación o no, estas estatuas fueron elaboradas por cuatro de los grandes escultores de la época: los escultores Leocares, Briaxis, Escopas y Timoteo, siendo Escopas el supervisor. Tal era la magnitud de este monumento que estos escultores griegos no sólo acudieron a tierra foránea y tradicionalmente enemiga a trabajar, sino que continuaron en las obras aún después de muerta Artemisia¹⁵⁴.

Una copia moderna de la estatua existe hoy en día en unos jardines en la actual Bodrum (antigua Halicarnaso), junto a las estatuas de Mausolo y de Heródoto, tres grandes personajes de esta histórica ciudad.



*Estatua de Artemisia II de Caria en Bodrum*¹⁵⁵

¹⁵³ DUSINBERRE, E. R. M., Op. cit., p. 204.

¹⁵⁴ MURRAY, A. S., “The Mausoleum at Halicarnassos. Address”, *Transactions of the Glasgow Archaeological Society*, New Series, Vol. 2, No. 3, Edinburgh University Press, 1894, p. 292.

¹⁵⁵ “A short Bodrum History - formerly called Halicarnassos”, *Alaturca*, consultado el 3 de agosto de 2020 en <https://www.alaturka.info/en/goethe-institut-izmir/1606-bodrum-history?tmpl=component#prettyPhoto>

Después de esta primera representación de Artemisia, hay que esperar varios siglos para volver a encontrar otra imagen de este personaje. Efectivamente, es ya a finales de la Edad Media y a principios de la Edad Moderna cuando vuelven a surgir representaciones de la sátrapa caria. Sin embargo, desde este momento las representaciones se multiplican y podemos encontrar numerosos ejemplos.



El primero es el que corresponde a una ilustración¹⁵⁶ de una traducción al alemán del libro de Boccaccio *De mulieribus claris* realizada por Heinrich Steinhöwel e impresa por Johannes Zainer en 1474. Se trata de una xilografía coloreada a mano en rojo, amarillo, negro y verde. En ella se aprecia, en la parte de la derecha, el cadáver de su marido Mausolo que está siendo incinerado mientras, en la parte de la izquierda, Artemisia está bebiendo de una copa; con su otra mano está cogiendo lo que suponemos que son las cenizas de su esposo puestas en un cuenco que a su vez está llenando una sirvienta que sostiene un saco. La ilustración va acompañada de las inscripciones de los nombres de los protagonistas, con lo cual queda descartado todo error de interpretación.

De un siglo más tarde es otra ilustración para otro libro donde se representa la imagen de Artemisia. Se trata de un retrato¹⁵⁷ en el que se aprecia a Artemisia portando una copa con agua en la mano derecha y las cenizas de su marido en una urna en la mano izquierda. La imagen está acompañada del título “Artemisie femme de Mausole”. Se trata de una ilustración perteneciente a la obra *Vrais portraits et vies des hommes illustres*, del escritor francés André Thevet. Se desconoce quién fue el impresor de la ilustración pero se puede datar alrededor del año 1584 en París.



¹⁵⁶ Flickr, consultado el 3 de agosto 2020, <https://www.flickr.com/photos/58558794@N07/6693275771>.

¹⁵⁷ “Book illustration”, *The British Museum*, consultado el 3 de agosto de 2020, en https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1879-1213-126.



De unos años antes, alrededor de 1539, podemos encontrar otra representación, esta vez un grabado en negro ¹⁵⁸, realizado por el pintor y grabador alemán Georg Pencz. Nuevamente, Artemisia sostiene una copa y en esta ocasión vuelve a aparecer la sirvienta rellenándole la copa con las cenizas a partir de un saco que está sosteniendo. Mientras, a través de la ventana, se observa cómo hay alguien avivando un fuego que sería la pira funeraria de Mausolo. Además, vemos algunos elementos añadidos, como la corona que porta Artemisia (símbolo de realeza) o motivos clásicos en la arquitectura, como una columna, o en la vestimenta y el cabello de las dos mujeres. También aquí hay una inscripción donde se lee “Arthimesia”.

Uno hito importante, no sólo para la tradición clásica de Artemisia, sino también para la iconográfica, lo constituye la obra de Nicolas Houël con su obra *Histoire de la reine Artemise* que dedicó a Catalina de Médici. De los cuatro libros con los que cuenta la obra, los dos primeros están ilustrados con setenta y cuatro composiciones realizadas por algunos de los más excelentes pintores de Italia y Francia. Houël desde el principio quiso que su obra se ilustrara con dibujos que posteriormente sirvieran como modelos para tapices ¹⁵⁹ aunque inicialmente no fueron utilizados para este fin ¹⁶⁰. Sin embargo, la importancia de esta serie de dibujos es que, si normalmente la representación de Artemisia se centra en la escena bebiendo las cenizas de su marido, estas ilustraciones reflejan toda una variedad de temas que van desde la coronación, las exequias de Mausolo, la construcción del Mausoleo ¹⁶¹...

¹⁵⁸ “Artemisia”, en *Art Institute of Chicago*, consultado el 4 de agosto de 2020, en <https://www.artic.edu/artworks/77504/artemisia>.

¹⁵⁹ WATTENBERG GARCÍA, E., Op. cit., p. 472.

¹⁶⁰ MOORMANN, E. M. y UITTERHOEVE, W., Op. cit, p. 58.

¹⁶¹ ELVIRA BARBA, M. A., Op. cit., p. 533.

A la derecha contamos con algunos ejemplos de esta serie de dibujos. La mayoría fueron realizados por Antoine Caron entre los años 1562 y 1575, que es el que se quedó a cargo del proyecto, pero también participaron otros pintores de la Escuela de Fontainebleau, entre los que cabe destacar a Nicolò dell'Abbate que es quien debió de iniciar la primera serie de dibujos; pero también participaron otros como Giulio Camillo o Henri Larembert¹⁶².

De arriba abajo tenemos, en primer lugar, *El funeral de Mausolo*, realizado precisamente por dell'Abbate. Se trata de una composición de sumo interés pues en una misma viñeta se recogen varias escenas: arriba a la izquierda se observa a Artemisia visitando el lecho de su marido enfermo; en el primer plano, un espectacular cortejo fúnebre y el entierro; y arriba a la derecha se puede ver a Artemisia dirigiendo a sus súbditos¹⁶³.

Las tres siguientes imágenes son todas diseños de Antoine Caron, unos ejemplos de entre los numerosos dibujos que adornaron el relato de Houël. Cada una representa una escena distinta del relato: un episodio de batalla (que puede pertenecer a Artemisia I), el monumento y una cuadriga pomposa¹⁶⁴.



¹⁶² WATTENBERG GARCÍA, E., Op. cit., p. 473.

¹⁶³ "Drawing *Funeral of Mausolos*", *The British Museum*, consultado el 4 de agosto de 2020, en https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1885-0711-266.

¹⁶⁴ "Antoine Caron, Histoire de la reine Artémise", *Wikimedia Commons*, consultado el 4 de agosto de 2020, en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Caron_-_Histoire_de_la_reine_Artémise_-_p.47_-_btv1b6901591q.jpg; "Histoire de la reine Artémise (dessin) de Antoine Caron" *Bibliothèque*

Pasaron varios años hasta que se empezaron a usar estos modelos para la realización de tapices pero, cuando finalmente se llevaron a cabo, quedaron unos resultados magníficos. La historia de Artemisia fue una de las primeras series de tapices que se empezaron a tejer en los talleres parisinos¹⁶⁵ y se han podido documentar más de doscientas piezas que alcanzaron enorme fama y fueron muy apreciadas, llegando a ser tejidas varias veces¹⁶⁶.

Un ejemplo de uno de estos tapices es el que encontramos aquí abajo¹⁶⁷. Es una representación de la entrada de la reina Artemisia en Rodas para tomar la ciudad. Se observa el Coloso de Rodas y la flota con la que los carios entran en el puerto rodio. Se trata de una escenificación del episodio narrado por Vitruvio sobre Rodas.¹⁶⁸



Nationale de France, consultado el 4 de agosto de 2020, en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6901591q/f95.item>; "The Chariot of the Golden Throne by Antoine Caron", *Wikimedia Commons*, consultado el 4 de agosto de 2020, en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Chariot_of_the_Golden_Throne,_by_Antoine_Caron.jpg.

¹⁶⁵ JULIEN, P., "La tenture d'Artémisie à l'honneur", *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, 314, 1997, pp. 191-192.

¹⁶⁶ WATTENBERG GARCÍA, E., Op. cit., p. 473.

¹⁶⁷ "The Queen's entry into the Harbor of Rhodes", *Mineapolis Institute of Art*, consultado el 4 de agosto de 2020, en <https://collections.artsmia.org/art/784/the-queens-entry-into-the-harbor-of-rhodes-central-design-by-antoine-caron>.

¹⁶⁸ Vitruvio II 8, 14-15.

De esta forma, vemos cómo muchos de los episodios narrados en las fuentes clásicas que hemos estudiado se transforman en imágenes en el la obra de Houël, desencadenando toda una tradición iconográfica que se empieza a asociar con la realeza francesa y con las reinas europeas. Así, Artemisia se convierte en el modelo a imitar y donde verse reflejada, como esposa y como reina.

Pero la figura de Artemisia II de Caria trascendió más allá de las ilustraciones de libros y tapices y se convirtió en la protagonista de numerosas composiciones pictóricas a partir del Renacimiento por los grandes pintores de la Edad Moderna. Los ejemplos son muchos y merece la pena observar algunos de ellos. Cabe decir que la mayoría optó por representar la escena en la que Artemisia está bebiendo las cenizas de su marido Mausolo aunque también nos podemos encontrar con alguna bonita excepción como ésta que tenemos a la derecha, del pintor francés barroco Simon Vouet. Está realizada alrededor del año 1640 y la escena escogida es la de *Artemisia construyendo el Mausoleo*¹⁶⁹. En ella se ve a la caria consultando los planos junto con los dos arquitectos griegos que participaron en la construcción del Mausoleo: Piteo y Sátiro, mientras detrás se aprecian las obras del sepulcro.



La mayoría de las composiciones en pintura sobre este personaje histórico están realizadas entre el siglo XVII y XVIII, durante el Barroco y el Clasicismo. Probablemente esta gobernante de la Antigüedad ganó fama gracias a las obras escritas que encontraron en ella una historia digna de ser relatada y una protagonista única.

¹⁶⁹ “Artemisia building de Mausolaeum”, *Nationalmuseum*, 4 de agosto de 2020 <http://emp-web-84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=22229&viewType=detailView>.



Entre otros ejemplos que podemos encontrar en el Barroco, realizados en fechas muy próximas al cuadro anterior, tenemos varias representaciones distintas de la misma escena. La primera imagen¹⁷⁰ de la izquierda corresponde a una pintura al óleo, fechada alrededor de 1630 en Bologna (Italia) y de autor anónimo. Como se ve, sostiene una copa y al lado hay una urna funeraria. La novedad de esta imagen es la vestimenta, con atuendos más orientales, especialmente el turbante.

El cuadro de la derecha¹⁷¹ pertenece al pintor italiano Giovanni Francesco Barbieri, apodado Guercino. Está hecho con tiza roja sobre papel y datado en 1642. En la escena, un sirviente ofrece la copa a Artemisia y aquí los atuendos son más clásicos; ella porta una corona de reina.



Nuevamente a la izquierda tenemos un óleo¹⁷² pintado por otro pintor barroco italiano, Giovanni Antonio Burrini. Artemisia sujeta la copa en una mano y sostiene la urna con la otra. Lo característico de este cuadro son la posición y los atributos regios. Ella porta una corona de oro bastante suntuosa y adornada con elementos florales; además la copa también es de oro y tiene grabados. Otra corona se ve bajo la urna, que sería la corona de Mausolo.

¹⁷⁰ “Artemisia, the widow of Mausolo, King of Caria”, *Yale University Art Gallery*, consultado el 5 de agosto de 2020, en <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/246>.

¹⁷¹ “Queen Artemisia receiving the ashes of her husband King Mausolus”, *artnet*, consultado el 5 de agosto de 2020, en <http://www.artnet.com/artists/guercino/queen-artemisia-receiving-the-ashes-of-her-0EqBinjx3w9m-UUBAoTZw2>.

¹⁷² “Poster print of Artemisia”, *Heritage images*, consultado el 5 de agosto de 2020, en <https://www.heritage-print.com/artemisia-15043708.html>.

Otras tres pinturas del Barroco tardío vuelven a escoger la escena de las cenizas para representar a Artemisia. La primera ¹⁷³, a la derecha, es una obra del pintor italiano Simone Pignoni. Con un atuendo propio de la época moderna, sujeta una copa de oro y se apoya sobre una caja de oro que guarda las cenizas de Mausolo



A la izquierda ¹⁷⁴, tenemos un óleo del italiano Giovanni Gioseffo dal Sole. Vestida con atuendos propios de una reina, Artemisia mira con tristeza la copa; en esta ocasión no hay urna.



El último cuadro ¹⁷⁵ es obra de otro italiano, Donato Creti. Artemisia vuelve a portar una corona pero en esta ocasión tampoco hay urna aunque sí la sirvienta que le da la copa con las cenizas, un elemento que vemos que también se repite a menudo.



¹⁷³ “Artemisia”, *Hellenicaworld*, consultado el 5 de agosto de 2020, en <http://www.hellenicaworld.com/Art/Paintings/SimonePignoni/en/PartSPignoni0001.html>.

¹⁷⁴ “Artemisia con la tazza delle ceneri del marito Mausolo”, *Art & Culture*, consultado el 5 de agosto de 2020, en https://artsandculture.google.com/asset/artemisia-con-la-tazza-delle-ceneri-del-marito-mausolo/TAGuvCh86N_QxA.

¹⁷⁵ “Artemisia drinking the ashes of Mausolus”, *The National Gallery*, consultado el 5 de agosto de 2020, en <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/donato-creti-artemisia-drinking-the-ashes-of-mausolus>.



Si hasta ahora hemos visto ejemplos de imágenes de pintores italianos y franceses, merece la pena señalar dos modelos de pintores flamencos, cuyas composiciones resultan semejantes en estilo y en elementos.

El cuadro de abajo a la derecha ¹⁷⁶ es de Gerard

van Honthorst, pintor perteneciente a la Escuela caravaggista de Utrecht y está datado alrededor de 1635. El de está arriba a la izquierda ¹⁷⁷, es una pintura del también caravaggista Gerard Seghers y está fechado entre 1612 y 1615; se conserva en el Palacio de Liria. Sobre este último hay algunas dudas de su autoría y en ocasiones se puede ver atribuido a Rubens ¹⁷⁸.

Como se ve, las dos piezas se caracterizan por el uso del claroscuro, propio del caravaggismo y ambas han optado por una composición con más gente que en los cuadros que habíamos visto hasta ahora. Además, destaca el velo negro que porta Artemisia en las dos representaciones, señal de viudedad. Por lo demás también hay una copa que está siendo rellenada por unos sirvientes a partir de la urna con las cenizas de Mausolo.



¹⁷⁶ “Artemisia”, *Princeton University Art Museum*, consultado el 16 de agosto de 2020, en <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/30620>.

¹⁷⁷ “Artemisia si appresta a bere le ceneri di Mausolo”, *Wikimedia Commons*, consultado 16 de agosto de 2020 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_si_appresta_a_bere_le_ceneri_di_Mausolo_-_Gerard_Seghers.jpg.

¹⁷⁸ ELVIRA BARBA, M.A., *Op. cit.*, p. 533; MOORMANN, E.M. y UITTERHOEVE, W., *Op. cit.*, p. 58.

Ya en el siglo XVIII descubrimos una bella imagen, con dos versiones, producto del gran pintor alemán Johann Heinrich Tischbein el Viejo, llamado el *Kasseler*. El alemán pintó la escena de Artemisia varias veces, al menos hasta en tres ocasiones. La primera (la de la izquierda) es del año 1771 y por sus pequeñas dimensiones se puede deducir que sirvió como modelo para la versión original, que es la de la derecha, pintada en 1775. Para esta versión definitiva sirvió de modelo la condesa y princesa alemana Augusta de Reuss-Ebersdorf, conocida por su belleza¹⁷⁹.



La escena se inserta en un espacio clásico arquitectónicamente pues, aunque no se observa demasiado, se percibe un espacio monumental con arcos, columnas y paredes de piedra o de mármol. En cuanto a la vestimenta es muy parecida en ambas, es de tipo clásico y sencilla aunque portan adornos de oro, como un camafeo, lo que indica su posición como reina. También la copa es de oro así como una parte de la urna. Eso sí, mientras la de la izquierda está más decorada con gemas, la de la derecha es más sencilla, pero en ambas se puede intuir la inscripción con el nombre de Mausolo. Por otro lado, la figura de la derecha presenta unos rasgos más dulces y armonizados y está más iluminada, lo que hace de esta composición más cautivante a la vista.

¹⁷⁹ “Artemisia trauert um Mausolos”, *Wikimedia Commons*, consultado el 5 de agosto de 2020, en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Heinrich_Tischbein_d.Ä._-_Artemisia_trauert_um_Mausolos.jpg.



A través de todas estas representaciones iconográficas se observa claramente cuáles han sido los atributos que más han acompañado a Artemisia, sin embargo, también ha habido interpretaciones erróneas de imágenes en las que se ha dado por hecho que se trataba de Artemisia y luego se ha descartado esta idea.

El primer ejemplo es una imagen (a la izquierda¹⁸⁰) del pintor del Quattrocento italiano, Andrea Mantegna. En ocasiones se puede leer que se trata de Artemisia ya que está bebiendo de una copa. Sin embargo, parece más probable que sea Sofonisba, una dama cartaginesa que se vio envuelta en la Segunda Guerra Púnica. Ella primero se casó con un príncipe procartaginés pero al ver el avance de los romanos se unió con otro príncipe, esta vez prorromano. Escipión, al ver las ambiciones de la dama, ordenó su detención. Así, su amante, para evitar el sufrimiento a su amada, decidió enviarle una carta y un veneno que ella se bebió sin más¹⁸¹.

Otro ejemplo de este caso lo constituye el siguiente óleo¹⁸² pintado por un italiano de nombre desconocido pero era seguidor de Guercino.

En este cuadro, que puede encontrarse con la referencia de Artemisia de Caria, se ve

a la mujer con lo que podría ser una urna pero parece más bien una jarra. Además, en la otra mano no sostiene una copa sino una carta. Todos estos elementos indican que podríamos estar ante Sofonisba y no ante Artemisia.



¹⁸⁰ “A woman drinking”, *The National Gallery*, consultado el 5 de agosto de 2020, en <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/andrea-mantegna-a-woman-drinking>.

¹⁸¹ ELVIRA BARBA, M. A., Op. cit., p. 533.

¹⁸² “Artemisia, Schwester und Gattin des Königs Mausolos”, *artnet*, consultado el 5 de agosto de 2020, en http://www.artnet.com/artists/guercino/artemisia-schwester-und-gattin-des-königs-1yhZBeImxDuntj_zZ2rQkg2.

El caso más representativo de estas confusiones lo constituye este cuadro ¹⁸³ del pintor neerlandés Rembrandt que actualmente se sitúa en el Museo del Prado. Las dudas con respecto al tema de este cuadro vienen al menos desde el siglo XIX. Por



supuesto, Artemisia ha sido uno de los temas con más adeptos aunque también se ha barajado la posibilidad de que se tratara de Sofonisba. Sin embargo, la presencia de una copa es un elemento más característico de Artemisia, así como la sirvienta ofreciéndosela. Por otro lado, es cierto que hay ausencia de la urna típica pero también la hay de la carta que recibió Sofonisba; lo que hay, sin embargo, es un libro abierto. Algunos han querido ver en este libro una referencia a los autores clásicos que trataron sobre Artemisia en sus escritos, como es Valerio Máximo, Cicerón o Aulo Gelio¹⁸⁴, lo que reforzaría la teoría de que se trata de Artemisia.

No obstante, una interpretación más moderna del cuadro, ofrecida por el Museo del Prado¹⁸⁵, sugiere que la figura representada es en realidad Judith, la heroína bíblica que decapitó al general asirio Holofernes antes de destruir la ciudad de Betulia. Ésta, de la que estaba prendado Holofernes, aprovechó que el general se había quedado inconsciente por el vino para cortarle la cabeza y, ayudada por una sirvienta, se llevó la cabeza en un saco. Las dificultades de esta interpretación es que en el cuadro no aparece Holofernes y sería una imagen del banquete previo al asesinato. La anciana que está al fondo del cuadro sujeta un saco que, en efecto, parece que está vacío y podría ser el saco que más tarde usaría Judith. Ya hemos visto la aparición de sacos en las representaciones de Artemisia que albergaban las cenizas de Mausolo pero la presencia

¹⁸³ “Judith en el banquete de Holofernes”, *Museo del Prado*, consultado el 6 de agosto de 2020, en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/judit-en-el-banquete-de-holofernes-antes-artemisa/08f69e61-f7c5-43f9-a76d-b24fbd63681>.

¹⁸⁴ GOLAHNY, A., “Rembrandt’s Artemisia: *Arts Patron*”, *Oud Holland*, Vol. 114, No. 2/4, Brill, 2000, pp. 139-152.

¹⁸⁵ “Judith en el banquete de Holofernes”, *Op. cit.*

de vino en la copa y no del agua con las cenizas podría asegurar la teoría de Judith. Por otro lado, si nos fijamos en los cuadros flamencos sobre Artemisia, se ve una clara imagen de una viuda con el velo negro, mientras que aquí la figura femenina no porta ningún elemento de viudedad; además, el libro abierto podría ser en realidad una alegoría al Antiguo Testamento, lo que fortalecería esta nueva interpretación.

Así pues, es sobre todo en pintura donde nos encontramos numerosas representaciones de este personaje que, como podemos observar, fue ganando fama de forma creciente hasta ser uno de los grandes temas de la Antigüedad Clásica escogido por los ilustres pintores del Renacimiento y del Barroco. Pero también podemos encontrar otros formatos donde Artemisia es la protagonista. Es el caso de esta medalla de bronce que tenemos aquí, del siglo XVI¹⁸⁶:



Esta medalla fue labrada por el medallista y grabador Alessandro Cesati, apodado *Il Grecchetto*. A la izquierda aparece el busto de Artemisia, cubierto con un velo mientras que a la derecha hay una representación del Mausoleo de Halicarnaso.

Otro ejemplo es esta copia del mismo siglo pero en plata¹⁸⁷:



¹⁸⁶ “Coins of the Greek world”, *NumisBids*, consultado el 20 de agosto de 2020, en <https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=838&lot=2060>.

¹⁸⁷ “Queen Artemisia of Caria”, *NumisBids*, consultado el 20 de agosto de 2020, en <https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=958&lot=411>.

Empezamos con escultura y terminamos con otra representación escultórica, esta vez del siglo XVII. Se trata de una estatua esculpida en mármol por Armand Lefèvre y Martin Desjardins entre los años 1687 y 1694 y destinada a adornar los jardines del Palacio de Versailles. Ésta constituye uno de los pocos personajes históricos en la decoración del parque¹⁸⁸. Nuevamente, vemos la importancia de la sátrapa caria en la iconografía real francesa de estos siglos. En esta escultura, siguiendo un modelo clásico, se representa una figura femenina con una copa en la mano y la urna funeraria situada detrás de ella sobre una columna¹⁸⁹:



¹⁸⁸ MOORMANN, E. M. y UITTERHOEVE, W., Op. cit, p. 58.

¹⁸⁹ *Les statues des jardins du Château de Versailles*, consultado el 28 de julio de 2020, en <http://versailles.sculpturederue.fr/page8.html>.

IV. Artemisia II de Caria en los libretos de ópera

Llegados a este punto, comprendemos que la historia de Artemisia era lo suficientemente importante como para dedicarle unas óperas a su figura. De este modo, conquistó el mundo literario, el artístico y también el musical. Cabe decir que son muchos los libretos dedicados a Artemisia II de Caria, algunos de ellos ya del siglo XVII¹⁹⁰, o sea desde los primeros momentos del surgimiento de la ópera. Ya se ha apuntado en la introducción de este trabajo que los temas clásicos fueron los preferidos para las representaciones operísticas, un hecho que no se debe a la casualidad sino a que la creación de las primeras óperas tiene su origen en un intento por imitar las antiguas tragedias griegas que también introducían música durante la función. En el Renacimiento, la tradición clásica tuvo un momento de gran esplendor que inundó todos los aspectos de la cultura y los músicos también desearon participar de esta tendencia. Ciertamente es que en el ámbito musical la influencia grecolatina se hizo esperar pero tuvo su recompensa, pues desencadenó en la aparición de uno de los géneros musicales de gran éxito que ha inundado los teatros de expectación y de admiración desde entonces, y lo sigue haciendo a día de hoy.

La ópera se compone de dos elementos: música y libreto, y no se entiende el uno sin el otro; el libreto está escrito con el fin de ser musicado y la música se estructura en base a la historia que cuenta el libreto. Tradicionalmente se ha otorgado más importancia a la parte musical y han sido los compositores los que han obtenido mayor fama a raíz de las óperas más exitosas de la historia, al fin y al cabo no deja de ser un género musical y son las melodías las que se quedan en nuestras cabezas aunque no veamos ni sepamos siquiera de qué va la ópera. Sin embargo, es únicamente con la parte literaria de los libretos como se puede entender el conjunto, quedando la música potenciada por la historia que encierra; sólo así se adquiere la experiencia completa. Por otro lado, las óperas son fruto cada una de un contexto determinado y dichas historias muchas veces están relacionadas con el ámbito político y cultural del momento y han llegado a tener una trascendencia más allá de lo puramente musical¹⁹¹. Así pues, es la

¹⁹⁰ El primer libreto de este tema fue escrito en 1657 por Nicolò Minato y musicado por Francesco Cavalli, con el título de ópera *L'Artemisia*.

¹⁹¹ Un ejemplo claro de ello es la famosa *Nabucco* (1842) de Verdi, vinculada al nacionalismo italiano.

historia unida a la música y su puesta en escena lo que tanto emociona y atrae de la ópera y lo que está detrás de su prestigio.

Fue Domenico Cimarosa uno de esos grandes compositores de óperas del Clasicismo y a él corresponden los dos libretos sobre Artemisia traducidos y trabajados en este estudio. De hecho, la elección de estos dos libretos se debe precisamente a que el compositor es el mismo en ambos, una circunstancia particular, teniendo en cuenta además que transcurre muy poco tiempo entre uno y otro: el primer libreto escrito por Marcello Marchesini fue redactado en el año 1797, mientras que el segundo, de Giovanni Battista Colloredo se compuso en 1801, es decir, con apenas cuatro años de diferencia. Ambos fueron encargos de *opera seria* que se hicieron a Cimarosa y aunque no podemos saber por qué decidió componer dos óperas sobre la misma protagonista, está claro que el tema de Artemisia debía de fascinarle¹⁹².

Por tanto, tenemos estos dos libretos, ambos escritos por libretistas italianos. Cada uno es totalmente independiente del otro y aunque presentan similitudes entre sus temas, las tramas son muy diferentes, eso sí, ambas absolutamente ficticias. En los apartados siguientes veremos las particularidades de cada uno y la comparación entre uno y otro, pero cabe apuntar, antes de meternos en su análisis, que ninguno tiene una base real ni verídica y, aunque su raíz está en las fuentes clásicas, son relatos que proceden de la imaginación de los libretistas. Sin embargo, como un tema procedente de la tradición grecolatina que es, los dos libretos presentan personajes y elementos clásicos, así como un argumento y estructuración similares a las tragedias griegas.

Así pues, el objetivo de este capítulo es analizar los dos libretos escogidos con el fin de observar cómo se transmitió la tradición clásica en la ópera y concretamente de esta gobernante persa que por estos tiempos ya era toda una leyenda.

Para ello, se ha hecho una división en cuatro partes. Los dos primeros subapartados están dedicados al comentario de cada uno de los libretos mientras que los dos siguientes son un análisis comparativo, primero a nivel literario de estos dos escritos, y después a nivel musical de cada una de las óperas.

¹⁹² ROSSI, N., "Foreword", BADLEY, A. (ed.), *Domenico Cimarosa. Overture to Artemisia, regina di Caria*, Artaria Editions, 2010, p. 5.

IV. 1. LIBRETO DE MARCELLO MARCHESINI¹⁹³

Este libreto fue escrito en el año 1797 a raíz de un encargo que le hizo Don Onorato Balsamo¹⁹⁴ a Domenico Cimarosa con motivo de la celebración de la boda real del Príncipe Heredero de Nápoles, Francisco de Borbón, y la Archiduquesa de Austria, María Clementina, para ser representado en el Teatro de San Carlos de Nápoles.

El libreto comienza con una carta de Onorato Balsamo dirigida al rey Fernando IV de Borbón de Nápoles, más conocido como Fernando I de las Dos Sicilias al que presenta la ópera que va a ser representada en fecha tan señalada. Después hay una serie de apartados que componen una explicación previa a la ópera, con el argumento, la elección de personajes y episodios y la escenificación. Hay que señalar que es en estas primeras páginas donde hay una mayor percepción de la tradición clásica de Artemisia, como tal, con base en las fuentes, porque lo que constituye el argumento de la obra es pura ficción. Esto ya lo advierte el libretista al inicio y lo justifica señalando que tiene “el objetivo de hacer la acción más viva e intensa”; además, utiliza una cita de Horacio, el cual defiende la libertad de artistas y poetas a la hora de componer sus obras.

Es muy interesante en el “Argumento” la presentación que se hace del personaje. Para empezar, se observa de primeras la confusión con Artemisia I de Caria y así se le atribuye a nuestra Artemisia tanto los sucesos de la Batalla de Salamina como la relación de aprecio que tenía con el rey persa Jerjes. Puesto que en las fuentes no aparece tal anacronismo ni error, es de suponer que para el libreto se documentaron en fuentes posteriores, probablemente alguna de las comentadas anteriormente datadas a finales de la Edad Media o ya en el Renacimiento. Sin embargo, de Artemisia se dice acertadamente que era esposa y hermana, algo que, ya se ha apuntado, solía omitirse en los escritos humanistas. Puesto que en esta época no había tanto interés por ocultar esta información como en los siglos XV y XVI, al escritor no le importa mencionar este dato. En cualquier caso, lo que nos indica es que también se ha acercado a alguna fuente clásica, lo que se confirma más adelante cuando cita específicamente el Libro XVI de

¹⁹³ La versión original en italiano de este libreto así como la traducción (realizada por la autora) se encuentran en los *Anexos* de este trabajo.

¹⁹⁴ Don Onorato Balsamo era el recién nombrado productor teatral del Teatro de San Carlos. Para esta boda, el anterior productor teatral, Don Giuseppe Coletta encargó una ópera a Giovanni Paisiello, para lo cual Paisiello compuso *Andromaca*. Sin embargo, la guerra entre Francia y Austria retrasó la llegada de la Archiduquesa y en ese tiempo Coletta murió. Así que Balsamo, tras ser nombrado, decidió no usar la obra de Paisiello y encargar una nueva a Cimarosa. ROSSI, N. y FAUNTLEROY, T., *Domenico Cimarosa: his life and his operas*, London, Greenwood Press, 1999, p. 155.

Diodoro de Sicilia y el Libro XIV de Estrabón; es efectivamente en pasajes de estos libros donde ambos autores griegos mencionan a Artemisia y donde los dos se refieren a la condición de hermana y esposa de la sátrapa caria.

El episodio de las cenizas no se menciona íntegramente, únicamente se alude a que “estuvo un tiempo adorando las cenizas de su marido”, no se explica cómo. Esta información bien podría proceder de alguna fuente clásica o más tardía, o simplemente de conocimiento general, pues como hemos visto en las representaciones artísticas, es de los hechos más famosos de Artemisia de Caria.

Por otro lado, en esta presentación del argumento, se aprecia la elevada visión que se poseía de Artemisia, como soberana ilustre llena de virtudes. Ya se ha observado en la tradición anterior cómo, en efecto, ésta es la imagen que se transmitió de ella y la que más éxito tuvo entre los literatos que decidieron acercarse a ella. Es una imagen que ya se empezó a forjar fundamentalmente con los autores romanos. Así, es curioso que en el libreto se critique cualquier visión negativa y cualquier acto deshonesto que se atribuya a esta mujer caria, algo que no se suele encontrar pero que se achaca a una confusión con el nombre de la diosa Ártemis que es lo que condujo a “oscurecer su memoria y transmitirla de manera tan confusa e incierta hasta nosotros”.

Por supuesto, como no podía ser de otra manera, se habla de la construcción del Mausoleo de Halicarnaso bajo su mando. Además, éste constituye uno de los elementos utilizados para la escenificación de la representación, junto con otros elementos de la Gran Plaza de Halicarnaso, como el Templo de Apolo, el de Marte con su estatua colosal o el de Venus. Esta puesta en escena procede directamente de la descripción que hace Vitruvio en su Libro II¹⁹⁵, justo antes de hablar de Artemisia, de la ciudad de Halicarnaso, y así queda referenciado en el libreto. En cuanto a la decoración de lo que representarían las estancias reales del Palacio y el interior del Templo de Júpiter es inventada pero toda llena de elementos clásicos, con relieves que escenifican episodios mitológicos relacionados con la vida de Júpiter, así como elementos arquitectónicos característicos del mundo helénico. Sin embargo, otro error que se aprecia es la denominación de las deidades clásicas con el uso de nombres romanos en lugar de griegos. Esto supone otro anacronismo en relación con la época que se está ambientando, además de una descontextualización del lugar. Aunque no es esto algo de

¹⁹⁵ Vitruvio II 8, 10-13.

extrañar puesto que tradicionalmente fueron los nombres romanos los que se transmitieron en la Europa occidental con más éxito que los griegos.

Ya entrando en la descripción de los personajes, destaca en primer lugar que Artemisia queda calificada como Reina de Caria, se pontifica su rango y no se sugiere otra posibilidad. No hace falta insistir en lo generalizada que estaba esta idea, únicamente apuntar el desconocimiento de la condición de sátrapas de Artemisia y Mausolo que de manera general se tenía ya en fuentes clásicas. Sólo los mejor documentados conocían este cargo para estos dos Hecatónnidas. No obstante, el término “sátrapa” sí aparece en el libreto, no como un personaje concreto sino como una serie de personalidades con representación en la política caria, a modo de aristócratas del reino, y que en la ópera hacen su aparición como conjunto a coro.

En cuanto al resto de personajes son todos inventados, ninguno corresponde con el entorno de la real Artemisia, aunque todos los nombres son clásicos y algunos están basados en personajes reales, como es el caso del rey Creso, el cual no sale en la obra pero se le menciona como padre de dos de los personajes: Medonte, capitán de la guardia de Artemisia, y Aspasia, doncella y confidente de Artemisia, cuyos nombres reales dentro de la historia del libreto son Aliate y Elvira respectivamente. Creso¹⁹⁶ fue el último rey de Lidia, durante el siglo VI a. C. y vivió la derrota a manos de Ciro el Grande por lo que desde ese momento Lidia pasó a formar parte del Imperio persa. Todos estos son hechos que sucedieron mucho antes de la existencia de Artemisia. Además, Aliate era en realidad el padre de Creso, por lo que su identificación como hijo no corresponde a la realidad.

Los lidios no son el único pueblo de Anatolia que aparece en la obra, también se menciona a los jonios. De hecho, el supuesto hijo de su rey, Neleo, es uno de los personajes del libreto y pretendiente de Artemisia, ficticio también. Los otros dos personajes que salen en la obra son Oronte, grande de Caria y confidente de Neleo y Torebo, supuesto padre de Medonte, el cual era en realidad hijo adoptivo de éste. Los demás son el Sumo Sacerdote y los Coros de Sacerdotes, Soldados, Doncellas, Sátrapas, Sacrificadores y Pueblo, todos ellos con pocas apariciones dentro de la obra. Para comprender el papel de cada uno de los personajes es conveniente presentarlos durante la síntesis de la trama que vamos a dividir en cada uno de los dos actos.

¹⁹⁶ Sobre Creso habla detenidamente Heródoto en el Libro I de sus *Historias*.

- Primer Acto.

La primera escena de la obra se inicia con la presentación de la escenificación, con elementos ya comentados al inicio y con dos personajes que son Medonte y Aspasia, de cuya conversación se deduce que son dos amantes. Él le expresa a ella su preocupación porque sospecha que Artemisia está enamorada de él y teme que quiera casarse, lo que genera la desesperación de ambos.

Su conversación queda interrumpida por la entrada en escena de Artemisia seguida de todo un séquito de gentes, cuya descripción nos da la idea de que vienen victoriosos de alguna guerra, y esto da lugar al comienzo de la segunda escena. Un coro canta alabanzas de la reina a las que ella responde agradeciendo a sus súbditos su amor y afirmando que lo único que la mueve es su deber para con los suyos así como el afecto que les profesa. En este contexto hace referencia a las luchas y combates en los que ella misma tomó parte y que culminaron en victorias. El hecho de que haga referencia a su participación en batalla y en concreto a que su brazo “luchó valeroso” nos conduce a la Artemisia de Salamina, es decir, a Artemisia I de Caria, de la cual sabemos que sí lideró personalmente sus tropas y que aparece identificada erróneamente al principio del libreto con Artemisia II, como ya hemos visto. Acto seguido de la escena, se sucede una conversación entre Artemisia y Neleo, ensalzándose el uno al otro, de los que queda claro que han sido aliados en sus contiendas. Durante el diálogo se nombra la pugna y victoria contra los rodios que ya aparecían en algunas fuentes clásicas. De hecho, es Vitruvio el que relata con más detalle este episodio y, como se le cita en el inicio del libreto, es fácil deducir que la idea de la batalla de Rodas procede directamente del arquitecto romano.

La escena continúa con la participación de otros personajes en la conversación a raíz de la sugerencia que le hace Neleo a Artemisia de volver a casarse para poder dar un heredero a Caria. Oronte expresa su conformidad con la idea y ante el silencio de Medonte la reina le pide su opinión. Entonces Medonte se muestra a favor pues considera que ya ha velado bastante a su difunto marido Mausolo y se refiere expresamente a su adoración de las cenizas. Es la única referencia a las cenizas que va a aparecer en toda la obra.

La escena finaliza con la aprobación de Artemisia y su compromiso a desposarse de nuevo, lo que desencadena toda la trama de la ópera.

La tercera escena es una conversación entre Neleo y Oronte sobre el posible candidato, ante lo cual Neleo, prendado de Artemisia, empieza a albergar esperanzas de que sea él. Sin embargo, también se plantea la posibilidad de que pudiera ser Medonte, lo que causa el enojo de Neleo, porque considera al capitán indigno de ella (no es de familia real) y además extranjero. Después se queda Oronte sólo en la cuarta escena reflexionando sobre las negativas consecuencias que podría tener el enfado de Neleo.

La quinta escena tiene como protagonistas a Artemisia y Aspasia que en las estancias reales se hacen confidencias y es entonces cuando la reina expresa sus sentimientos hacia Medonte, como bien había apuntado éste al inicio del acto. Ante el terror de Aspasia, la soberana le pide que vaya a expresar su afecto a Medonte con el fin de averiguar si es correspondido. Irrumpe Neleo con la siguiente escena y se atreve a expresar su amor por la reina que ella rechaza en una agitada conversación. Mientras tanto, Aspasia busca a Medonte y le expresa lo que la reina le ha ordenado, lo cual genera en Medonte una terrible angustia.

Ya en la octava escena, Aspasia se reencuentra con la reina sin saber qué decirle; después llega Medonte en otra escena el cual, ante las declaraciones de la reina, no termina de aceptarla ni de rechazarla. Y en esas están cuando en la décima escena Oronte aparece reclamando la presencia de Artemisia en el Templo donde todos esperan a que vaya para oír de su boca el nombre del esposo que ha escogido. Mientras se encaminan hacia el templo, de nuevo Oronte solo protagoniza otra escena expresando sus temores en el caso de que la reina escoja a Medonte.

Ya en la última escena del primer acto se juntan todos los personajes, incluidos Sacerdotes, Soldados, Guardias, Doncellas, Sacrificadores, Grandes del reino, Sátrapas y el Pueblo. Como escena final, es grandiosa, con la presencia de los coros que refuerzan la intensidad de los acontecimientos. Primero la reina toma la palabra pero una tormenta interrumpe su discurso y todos temerosos tiemblan ante tan mal presagio. Esta escena refleja una de las cualidades más llamativas del mundo antiguo que es la importancia que se daba a los augurios y a todos los medios de consulta adivinatorios. Es un elemento muy común en las tragedias griegas, en las cuales aparecen todo tipo de signos que predicen si la acción va a acabar en final feliz o trágico. En este caso se dice del rayo que “tronó a la izquierda”, lo que significa que “es propicio el augurio”. Una vez calmada la tormenta, Artemisia prosigue con sus palabras y anuncia al elegido que no es otro que Medonte, provocando el enfado en Neleo y la angustia en Aspasia.

- Segundo Acto.

Precisamente se inicia este acto con la desesperada Aspasia que, mientras se lamenta, se cruza con un nuevo personaje, Torebo. Éste le explica que está buscando a su hijo que es Medonte. Ella le promete llevarle hasta él.

Mientras, en el Templo de Venus se han iniciado los preparativos para la boda. En esta escena Medonte expresa a la reina sus preocupaciones acerca de considerarse indigno del tan gran honor de ser su esposo. Llega Aspasia con la tercera escena y confiesa a la reina el amor mutuo que se tienen ella y Medonte, encendiendo en Artemisia un nuevo sentimiento de angustia. Nuevamente en la siguiente escena, Oronte solo expresa sus lamentos por las circunstancias.

La quinta escena supone un giro inesperado en la trama. Torebo se reencuentra con su hijo Medonte y le cuenta entonces que en realidad es el hijo de Creso, de nombre Aliate, el cual confió a Torebo este hijo suyo junto a otra hija suya, Elvira, cuando Ciro asolaba la ciudad y se preparaba para asaltar el palacio y derrocar a Creso. Consigo trae los documentos que lo atestiguan. En este bonito relato que se enmarca dentro de la historia, le revela cómo en el camino se cruzó con una mujer que le ayudó a llevar los bebés cogiendo a la niña pero que en un momento de huida se separaron y perdió a mujer y niña. Así crió a Medonte en soledad.

En la siguiente escena, Aspasia advierte a Medonte que huya pues Neleo le busca. En este momento Torebo observa en Aspasia una gema en su dedo que reconoce, y descubre entonces que ella es en realidad Elvira, la hija perdida de Creso.

La séptima escena es una disputa entre Neleo y Medonte, sólo de palabra, y la octava el terror de Oronte, Aspasia y Torebo.

La última escena de este acto se desencadena en el Templo de Venus. Dejadas en suspense las tramas de todos los demás personajes, volvemos a Artemisia, que destrozada por el nuevo desengaño amoroso se dispone a buscar la muerte. En este momento, visualiza la sombra de su difunto marido Mausolo hasta que unas voces la sacan de su delirio. Así, aparecen Neleo, Medonte, Aspasia y Torebo. Neleo le da a Artemisia los papeles donde se refleja que Medonte es el hijo de Creso y les ofrece su bendición así como su perdón por su comportamiento; a hijo de rey sí considera digno de ocupar el corazón de la reina Artemisia. Así, se toman la mano y se disponen a celebrar las bodas, mientras el coro y todos cantan agradecidos por este final feliz.

Con esta historia sobre Artemisia II de Caria, libretista y compositor expresan sus intenciones al inicio sobre la elección del tema: “entre las acciones de la Reina Artemisia no hemos escogido la más verdadera sino tal vez, quizás, la mejor”. La mejor sin duda para ser representada con motivo de la celebración de unas bodas, y más si se trataba de unas reales nupcias. Pero claramente, con este final, sabemos que la historia es pura ficción pues Artemisia nunca se volvió a casar y además sólo sobrevivió dos años a su marido Mausolo.

La Artemisia que se presenta en este libreto es una Artemisia reina, preocupada por sus súbditos y el bien del reino y a la vez majestuosa, con poder, iniciativa y capacidad de mando. Pero sobre todo, se trata de una representación como mujer, con su lado más humano. En las fuentes clásicas y posteriores donde se ensalzaba su virtud como viuda devota a su marido aún en muerte, se observa que, dentro de la humanidad del dolor, hay una divinización de su figura, de la figura de viuda, que esconde en parte ese carácter terrenal y juvenil que sí aparece aquí de una mujer que vuelve a enamorarse y a ilusionarse por otra boda. Lo cierto es que *a priori* es bastante chocante la elección de Artemisia como tema para una boda pero viendo cómo se resuelve el drama, queda del todo explicado.

Aquí vemos un ejemplo de la utilización de un personaje clásico adaptado a un ámbito preciso. Los clásicos no sólo se recogen y se recuperan sino que se transforman y adecúan con propósitos determinados y sirven de fuente de inspiración para obras novedosas e igualmente valiosas.

Pero la novedad no significa que no se perciba la tradición. De hecho, la calificación y el carácter de reina independiente y decidida es algo que se aprecia desde las primeras fuentes griegas y romanas, y su imagen de gobernante justa y valiente así como ejemplo de virtud es algo que se va perfilando en las tradiciones posteriores. Todo ello queda recogido en este libreto y se señala desde el primer momento. También se recoge su lado de amante viuda que no olvida a su esposo; de hecho, al final del drama, cuando se presenta ante la muerte, ve la sombra de Mausolo, lo que indica que no deja de estar en su corazón. La novedad es que esa parte amante en este libreto se manifiesta en un nuevo amor en vida, a través del cual libretista y compositor se atreven a crear una historia nueva para esta mujer, esta vez con final feliz.

IV. 2. LIBRETO DE GIOVANNI BATTISTA COLLOREDO¹⁹⁷

Este libreto fue escrito en el año 1801 a raíz de otro encargo que recibió Domenico Cimarosa procedente del Teatro La Fenice, en Venecia, por petición del productor teatral Alberto Cavos¹⁹⁸ para hacer una *dramma serio per musica*. Para el libreto, esta vez Cimarosa decidió acudir a Giovanni Battista Colloredo, que firmó el escrito con el pseudónimo de Cratisto Jamejo. El objetivo de esta nueva ópera era ser representada en el Carnaval de 1801.

El libreto comienza con una explicación inicial del autor que se dirige “a quien lea” y donde justifica la elección del tema así como las particularidades de su obra. Acerca de Artemisia afirma “que jamás, hasta donde conocemos, apareció sobre los Escenarios Venecianos” y que se ha permitido usar licencias valiéndose de su propia imaginación. En efecto, la historia aquí representada nuevamente es ficticia, no está basada en ningún hecho verídico. Sin embargo, la elección de los personajes ya nos señala desde un principio que hay una base documental clásica pues efectivamente están contruidos sobre personas reales que existieron en el entorno de Artemisia o que se mencionan junto a ella en los clásicos.

Uno de ellos es Teopompo, orador griego del siglo IV a. C. y que supuestamente participó en el *agon* que celebró Artemisia en honor a su marido Mausolo y que agrupó a varios oradores del momento, los cuales dedicaron loas al difunto sátrapa. En el apartado de fuentes ya hemos visto que es el romano Aulo Gelio¹⁹⁹ el único que menciona este certamen, así que es fácil deducir a qué fuente ha acudido Colloredo. Él mismo lo confirma en su introducción, con lo cual no nos deja ninguna duda: “es bien sabido lo que de Artemisia Reina de Caria escribió Aulo Gelio Lib X. Cap. IX”.

Pero no debe de ser el autor romano su única fuente y esto nos lo indica otro de los personajes que aparecen en la trama, que es el de Ada, hermana de Artemisia. En este caso, se trata de una figura histórica, al igual que Teopompo, pero de la que se puede confirmar con seguridad su parentesco y coincidencia en la vida Artemisia como hermanas que eran. Esto nos indica que también pudo acercarse a Estrabón, el cual no

¹⁹⁷ La versión original en italiano de este libreto así como la traducción (realizada por la autora) se encuentran en los *Anexos* de este trabajo.

¹⁹⁸ PERUGINI, S., “Foreword”, PERUGINI, S. (ed.), *Domenico Cimarosa. Overture to Artemisia*, Artaria Editions, 2019, p. 10.

¹⁹⁹ Aulo Gelio X 18.

sólo menciona a Ada sino también al resto de hijos de Hecatomno, así como sus matrimonios y sus gobiernos. Sin embargo, en el libreto no se hace referencia a ninguno de los hermanos varones, a excepción de Mausolo, y ni siquiera se atisba una pista de su existencia. Posiblemente no se entendiera que, habiendo aún dos hermanos, gobernara no obstante una mujer en lugar de ellos. Además, al final del drama, aunque no aparece de forma explícita, se deja entrever una posible sucesión de Ada en el gobierno de Caria (ella es la última que la abraza), como en efecto así fue, aunque con el mandato entremedias del hermano de ambas, y también esposo de Ada, Hidrieo.

En cualquier caso, está claro el acercamiento del libretista a alguna fuente clásica más y a documentación relacionada con la época. De hecho, otro de los personajes principales es el soberano persa Artajerjes, escondido con el nombre de Siface en la corte de Artemisia y amigo del orador Teopompo que conoce su verdadera identidad. No se especifica qué Artajerjes es. En el primer apartado de este trabajo, en la parte de contextualización ya se ha visto que el rey persa que coincidió en mandato con Artemisia II de Caria fue Artajerjes III Oco. Es de suponer que Colloredo se documentó acerca de la época y vinculó a Artajerjes con Artemisia. Sin embargo, en relación con este soberano, del que el libretista en el inicio del libreto ya indica que lo ha utilizado con el objetivo de “favorecer la trama”, se menciona un episodio y otro personaje que no coinciden con los datos que tenemos de Artajerjes III. Por el contrario, parece que nos conduce a Artajerjes I.

En efecto, Colloredo explica que el personaje de Artajerjes está escondido con identidad oculta en Caria porque fue derrotado por el rebelde Artabano, en Egipto²⁰⁰. La mención de este Artabano así como de las revueltas en Egipto son dos datos que nos vinculan con este otro monarca, lo que de ser así constituiría un anacronismo con respecto a Artemisia pues Artajerjes I vivió en el siglo V a. C. entre los años 465 y 425²⁰¹. Este monarca accedió al trono en medio de una serie de episodios de asesinatos, algo muy común en la realeza persa. El primero de ellos fue el de su padre Jerjes, precisamente a manos de este Artabano, sátrapa de Bactria²⁰². Este rebelde intentó ir también a por los tres hijos de Jerjes pero fue finalmente asesinado por Artajerjes. Más tarde, este mismo monarca tuvo que hacer frente a unas revueltas en Egipto, de las que

²⁰⁰ El dato de Egipto se aporta más tarde, en la Escena III del Primer Acto.

²⁰¹ BURGAN, M., Op. cit., p. 44.

²⁰² STRONK, J. P., pp. 194-195.

salió victorioso. Sin embargo, es en este contexto donde parece haber una confusión de nombres entre Artabano y Artabazo. Al parecer, pudo existir otro Artabano distinto al asesino de Jerjes que participó en las revueltas contra Artajerjes I²⁰³, el cual se identifica en otros documentos como un Artabazo²⁰⁴, según si se sigue a Diodoro o a Ctesias. En el caso de que el nombre fuera Artabano entonces no tendríamos ninguna duda de que los hechos acaecidos en el libreto corresponderían con el reinado de Artajerjes I.

Sin embargo, si se trata de una confusión con el nombre de Artabazo, nos encontramos con otra posibilidad y es que existió un sátrapa homónimo de la Frigia Helespónica que fue coetáneo a Artajerjes III. Este gobernador, del que sí se sabe con seguridad que tenía el nombre de Artabazo II, era hermano del anterior sátrapa de Frigia, Ariobarzanes, el que originó la famosa Revuelta de los Sátrapas²⁰⁵. También este frigio se rebeló contra la autoridad de los monarcas persas y, con ayuda de los atenienses, llegó a obtener una victoria aunque más tarde se vería obligado a partir al exilio²⁰⁶. Estos hechos no ocurrieron en Egipto pero por las mismas fechas, Artajerjes tuvo que combatir nuevas revueltas en este territorio africano, igualmente con éxito²⁰⁷.

Por lo tanto, en el libreto podría tratarse en realidad de este personaje pero con una denominación errónea y mezclando episodios distintos en la historia que en principio no estaba relacionados unos con otros. No podemos saber con exactitud si se trata de una confusión en la identificación del monarca o en la identificación del rebelde. No sería raro que no se estableciera la conexión correcta entre Artemisia y el soberano persa contemporáneo a ella porque en las fuentes clásicas no aparece el nombre del monarca en ningún momento. Las pocas veces que se relaciona a Artemisia con un rey persa, se hace referencia de manera general al cargo, como hace Demóstenes. La única forma de averiguarlo es acudiendo a otras fuentes sobre los reyes persas y establecer la cronología de los hechos a la par. Aun así, Colloredo tuvo que acudir a más fuentes o a historiografía sobre este tema para poder incluirlo dentro de la trama, lo que indica un interés por la época que está contextualizando.

²⁰³ “Artaxerxes I”, en *Encyclopaedia Iranica*, consultado el 7 de septiembre de 2020, en <https://www.iranicaonline.org/articles/artaxerxes-i>.

²⁰⁴ STRONK, J. P., p. 199.

²⁰⁵ Sobre esta Revuelta ver el apartado *II. 1. Contextualización: Caria y la Dinastía Hecatómnida*.

²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 252, 256 y 257.

²⁰⁷ BURGAN, M., Op. cit., p. 51; VAUX, W. S. W., p. 59.

En cualquier caso, aunque identificara erróneamente algunos nombres, no cobra mayor importancia dentro de la trama puesto que los hechos narrados no son reales. Efectivamente, no se conoce episodio de ningún rey persa huido y escondido en la corte de Caria, es una circunstancia que utiliza el autor del libreto para hacer más interesante la acción, como bien indica él mismo al principio. Lo único que puede generar esta anécdota es una percepción falsa de acontecimientos históricos entre el público o a todo aquél que se aproxime a este libreto.

Siguiendo con la identificación del resto de personajes, resulta más sencillo pues los que faltan son inventados, eso sí con nombres clásicos. Uno de ellos es Araspe, de sangre real y que aspira al trono de Caria; otro es Carete, el embajador persa que llega a las costas carias; y Corebo, sacerdote y partícipe de la vida en la corte. El resto son coros de Sacerdotes, Grandes del reino, Sátrapas, Vírgenes, Damas de la reina, Siervos, Soldados y el Pueblo.

Como vemos, aquí también aparece la figura del “sátrapa”, sin embargo, Colloredo no identifica este cargo con Artemisia a pesar de haber leído a Aulo Gelio que sí menciona esta particularidad. Se observa hasta qué punto la consideración de Artemisia como reina se había magnificado y generalizado en la mentalidad acerca de su figura que se da por hecho y no se pone en duda.

Con todos estos elementos se inicia el drama que está dividido en tres actos:

- Primer Acto.

La primera escena comienza precisamente con el final del certamen de oratoria descrito por Aulo Gelio en el que sale victorioso Teompompo. A él las Vírgenes le fabrican una corona de laurel para que le sea puesta en la cabeza por Artemisia. Ésta, muy complacida por las palabras que ha oído del orador de Quíos sobre su difunto marido Mausolo, le coloca la corona gustosamente. Si ciertamente este *agon* tuvo lugar y Teompompo salió vencedor, es de suponer que en efecto a la sátrapa de Caria le agradarían sus palabras. En el drama, Artemisia recompensa sus palabras ofreciéndole el cargo de consejero de la corte, el cual en un inicio Teompompo rechaza pues dice que su destino está ligado al de Siface (nombre falso de Artajerjes) y que debe partir con él. La reina, no satisfecha con esta respuesta, también ofrece el mismo cargo a Siface, ante el descontento de los demás presentes por la intromisión de extranjeros en la corte.

En esta primera escena ya se vislumbra que Siface está enamorado de la reina, de igual modo que el enojo de Araspe por las decisiones de la reina, un enfado que comparte asimismo el sacerdote Corebo, tal y como lo expresa en la segunda escena directamente a Artemisia pues sospecha del afecto que le profesa Siface.

La escena queda interrumpida por la llegada de Ada, que advierte de la llegada de naves persas a la costa. En este punto, Ada, Artemisia y Araspe debaten sobre si se tratará de un intento de invasión por parte de los persas. De este modo, la identificación de Caria como reino independiente no sólo queda establecido con el título de reina de la propia Artemisia, sino también por el planteamiento de la posible guerra con Persia, como si de dos reinos distintos se tratara. Sí se menciona la existencia de pactos entre ambos territorios pero queda claro que los intereses de Caria y sus derechos competen únicamente a la reina y a los carios; no hay ningún atisbo de subordinación a los persas en el drama.

La cuarta escena es un diálogo entre Corebo y Araspe donde este último le expresa su descontento con la reina y con el nombramiento de Teopompo y Siface y le insinúa a Corebo sus derechos al trono cario. Después se queda Corebo solo en la quinta escena donde expresa su deseo también de expulsar a los extranjeros.

La siguiente escena se inicia con una conversación de Araspe y Teopompo donde queda patente la enemistad entre ambos y el orador vislumbra las intenciones de Araspe. Entonces irrumpe Carete, embajador persa y ante el asombro y desconfianza de Araspe, se descubre que ambos se conocían previamente y que eran amigos. Esto aumenta las sospechas del consejero cario acerca de la posible traición de Teopompo.

Después, en la escena siete, se quedan Carete y Teopompo. El primero le muestra al orador su preocupación ante el desconocimiento del paradero de su rey Artajerjes y nombra el episodio de Artabano. Explica que desde el Consejo Real persa se han enviado expediciones por todas partes en busca de su rey. Teopompo, sin desvelar la situación de Artajerjes, le aventura que no está lejos. Siface, que lo está oyendo todo, decide finalmente salir ante la sorpresa y exultación de Carete. En la escena siguiente, Carete presenta a su rey a los sátrapas y persas que con él han llegado hasta allí. Después se quedan Teopompo y Carete solos y planifican sus nuevos planes en relación a Artajerjes.

La décima escena expone las intenciones de Siface con respecto a Artemisia. Éste le pregunta a Ada dónde está la reina pues quiere declararle su amor. Ada, que a su vez está enamorada de Siface, recibe estas palabras con gran dolor. La escena siguiente es un breve monólogo de Siface sobre sus sentimientos. A continuación le sucede un diálogo de Siface con Artemisia donde no se llega a declarar pero la reina percibe el afecto del persa.

La escena final del Primer Acto constituye la presentación de Carete ante la reina donde le pide su mano para el rey de Persia, Artajerjes. Ella rehúsa pues aún guarda el juramento a los votos de su marido y no tiene intención de volverse a casar. La conversación se desenvuelve entre lamentos de Siface, de Artemisia y de Araspe, cada uno por sus motivos.

- Segundo Acto.

Se inicia con el enojo de Ada, a la cual Artemisia ha ofrecido como esposa para el rey Artajerjes en su lugar. Enamorada de Siface, aborrece esta idea. Corebo entra y le comenta a ella que la reina ha ordenado partir a Teopompo y Siface, a lo cual ella responde que de igual modo no tomará la mano del rey persa.

Teopompo entra para hablar con Corebo y se muestran sus desavenencias el uno al otro. Luego el sacerdote se queda solo y expresa su auténtica desconfianza en el orador.

La cuarta escena es una representación de uno de los episodios más comentados en las fuentes y desde luego el más conocido a nivel general; se trata de la ingesta de las cenizas de Mausolo en una copa. Tiene lugar dentro del templo y durante el monólogo de Artemisia deja ver que Siface le había encendido una chispa de amor en el pecho. Y es éste el que interrumpe en su duelo justo en el momento en que va a beberse las cenizas, dando paso a la siguiente escena. El persa quería despedirse de la reina antes de irse pero, ante esto, la caria le pide que se quede. Así se refleja que Artemisia también tenía afecto por Siface, pero dudosa ante los restos de su marido, finalmente le pide que se vaya, entre la agonía de ambos. Ella al final se desmaya.

En este estado la encuentran Araspe y Corebo en la sexta escena. Le preguntan por lo sucedido y descubren los sentimientos de la reina; ambos muestran indignación.

En la siguiente escena Ada se presenta ante su hermana y le expresa su intención de rechazar la mano de Artajerjes pues está enamorada de Siface. Llega entonces la flota persa de nuevo y Corebo anuncia que el propio rey está allí y que quiere hablar con la reina. Se interpone una escena con Teopompo como protagonista donde expresa su deseo de que todo salga bien. Después se continúa con la conversación de Artemisia y Ada y la primera le pide a la segunda que no rechace a Artajerjes.

La décima escena es la llegada de Artajerjes con todo su séquito. Como es de suponer la visión de Siface como el rey persa deja a todos estupefactos. Nuevamente Siface expresa sus deseos de contraer matrimonio con Artemisia. Ella se muestra dudosa y todos le piden que vaya al templo a consultar la sombra de su difunto marido, con lo que acaba el segundo acto.

- Tercer Acto.

Este acto más breve es el desenlace final. Se inicia con Teompompo y Carete, y el orador le relata los sucesos ocurridos en el templo mientras Artemisia consultaba la sombra de Mausolo. Le cuenta cómo estando ella postrada ante la Urna, se encendió una llama en ésta, lo cual la reina interpretó como un signo positivo y el consentimiento de volver a desposarse. Entonces de manera inmediata ordenó los preparativos de la boda.

Mientras, Siface aguarda la decisión de Artemisia y en estos momentos se enzarza en una discusión con Araspe que intenta engañar al persa sobre la consulta de Artemisia a la sombra de Mausolo. Después, se queda solo Araspe, el cual sigue albergando la esperanza de gobernar, y llega Ada, allí presente por orden de la reina.

La cuarta escena es la entrada de Artemisia seguida de todo un séquito que canta a coro, una vez todo dispuesto ya para la boda. Lo único que falta es la presencia de Siface que aparece en la última escena traído por Teopompo y Carete. Sin embargo, la primera impresión de Siface es de desconcierto y de angustia porque ve que los preparativos para la boda se han puesto en el Altar delante de la tumba de Mausolo y comprende el conflicto interno que vive Artemisia dentro de su seno. Ella le convence de que su difunto esposo le ha dado permiso para contraer nuevas nupcias. Sin embargo, todo se turba de repente y la reina empieza a desvariar y a hablar con su esposo. Entonces estalla un rayo y todos ven la sombra de Mausolo. Artemisia desfallece y entre sus últimos suspiros le desea felicidad a Artajerjes. Finalmente cae muerta.

Nuevamente aparece en este drama la presencia de elementos naturales como presagios con ese rayo final que inunda la escena. Es un modo de evocar las tragedias griegas, como ya se ha apuntado en el anterior libreto. En general, durante la trama se aprecia una profunda preocupación por las señales y por los designios divinos en relación con los votos que Artemisia juró a Mausolo. En realidad, aparte de una imagen de viuda doliente, lo que se aprecia en esta ópera es la figura de una mujer mortificada por el recuerdo de su marido; no sólo es amor sino que también es temor. De hecho, cuando la reina vuelve a tener sentimientos de cariño y deseo, se siente culpable y no se atreve a seguirlos pues para ella es como si traicionara a su amado esposo.

Si se pone en relación con las fuentes clásicas, la imagen que se presenta de Artemisia en este libreto evoca sobre todo al texto de Cicerón²⁰⁸: “uixit in luctu eodemque etiam confecta contabuit”. Se trata de una visión un tanto negativa del dolor que padece la sátrapa caria, tan excesivo que le condujo a su propia muerte y es precisamente la idea que se escenifica con este drama. Su figura aquí, por tanto, inspira más lástima que admiración.

Como apunte, y en referencia a la documentación textual, se mencionan dos personajes durante el drama de carácter histórico que son Ciro y Tomiris²⁰⁹, en relación al rechazo de la oferta de matrimonio de Artajerjes a Artemisia²¹⁰. De la historia de estos dos personajes nos habla Heródoto²¹¹, así que se deduce de ello que Colloredo en general tenía buen conocimiento de las fuentes clásicas.

Por tanto, el libreto no culmina con final feliz, se trata de una ópera trágica en todo su esplendor, con temas internos de amor dramático, conjuras y fuerzas sobrenaturales relacionadas con el mundo de los muertos, elementos todos ellos de una buena tragedia griega. No sabemos si el duelo de Artemisia fue tan doloroso como aquí se presenta pero conocemos su historia y en efecto no volvió a casarse, de hecho, casi no tuvo tiempo para hacerlo pues sobrevivió a su marido únicamente dos años más. En este sentido el libreto, que presenta una base documental patente, es más fiel a la realidad y no presenta un final feliz para la reina.

²⁰⁸ Cicerón *Tusc.* III 75.

²⁰⁹ Tomiris, reina de los masagetas, rechazó la propuesta de matrimonio del persa Ciro. Éste enfadado quiso conquistar su territorio pero ella le derrotó.

²¹⁰ Escena VII, Segundo Acto.

²¹¹ Heródoto I 205-214.

IV. 3. ANÁLISIS TEXTUAL COMPARATIVO DE AMBOS LIBRETOS

En cuanto al análisis conjunto de ambos libretos es interesante establecer una comparación pues, como ya se ha mencionado, tienen el mismo compositor operístico y están muy próximos en el tiempo.

En primer lugar, cabe decir que los dos escritos presentan ciertas analogías pero son historias completamente distintas, cada una con una trama, un desencadenante y un desenlace propios. A este respecto no se puede dejar de señalar que el segundo de los libretos tiene una base un poco mejor documentada y más realista en cuanto a inclusión de personajes, mientras que el primero es todo puramente ficticio y los pocos personajes reales que incluye son todos anacrónicos. De hecho, en el drama de Colloredo no existe la identificación errónea de Artemisia II con Artemisia I de Caria que sí existe en Marchesini, algo que procede de la tradición posterior, por lo que en este caso parece que se han obviado las fuentes intermedias y que hay un acercamiento más directo a los clásicos.

A pesar de esto, los dos libretos son historias inventadas con un argumento romántico trágico, muy propio de los temas operísticos, y con elementos que evocan en ambos casos a la tragedia griega. Además, pese a la gran diferencia entre las tramas, estas dos óperas plantean en su tema la posibilidad de unas segundas nupcias para la afligida viuda Artemisia, con lo cual coinciden en este aspecto. En definitiva, se trata de un intento de buscar de nuevo la felicidad de la gobernante caria a través de la esperanza de un nuevo amor, aunque se hace de manera distinta.

En el libreto de Marchesini se proyecta una historia más real, en el sentido de que se adecúa a una situación más práctica, pues la idea de una nueva boda para Artemisia viene de la mano de sus consejeros con el fin de buscar un heredero para su reino. De esta forma, se deja un poco de lado el duelo y se busca el bien de Caria, el cual se aseguraría con la existencia de una sucesión. El libreto de Colloredo por su parte, deriva de una situación más trágica y tensa y está también más condicionado por la superstición. En este sentido, aquí se desencadena una trama más forzada que en el primer texto cuya historia de amor, a pesar de presentar varios enredos, deriva de una situación más natural dentro de lo que supone el tradicional comportamiento de la realeza.

Así, la primera historia resulta más sencilla, más agradable y quizás más ligera de comprender que la segunda. Además, el propio carácter de las dos Artemisias potencia esta percepción. Aunque ambas presentan sus dudas ante la idea de un casamiento, la Artemisia del libreto de Marchesini se muestra más abierta, tiene una reacción más tranquila, menos temerosa de los presagios y de los antiguos votos a su difunto marido; por su parte, la Artemisia de Colloredo es una mujer aterrorizada por la sombra de su pasado, de su difunto marido, atormentada y angustiada, incapaz de abrirse a la posibilidad de un nuevo amor.

En cuanto a esta sombra de Mausolo, es un aspecto que aparece también en ambos dramas y en los dos en el momento en que la caria se aproxima a la muerte. En el caso de la primera no acaba mal y Artemisia vive pero en la segunda termina con la muerte final de la reina.

El difunto Mausolo se nombra en numerosas ocasiones en los dos textos pero es en el segundo donde aparece como un elemento de temor sobre todo en esa escena final donde queda iluminada su sombra por un rayo. El rayo es otro de los elementos comunes entre una y otra ópera, como un presagio divino. Pero si en el primero es señal de buen augurio porque cae a la izquierda, en el segundo es todo lo contrario y todos los personajes tiemblan ante tan terrible vaticinio. Igual que en las tragedias griegas, las premoniciones de los presagios acaban cumpliéndose en ambos casos.

En lo que se refiere a la escenificación, en las dos óperas se utilizan elementos propios de la arquitectura clásica, con templos griegos, columnatas y por supuesto en ambas se hace mención al gran Mausoleo. No obstante, en este sentido, el libreto de Marchesini presenta una contextualización más ajustada a la realidad de la representación de Halicarnaso, lo que se explica porque extrae la información de la descripción que hace de la ciudad Vitruvio en su Tratado de Arquitectura.

Sobre la construcción de los personajes, Colloredo lo hace desde una base más real y documentada que Marchesini. Se percibe una mayor preocupación en el primero que en este último en utilizar nombres con justificación histórica, que puedan relacionarse en efecto con el contexto original de Artemisia. Sin embargo, en cuanto al carácter de cada uno de ellos es algo que responde únicamente a la imaginación de los escritores. Eso sí, los coros son muy parecidos entre ambos: hay coros de soldados, de sacerdotes, de doncellas, de sátrapas, de grandes del reino y del pueblo. Éstos aparecen

en las escenas de más solemnidad con el objetivo de aportar más fuerza y a veces actúan a modo de conciencia general o incluso como narradores.

Otro aspecto es el nombramiento de otros personajes reales que no toman parte en la trama pero que los protagonistas mencionan en determinado punto. Es el caso de Cresos en el libreto de Marchesini y de Ciro y Tomiris en el de Colloredo. Esto nos habla de un interés a nivel más amplio por parte de los libretistas del mundo clásico. Es decir, no escribían sobre un tema extraído de la tradición grecorromana elegido al azar y sin conocimiento previo sino que ya había un acercamiento anterior que les permitía incluir este tipo de referencias en su obra. Eso sí, el rey Cresos es un personaje muy conocido dentro de los estudios clásicos porque protagonizó varios sucesos famosos, mientras que la historia de Ciro y Tomiris es más desconocida y además está sacada en el libreto como una rememoración de la propia situación de la protagonista del drama. En Marchesini, Cresos no sólo está descontextualizado sino que además desempeña un papel en la trama que es absolutamente ficticio. Nuevamente, se observa una profundización mayor en las fuentes clásicas en Colloredo que en Marchesini.

Una cuestión aparte pero de fundamental trascendencia es el objetivo con el que están escritas estas dos óperas. La primera de ellas fue concebida para una boda real, mientras que la segunda, para ser representada en el Carnaval de Venecia de 1801. La importancia del destino de cada uno de los dramas es mayor de lo que *a priori* puede parecer. El libreto de Marchesini no sólo tiene un final feliz que culmina además en una boda –muy apropiado–, sino que el desarrollo en sí de la obra resulta más alegre, con la intriga justa para mantener la atención pero sin llegar a deprimir el ánimo del espectador. El libreto de Colloredo, sin embargo, resulta mucho más tétrico y dramático, buscando incluso la turbación y el temor, algo que efectivamente puede encajar más en el contexto de un carnaval.

Hemos observado entonces las diferencias y las analogías entre uno y otro libreto en cuanto a varios de los elementos que aparecen. Sin embargo, a mi modo de ver, más que la caracterización de personajes, la trama argumental o la contextualización, lo que marca la distancia más abismal entre los dos es la representación de la reina Artemisia que determina en parte la idiosincrasia de cada uno de los textos: en el primero es una mujer llena de amor; en el segundo, llena de terror.

IV. 4. ANÁLISIS MUSICAL COMPARATIVO DE AMBAS ÓPERAS

Ya que se han escogido dos libretos correspondientes con dos óperas de un mismo compositor, es interesante hacer un breve análisis a nivel musical de cada una de las composiciones. No se tratará de hacer un estudio musicológico de manera técnica, pues no es éste el objetivo del trabajo, pero sí observar algunos aspectos que pueden vincularse con el apartado anterior.

Sobre el compositor, Domenico Cimarosa fue un músico italiano napolitano del Clasicismo que vivió entre los años 1749 y 1801. “He was one of the two most popular Italian composers in the second half of the eighteenth century [...]. He wrote nearly sixty operas, most of them comic”²¹². En efecto, fue en el género de la *opera buffa* donde más destacó pero también escribió operas de tema trágico, como son justamente los dos ejemplos estudiados en este trabajo, aparte de otras numerosas composiciones musicales tanto litúrgicas como instrumentales²¹³.

Toda la música de Cimarosa es puramente clásica, el género musical que dominó la segunda mitad del siglo XVIII. Tuvo un gran éxito en su tiempo y su fama ha llegado hasta nuestros días. De su música se ha llegado a decir que rivaliza con Mozart en cuanto a carácter melódico y espontaneidad, eso sí con la falta de profundidad y el poder musical constructivo de Mozart. Sin embargo, no era la profundidad el ideal italiano en las óperas, especialmente si eran cómicas. Son las cualidades de ingenio, fluidez melódica y vivacidad las que caracterizan sus composiciones²¹⁴.

Las dos óperas de Artemisia las escribió en los últimos años de su vida. De hecho, la de *Artemisia* del año 1801 la dejó sin acabar porque murió antes de poder terminar el tercer acto y justo siete días antes de su estreno en Venecia²¹⁵.

La de *Artemisia Regina di Caria* sí la pudo escribir de forma completa y de hecho a esta composición la tenía en gran estima y la consideraba su “finest work”²¹⁶. Siempre había confusión con respecto a qué *Artemisia* se refería Cimarosa pero una

²¹² OSBORNE, C., *The Opera Lover's Companion*, New Haven and London, Yale University Press, 2004, p. 91.

²¹³ ROSSI, N., Op. cit., p. 3.

²¹⁴ GROUT, D. J., *A Short History of Opera*, Vol. I., New York and London, Columbia University Press, 1965, p. 254.

²¹⁵ PERUGINI, S., Op. cit., p. 11.

²¹⁶ OSBORNE, C., Op. cit. p. 155.

copia de una carta fechada en Noviembre de 1798 esclarece este punto, ya que la segunda ópera de *Artemisia* es más tardía a dicha carta. Ésta dice así:

I am responding to your dear letter of the 7th in which you ask me which of the compositions that have sprung from my simple hand I might consider to be the best. I will confess to you that you are posing a very delicate question because as a composer I am not able to praise my works truthfully without exposing traces of vanity or presumption. But understand in absolute secrecy that even though my opera *Il matrimonio segreto* receives the highest praise, it is, in my opinion, a different work of mine that I prefer and think quite good: *Artemisia*²¹⁷.

Es posible que la fascinación que presentaba hacia este personaje le llevara a tener en más consideración a esta ópera suya, quizás porque puso más dedicación y empeño durante su composición.

Sin embargo, aunque su predilección por *Artemisia* queda claro en el hecho de que escogiera a la imagen de viuda por excelencia como protagonista para una ópera que iba a ser representada en unas bodas y en que volviera a escribir otra ópera del mismo tema, parece que no le llevó a apreciar más su segunda ópera de la sátrapa caria. De hecho, se ha sugerido que en realidad no acabó la ópera de *Artemisia* porque muriera pronto sino porque era ésa su intención²¹⁸. Quizás compositor y libretista acordaron acortar el libreto y suprimir el tercero que era más corto y no trascendental para la trama pero también puede ser que Cimarosa tuviera un cariño especial a su primera *Artemisia*, que era una historia más alegre y agradable, y no tuviera especial interés en musicar el trágico tercer acto del segundo libreto. En cualquier caso, el tercer acto fue escrito por un compositor desconocido aunque probablemente se trataba de algún alumno del propio Cimarosa.

En cuanto a la instrumentación es igual en ambas óperas. En voces hay tres sopranos, dos tenores y un bajo; y en orquestación hay dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompetas, dos trompas y luego la cuerda. Es una instrumentación muy propia del Clasicismo, como lo es el estilo en las dos obras.

En cuanto a la diferencia que se puede apreciar entre las dos óperas en relación con la trama de cada libreto reside básicamente en la tonalidad de cada uno. Evidentemente cambian muchas más cosas pues son obras independientes pero es este

²¹⁷ ROSSI, N., Op. cit., p. 5.

²¹⁸ PERUGINI, S., Op. cit., p. 11.

aspecto el que más se vincula con el carácter de cada libreto. Cabe decir, que como dos obras clásicas que son, se aprecia ese tono ligero, jovial y desentendido propio de esta época y más de los compositores italianos. Por eso, la observación de la tonalidad es donde más se puede percibir cada uno de los temas²¹⁹.

En efecto, la composición de *Artemisia Regina di Caria* empieza en tonalidad mayor en su obertura con un *tempo* rápido y mantiene un cierto aire festivo, propio de unas bodas, con mucha movilidad instrumental. De igual modo, el final de la ópera también se encuentra en tonalidad mayor, un final feliz que debe dejar buen sabor de boca; no podía acabar de otro modo.

Sin embargo, *Artemisia* inicia su obertura con unos acordes en tonalidad menor, a *tempo* lento con notas tenidas y largas, lo que da una profundidad de dramatismo que ya nos adelanta el carácter de esta ópera. Ciertamente es que enseguida cambia a tonalidad mayor en la obertura que sería una buena forma de dar inicio a la primera escena de la obra que comienza en tono casi festivo con la celebración de ese certamen de oratoria organizado por *Artemisia* para su esposo *Mausolo*. Sin embargo, nuevamente el segundo acto finaliza con una tonalidad menor que indica este carácter trágico del drama y eso que *Cimarosa* no llegó a escribir el tercer acto que sin duda volvería a acabar en tono menor. Quizás este dramatismo está relacionado con una música que se va encaminando al Romanticismo, una época más solemne y profunda que el Clasicismo, aunque que esto no nos lleve a engaño porque, como ya se ha mencionado, la música de *Cimarosa* es puramente clásica.

²¹⁹ En el aparatado de los *Anexos* se incluyen las primeras páginas del manuscrito original de las partituras de ambas óperas, a modo de ejemplo. Para ver las partituras completas acudir a:

- *Artemisia Regina di Caria*:

“*Artemisia Regina di Caria* (Cimarosa, Domenico)”, en *IMSLP*, consultado el 7 de septiembre de 2020, en [https://imslp.org/wiki/Artemisia_regina_di_Caria_\(Cimarosa%2C_Domenico\)](https://imslp.org/wiki/Artemisia_regina_di_Caria_(Cimarosa%2C_Domenico)).

- *Artemisia*:

“*Artemisia* (Cimarosa, Domenico)”, en *IMSLP*, consultado el 7 de septiembre de 2020, en [https://imslp.org/wiki/Artemisia_\(Cimarosa%2C_Domenico\)](https://imslp.org/wiki/Artemisia_(Cimarosa%2C_Domenico)).

V. Conclusiones

La tradición clásica constituye un mundo extensísimo a la par de interesante y una fuente inagotable de estudios y hallazgos que no dejan de descubrirnos nuevos horizontes acerca de la influencia de los antiguos griegos y romanos entre nosotros. En el caso de la ópera, únicamente basta con echar un mero vistazo por encima para darse cuenta de que el mundo clásico ocupa un lugar preeminente en ella. Quizás tenga en esto parte de contribución la época en la que surgió, en los inicios de un siglo a caballo entre el Renacimiento y el Barroco.

En efecto, éstos fueron dos grandes movimientos culturales de la Edad Moderna en los que lo clásico se convirtió en un referente a todos los niveles. El Renacimiento, a pesar de ser un período relativamente corto en comparación con su etapa precedente, que fue la Edad Media, tuvo tal repercusión que no se entiende la Modernidad sin él. Para la tradición clásica supuso una difusión que no había tenido hasta entonces, lo que derivó en la proliferación de los textos griegos y romanos así como en la búsqueda de su imitación tanto a nivel intelectual como a nivel científico y artístico. No obstante, no sería justo decir que la pervivencia del mundo clásico se deba únicamente a este movimiento cultural, desdeñando por completo la época medieval, como muchas veces así se ha querido hacer. Nada más desacertado pues el Renacimiento es heredero de toda la tradición conservada por los eruditos y copistas del Medievo que supieron valorar las obras clásicas y mantuvieron su legado latente. De esta forma,

Se cae en la cuenta sobre todo de que la Antigüedad pagana, lejos de «re-nacer» en la Italia del siglo XV, había sobrevivido en la cultura y el arte medievales; los dioses mismos no *resucitan*, puesto que nunca desaparecieron de la memoria y la imaginación de los hombres²²⁰.

Así pues, no se puede hablar de una ruptura con la Antigüedad Clásica durante estos siglos, sino de una supervivencia y conservación que dio sus frutos en el siglo XV. La cuestión es que, mientras la Edad Media representa el progreso gradual, el Renacimiento simboliza la rapidez con una búsqueda *ex profeso* de obras antiguas, exégesis y traducciones de textos, así como un nuevo interés por la cultura material, lo que estimuló viajes e intercambios entre los interesados por este mundo.

²²⁰ SEZNEC, J., *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983, p. 11.

Por su lado, el Barroco, siendo un movimiento cultural con unas características muy diferentes al Renacimiento, encontró sin embargo su fuente de inspiración también en los autores griegos y romanos y le sirvieron de ejemplo por su pureza. Además, este movimiento significó unidad a nivel intelectual y continuidad cultural, lo que en gran medida fue gracias a los clásicos, los cuales “proporcionaron un reino común de imaginación y discusión en el cual podían encontrarse, como iguales, espíritus separados por la lengua, la distancia y el credo”²²¹.

¿Y qué mejor lenguaje internacional que el de la música para traspasar fronteras? En este sentido, la ópera se convirtió no sólo en un nuevo género que se expandió rápidamente con gran éxito, sino que también fue un medio para llevar la cultura clásica a lo musical y, como consecuencia, a la cultura popular a través del sonido. En efecto, aunque las primeras representaciones fueran de ámbito privado en relación con los entornos aristocráticos, más tarde la ópera conquistó los teatros y se usaba para representaciones en circunstancias festivas, como es el ejemplo de la ópera de *Artemisia* en el Carnaval de Venecia. De este modo, fue una forma de que las historias de la Antigüedad llegaran a la mentalidad popular, la cual en muchos casos no tenía otro medio de acercarse al mundo clásico que a través de los sentidos, ya fuera a través de oradores, obras teatrales o, desde este momento, la ópera. Lo que ocurre en el caso de esta última es que la música actúa de potenciador para calar entre el público, de ahí su prestigio y triunfo.

Sin embargo, el mundo de la ópera ha sido poco estudiado en su relación con la tradición clásica. Es una tendencia con aún poco recorrido pero que ha ido tomando forma en las últimas décadas como una rama de la Filología Clásica, desde la que se ha decidido prestar atención al estudio de los libretos como un nuevo campo de transmisión de los grecorromanos.

Y es que el mundo clásico fue tan importante durante estos siglos que todo aquél que tenía un mínimo nivel cultural deseaba acercarse a ello y así lo hicieron también libretistas y músicos. Igual que en el resto de las disciplinas, éstos también quisieron hacer su aportación en la búsqueda de la imitación de la seductora estética de las grandes Grecia y Roma.

²²¹ HIGHET, G., *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental II*, México, Fondo de Cultura Económica, (ed. orig. ingl., 1949), 1954, p. 13.

Por eso mismo, la ópera resulta un campo de estudio muy interesante acerca de la tradición clásica, una investigación que debe hacerse esencialmente a través de los libretos de ópera pues es de éstos de donde podemos extraer los datos para un análisis filológico. Por ejemplo, a través de ellos podemos observar cómo en efecto el mundo clásico formaba una parte esencial de la educación de los letrados y artistas así como el gran estima que se tenía a los grandes sabios y personajes de la Antigüedad, ya fueran reales o mitológicos.

Hemos hablado del Renacimiento y el Barroco en relación con la tradición clásica pero se debe destacar que, lejos de quedarse ahí, los temas clásicos siguieron invadiendo las óperas en los siglos posteriores, como es el caso precisamente de los dos libretos analizados en este trabajo. Éstos pertenecen al género musical del Clasicismo, inmediatamente posterior al Barroco, y que coincidió en el tiempo con los movimientos culturales del Neoclasicismo y la Ilustración.

Y esta perduración y consolidación de la presencia del mundo antiguo tantos siglos después no es sino fruto fundamentalmente de los textos griegos y latinos, sin los cuales no podríamos conocer ni una pequeñísima parte de lo que ahora sabemos de esa fascinante época.

Y es precisamente la historia de Artemisia II de Caria un claro ejemplo de ello. Esta sátrapa del imperio aqueménida gobernó apenas dos años y, aparte de su vinculación con la construcción del Mausoleo de Halicarnaso, no podríamos saber nada más sobre ella de no ser por las fuentes clásicas. Éstas constituyen toda la base sobre la que se asienta la tradición posterior de Artemisia y, además, las peculiaridades de cada autor nos reflejan las diferentes perspectivas de una misma historia según el lugar y el tiempo y nos hablan también de otras fuentes existentes en medio pero desafortunadamente perdidas a día de hoy. En el caso concreto de Artemisia, se aprecia una clara diferencia entre griegos y romanos *a priori* y es que, mientras los griegos parecen aportar una visión más objetiva y práctica de los hechos, los romanos la endulzan y magnifican y son en parte ellos los que empiezan a crear esa leyenda en torno a este personaje. No es esto algo de extrañar ni exclusivo pues, en la admiración que experimentó el mundo romano por el griego, los autores latinos tendieron a ensalzar a los personajes del mundo helénico.

Por otro lado, en relación con Artemisia y las fuentes clásicas, se observa muy bien cómo los diferentes autores hicieron uso de la misma historia pero cada uno para su

propios intereses. Así, la información aportada varía según si el escritor estaba redactando un texto filosófico, histórico, geográfico, enciclopédico o de arquitectura. Pero todo ello sirve para completar una crónica, gracias a la unificación de todos los datos que da cada uno, pudiendo adquirir así una visión ampliada del personaje.

Poca importancia se ha dado desde el contexto académico a Caria y a la Dinastía Hecatómnida, sin embargo, bajo esta familia, esta región llegó a tener una gran trascendencia dentro del imperio aqueménida con influencia incluso en el devenir político de las *poleis* griegas, llegando a intervenir en aspectos como la Segunda Confederación Ateniense o la propia conquista de Alejandro Magno. Los Hecatómnidas representan la fuerte conexión que existió entre Persia y Grecia, las cuales, a pesar de su rivalidad, vivían en continua dependencia, influyéndose mutuamente, lo que muestra la enorme complejidad del mundo antiguo.

Por esta razón, se ha tenido la concepción de Caria, al igual que sucede con otras regiones de la costa este de Anatolia, como parte del mundo griego y, en parte, la visión que se ha transmitido de Artemisia ha sido de un personaje griego. Esto explica que en la gran mayoría de los textos de la tradición posterior, e incluso de la clásica, encontremos a esta mujer desvinculada del mundo persa. A esto se añade que la independencia que ejerció la satrapía en cuanto a su actuación política originó la idea de que Caria se trataba en realidad de un reino independiente y, por tanto, Artemisia su reina.

Vemos así cómo la historia se va tornando en leyenda y se le van añadiendo atributos que ayudan a engrandecer su relato hasta el punto de que un personaje del mundo pagano llega a convertirse en un referente para las esposas y las reinas cristianas. Una vez más vemos el alcance de la admiración por el mundo clásico que queda plasmada no sólo en los textos sino también en el arte. Y precisamente es el arte la forma de expresar la fascinación a través de imágenes, es la ilustración de un mito.

Así, con todos estos elementos, partiendo de la base textual, Artemisia pasó de conquistar el sentido de la vista a conquistar el del oído. Su historia llegó a la ópera, lo que supone la recreación en vivo de su propia figura, es decir, va un paso más allá en la tradición de este personaje. Los libretos además nos muestran, cada uno de ellos, la particular percepción que se tiene de esta sátrapa caria, su valoración y la imagen que se pretende dar con ella.

Efectivamente, como hemos visto, los libretos no se ciñen a la realidad o al menos únicamente a los datos que nos proporcionan las fuentes, sino que inventan historias nuevas a raíz de su figura. Lo importante no es por tanto, en el caso de Artemisia, el relato tal cual de su vida o su mandato, como sí ocurre con otros episodios históricos o con algunos mitos, sino su personaje en sí mismo. Ella es la fuente de inspiración en su esencia, lo que origina que la narración derive de una u otra forma. Por eso, hemos visto que los libretos de Marchesini y Colloredo son muy distintos entre sí, tanto en el propósito como en la representación de esta protagonista.

Al fin y al cabo, la tradición clásica no deja de ser dependiente del tiempo en el que se transmite. Por ello, haber observado la figura de Artemisia a través del paso de todas las épocas nos permite adquirir una visión de conjunto sobre su evolución hasta llegar a estos dos libretos.

De este modo, ella constituye un paradigma perfecto de cómo la tradición clásica no sólo no se olvidó sino que aumentó a lo largo de los siglos y de que “*etiam capillus unus habet umbram*”. En efecto, las historias de los antiguos siguieron interesando y muchas de ellas se hicieron inmensamente conocidas, llegando a tener eco en los ambientes más populares. Y es que el ser humano siempre ha mostrado interés por su pasado y se han creado historias de los ancestros desde el principio de los tiempos, con más razón si en ese pasado se encuentra el origen del saber y de las artes.

Se suele escuchar hablar acerca de la caída del mundo antiguo y la pérdida de las civilizaciones griega y romana pero lo cierto es que la Antigüedad Clásica jamás desapareció pues ella nunca dejará de ser la base de nuestra cultura, de nuestro conocimiento, de nuestra historia y en definitiva de nuestro propio ser.

VI. Bibliografía

AGRIPPA, H. C., *De nobilitate et praeccellentia faemini sexus. Édition critique d'après le texte d'Anvers 1529*, direction de ANTONIOLI, R., traduction de SAUVAGE, O. y collaboration de BÉNÉ, C. y REULOS, M., Genève, Librairie Droz S. A., 1990.

ALAS, A. (coord.), *Los grandes imperios y civilizaciones. La Antigua Persia*, Vol. 3, Madrid, SARPE: Sociedad Anónima de Revistas, Periódicos y Ediciones, 1985.

AMIOT, J. “Le De plurimis claris selectisque mulieribus de Jacopo Filippo Foresti: un maillon méconnu de la réception du De mulieribus claris de Boccace et du genre des vies de femmes célèbres”, *Anabases*, No. 18, Paris, Éditions de Boccard, 2013, pp. 33-45.

“Artaxerxes I”, en *Encyclopaedia Iranica*, consultado el 7 de septiembre de 2020, en <https://www.iranicaonline.org/articles/artaxerxes-i>.

BENSON, P. J., *The invention of the Renaissance woman: the challenge of female Independence in the literature and thought of Italy and England*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992.

BERTHOLD, R. M., “A Historical Fiction in Vitruvius”, *Classical Philology*, Vol. 73, No. 2, The University of Chicago Press, April 1978, pp. 129-134.

BOCCACCIO, G., *De las mujeres ilustres en romance*, Colección de Incunables y Libros Antiguos, Valencia, Vicent García Editores, 1994.

BROSIUS, M., *Women in Ancient Persia, 559-331 BC*, New York, Oxford University Press, 1996.

BUCKLER, J., *Aegean Greece in the Fourth Century BC*, Leiden, Brill, 2003.

BURGAN, M., *Great empires of the past. Empires of Ancient Persia*, New York, Chelsea House Publishers, 2005.

CARNEY, E. D., “Women and *Dunasteia* in Caria”, *The American Journal of Philology*, Vol. 126, No. 1, The Johns Hopkins University Press, 2005, pp. 65-91.

CASTRILLO DE LARRETA-AZELAIN, M. D. y SANFILIPPO, M., “La *Dafne* de Rinuccini y la de Opitz: El comienzo de la ópera italiana y alemán. Edición bilingüe”, *EPOS*, XXIX, Madrid, UNED, 2013, pp. 403-442.

Corago: Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900, 2020, en <http://corago.unibo.it/esemplare/0000416686/DRT0005515>.

COX, V., *Women's writing in Italy, 1400-1650*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008.

CURTIS, J. y SIMPSON, J., *The World of Achaemenid Persia. History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East*, London-New York, I. B. Tauris and Co Ltd in association with the Iran Heritage Foundation, 2010.

D'AMORE, P., “Un mondo al femminile. Dee e regine dell'antica Persia”, *Henoch*, Vol. 38 (2), Morcelliana, 2016, pp. 260-279.

DE PIZAN, C., *La ciudad de las damas*, introducción, traducción y notas de LEMARCHAND, M. J., Madrid, Ediciones Siruela, 1995.

DEBORD, P., *L'Asie Mineure au IV^e siècle (412-323 a. C.). Pouvoir et jeux politiques*, Bordeaux, Ausonius, 1999.

DUSINBERRE, E. R. M., *Empire, Authority and Autonomy in Achaemenid Anatolia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

ELVIRA BARBA, M. A., *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex, 2008.

FABRE-SERRIS, J. y KEITH, A., *Women and War in Antiquity*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2015.

FRANSEN, P. J., *Incestuous and Close-Kin Marriage in Ancient Egypt and Persia. An Examination of the Evidence*, University of Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2009.

FRANKLIN, M., *Boccaccio's Heroines. Power and Virtue in Renaissance Society*, Aldershot, Ashgate, 2006.

GARCÍA GARCÍA, O., “El matrimonio consanguíneo en la Persia aqueménida: La perspectiva griega”, *POLIS. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, 12, Universidad de Alcalá, 2000, pp. 43-72.

GOLAHNY, A., “Rembrandt's Artemisia: Arts Patron”, *Oud Holland*, Vol. 114, No. 2/4, Brill, 2000, pp. 139-152.

GÓMEZ ESPELOSÍN, F., “El mundo helenístico, 1. La dominación macedonia en Grecia. El tratado de la Liga de Corinto”, en DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. *et alii*, *Historia del mundo clásico a través de sus textos. I. Grecia*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 453-459.

GROUT, D. J., *A Short History of Opera*, Vol. I., New York and London, Columbia University Press, 1965.

HIGHET, G., *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental II*, México, Fondo de Cultura Económica, (ed. orig. ingl., 1949), 1954.

HORNBLOWER, S., *Mausolus*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

IMSLP Petrucci Music Library, consultado en 2020, en https://imslp.org/wiki/Main_Page.

IRIARTE, A., “La institución de la *Xenía*: pactos y acogidas en la Antigua Grecia”, *Gerión*, Vol. Extra, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007, pp. 197-206.

JESTICE, P. G., “Artemisia of Caria”, en COOK, B. A., *Women and War: a Historical Encyclopedia from Antiquity to the Present*, Vol. 1, Santa Barbara, ABC-CLIO.

JULIEN, P., “La tenture d'Artémisie à l'honneur”, *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, 314, 1997, pp. 191-192.

KATCHADOURIAN. L., *Imperial Matter. Ancient Persia and the Archaeology of Empires*, Oakland, University of California Press, 2016.

KOLSKY, S., *The Ghost of Boccaccio: Writings on Famous Women in Renaissance Italy*, Turnhout, Brepols, 2005.

KUHLMAN, E., *A to Z of Women in World History*, New York, Facts On File, 2002.

MEADOWS, A. R., “The administration of the Achaemenid Empire”, en CURTIS, J. y TALLIS, N. (eds.), *The forgotten empire. The world of Ancient Persia*, London, The British Museum Press, 2005, pp. 181-209.

MITCHELL, L. G., “The Women of Ruling Families in Archaic and Classical Greece”, *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 62, No. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 1-21.

MOLINA MARÍN, A. I., “Geographica: ciencia del espacio y tradición narrativa de Homero a Cosmas Indicopleustes”, GÓNZALEZ FERNÁNDEZ, R. (dir.), *Revista Antigüedad y Cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010.

MOORMANN, E. M. y UITTERHOEVE, W., *De Adriano a Zenobia. Temas de historia clásica en literatura, música, artes plásticas y teatro*, ed. de MARTÍNEZ SÁNCHEZ, J., trad. de HORST, L., Madrid, Ediciones Akal, 1998.

MORGAN, J., *Greek Perspectives^[1] on the Achaemenid Empire: Persian through the Looking Glass*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016.

MURRAY, A. S., “The Mausoleum at Halicarnassos. Address”, *Transactions of the Glasgow Archaeological Society*, New Series, Vol. 2, No. 3, Edinburgh University Press, 1894, pp. 287-301.

Museo Internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, consultado en 2020, <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/01/Lo01142/>.

NAFISSI, M., “Le iscrizioni del monumento per gli Ecatomnidi: edizione e commento storico”, *Studi Classici e Orientali*, Vol. 61, No. 2, Epigrafi di Iasos nuovi supplementi, II, Pisa University Press S.R.L.^[SEP.], 2015, pp. 63-99.

New Advent, consultado el 7 de agosto de 2020, en <https://www.newadvent.org/fathers/30091.htm>.

OSBORNE, C., *The Opera Lover's Companion*, New Haven and London, Yale University Press, 2004.

PERUGINI, S., “Foreword”, PERUGINI, S. (ed.), *Domenico Cimarosa. Overture to Artemisia*, Artaria Editions, 2019.

PLÁCIDO SUÁREZ, D., “Grecia Clásica, 23. El mercenariado. La financiación del ejército en el siglo IV a. C.”, en DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. *et alii*, *Historia del mundo clásico a través de sus textos. I. Grecia*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 435-441.

POMEROY, S. B., *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves*, New York, Schocken Books, 1975.

POMEROY, S. *et alii*, *A Brief History of Ancient Greece. Politics, Society and Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

PREEDY, J. B. K., “The Chariot Group of the Mausolleum”, *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 30, The Society for the Promotion of Hellenic Studies, 1910, pp. 133-162.

RHODES, P. J. y OSBORNE, R., *Greek Historical Inscriptions: 404-323 BC*, Oxford, Oxford University Press.

ROSSI, N. y FAUNTLEROY, T., *Domenico Cimarosa: his life and his operas*, London, Greenwood Press, 1999.

ROSSI, N., “Foreword”, BADLEY, A. (ed.), *Domenico Cimarosa. Overture to Artemisia, regina di Caria*, Artaria Editions, 2010.

RUZICKA, S., *Politics of a Persian Dynasty: The Hecatomnids in the Fourth Century B.C.*, Oklahoma Series in Classical Culture, Norman, University of Oklahoma Press, 1992.

S. EUSEBII HIERONYMI, *Adversus Jovinianum Libri Duo*, *Documenta Catholica Omnia*, Cooperatum Veritatis Societas, 2006.

SAGE, M. M., *Warfare in Ancient Greece. A Sourcebook*, London-New York, Routledge, 1996.

SAMIEI, S., *Ancient Persia in Western History. Hellenism and the Representation of the Achaemenid Empire*, London-New York, I. B. Tauris and Co. Ltd, 2014.

SANTIAGO ÁLVAREZ, R. C., “De hospitalidad a extranjería”, *Faventia Supplementa 2. Contacto de poblaciones y extranjería en el mundo griego antiguo*, Fasc. Extra 2, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2013, pp. 89-111.

SEZNEC, J., *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983.

STARK, F., *Alexander's Path from Caria to Cilicia*, London, John Murray, 1958.

STEADMAN, S. R. y MCMAHON, J. G., *The Oxford Handbook of Ancient Anatolia (10,000-323 BCE)*, New York, Oxford University Press, 2011.

STRONK, J. P., *Semiramis' Legacy: The History of Persia According to Diodorus of Sicily*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017.

Suda On Line. Byzantine Lexicography, consultado el 7 de agosto de 2020, en <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-cgi-bin/search.cgi>.

Suidae Lexicon A-G, edición de ADLER, A., Stuttgart, Teubner, 1989.

Ufficio Ricerca Fondi Musicali, consultado en 2020, en <http://www.urfm.braidense.it/rd/04865.pdf>.

UNWIN, N. C., *Caria and Crete in Antiquity: cultural interaction between Anatolia and the Aegean*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

VAUX, W. S. W., *Ancient History from the monuments. Persia from the Earliest Period to the Arab Conquest*, New York, E. & J. B. Young & CO., 1893.

WATERS, M., *Ancient Persia. A Concise History of the Achaemenid Empire, 550-330 BCE*, New York, Cambridge University Press, 2014.

WATTENBERG GARCÍA, E., “La presentación del libro y de la espada: un tapiz de la historia de Artemisia en el Museo de Valladolid”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 60, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1994, pp. 471-488.

WEISKOPF, M., *The so-called “Great Satrap’s Revolt”, 366-360 B. C.; concerning local instability in the achaemenid far West*, *Historia: Einzelschriften*, H. 63, Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 1989.

WISSOWA, G. (ed.) et alii, *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung*, Stuttgart, J. B. Metzlerscher Verlag, 1896.

FUENTES CLÁSICAS

- Aulo Gelio:

AULO GELIO, *Noches áticas II. Libros V-X*, traducción, notas e índice onomástico de GAOS SCHMIDT, A., Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

- Cicerón:

CICERÓN, *Disputaciones Tusculanas*, introducción, traducción y notas de MEDINA GÓNZALEZ, A., Madrid, Gredos, 2005.

CICÉRON, *Tusculanes: Tome II (III-V)*, edición de FOHLEN, G. y traducción de HUMBERT, J., Paris, Société d’Édition “Les Belles Lettres”, 1968.

- Demóstenes:

DEMÓSTENES, *Discursos Políticos I*, introducción, traducción y notas de LÓPEZ EIRE, A., Madrid, Gredos, 1980.

DEMOSTHENES, *Olyanthiacs, Philippics, Minor Public Speeches, Speech against Leptines I-XVII, XX*, traducción de VINCE, J. H., Cambridge-London, Harvard University Press, 1930.

- Diodoro de Sicilia:

DIODORO DE SICILIA, *Biblioteca Histórica. Libros XV-XVII*, traducción y notas de TORRES ESBARRANCH, J. J. Y GUZMÁN HERMIDA, J. M., Madrid, Editorial Gredos, 2012.

DIODORUS OF SICILY, *VII: Books XV.20-XVI.65*, Loeb Classical Library, traducción de SHERMAN, C. L., Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

- Estrabón:

ESTRABÓN, *Geografía. Libros XI-XIV*, introducción, traducción y notas de DE HOZ GARCÍA-BELLIDO, M. P., Madrid, Gredos, 2003.

STRABO, *The Geography of Strabo VI*, Loeb Classical Library, traducción de JONES, H. L., Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

- Heródoto:

HERÓDOTO, *Historias*, edición de BALASCH, M., Madrid, Cátedra, 1999.

- Plinio el Viejo:

CAYO PLINIO SEGUNDO, *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo. Traslada y anotada por el doctor Francisco Hernández (libros primero a vigesimoquinto) y por Jerónimo de Huerta (libros vigesimosexto a trigesimoséptimo) y apéndice (libro séptimo capítulo LV)*, Getafe, Visor Libros, 1999.

C. PLINII SECUNDI, *Naturalis Historia II. Libri XVI-XXXI*, edición de DETLEFSEN, D., Bodenheim, Georg Olms Verlag, 1992.

C. PLINII SECUNDI, *Naturalis Historia V. Libri XXXII-XXXVII*, edición de DETLEFSEN, D., Berlín, Weidmann, 1866.

- Polieno:

POLIENO, *Estratagemas*, en ENEAS EL TÁCITO, *Poliorcética*. POLIENO, *Estratagemas*, introducciones, traducciones y notas de VELA TEJADA, J. y MARTÍN GARCÍA, F., Madrid, Editorial Gredos, 1991.

POLYAENVVS, *Strategematon Libri VIII*, edición de WOELFFLIN, E. y MELBER, I., Stuttgart, B. G. Teubner, 1970.

- Pomponio Mela:

POMPONIUS MELA, *De Chorographia*, en *The Latin Libray*, consultado el 18 de agosto de 2020 en <http://www.thelatinlibrary.com/pomponius.html>.

- Pseudo Plutarco:

PLUTARCH, *Vitae decem oratorum*, BERNARDAKIS, G. N. (ed.), Leipzig, Teubner, 1893, en *The Perseus Catalog*, consultado el 20 de agosto en <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0344%3As tephpage%3D838b>.

PLUTARCH, *Vitae decem oratorum*, GOODWIN, W. W. (ed.), Cambridge, Press of John Wilson and son, 1874 en *The Perseus Catalog*, consultado el 20 de agosto de 2020 en:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0346%3A chapter%3D4>.

-Valerio Máximo:

VALERII MAXIMI, *Factorvm et Dictorvm Memorabilivm. Libri Novem*, edición de KEMPF, C., Stuttgart, B. G. Teubner, 1982.

VALERIO MÁXIMO, *Hechos y dichos memorables. Libros I-IV*, introducción, traducción y notas de LÓPEZ MOREDA, S., HARTO TRUJILLO, M. L. Y VILLALBA ÁLVAREZ, J., Madrid, Gredos, 2003.

- Vitruvio:

VITRUVIO, *De l'Architecture. Livre II*, edición y traducción de CALLEBAT, L., introducción y notas de GROS, P., Paris, Les Belles Lettres, 1999.

VITRUVIO, *Arquitectura. Libros I-V*, introducción, traducción y notas de MANZANERO CANO, F., Madrid, Gredos, 2008.

IMÁGENES

“A short Bodrum History - formerly called Halicarnassus”, *Alaturca*, consultado el 3 de agosto de 2020 en <https://www.alaturka.info/en/goethe-institut-izmir/1606-bodrum-history?tmpl=component#prettyPhoto>.

“A woman drinking”, *The National Gallery*, consultado el 5 de agosto de 2020, en <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/andrea-mantegna-a-woman-drinking>.

Alexander the Great, consultado el 5 de agosto de 2020, en <https://alexander-the-great.org/structures/mausoleum-at-halicarnassus.php>.

“Antoine Caron, Histoire de la reine Artémisie”, *Wikimedia Commons*, consultado el 4 de agosto, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Caron_-_Histoire_de_la_reine_Artémise_-_p.47_-_btv1b6901591q.jpg.

“Artemisia”, *Hellenicaworld*, consultado el 5 de agosto de 2020, en <http://www.hellenicaworld.com/Art/Paintings/SimonePignoni/en/PartSPignoni0001.html>.

¹ “Artemisia”, *Princeton University Art Museum*, consultado el 16 de agosto de 2020, en <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/30620>.

“Artemisia building de Mausolaeum”, *Nationalmuseum*, consultado el 4 de agosto de 2020, en <http://emp-web-84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=22229&viewType=detailView>.

“Artemisia con la tazza delle ceneri del marito Mausolo”, *Art & Culture*, consultado el 5 de agosto de 2020, en https://artsandculture.google.com/asset/artemisia-con-la-tazza-delle-ceneri-del-marito-mausolo/TAGuvCh86N_QxA.

“Artemisia drinking the ashes of Mausolus”, *The National Gallery*, consultado el 5 de agosto de 2020, en <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/donato-creti-artemisia-drinking-the-ashes-of-mausolus>.

“Artemisia, Schwester und Gattin des Königs Mausolos”, *artnet*, consultado el 5 de agosto de 2020, en http://www.artnet.com/artists/guercino/artemisia-schwester-und-gattin-des-königs-1yhZBeImxDuntj_zZ2rQkg2.

“Artemisia si appresta a bere le ceneri di Mausolo”, *Wikimedia Commons*, consultado el 16 de agosto de 2020, en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_si_appresta_a_bere_le_ceneri_di_Mausolo_-_Gerard_Seghers.jpg.

“Artemisia, the widow of Mausolo, King of Caria”, *Yale University Art Gallery*, consultado el 5 de agosto de 2020, en <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/246>.

“Artemisia trauert um Mausolos”, *Wikimedia Commons*, consultado el 5 de agosto de 2020, en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Heinrich_Tischbein_d.Ä._-_Artemisia_trauert_um_Mausolos.jpg.

“Book illustration”, *The British Museum*, consultado el 3 de agosto de 2020, en https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1879-1213-126.

“Coins of the Greek world”, *NumisBids*, consultado el 20 de agosto de 2020, en <https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=838&lot=2060>.

“Drawing *Funeral of Mausolos*”, *The British Museum*, consultado el 4 de agosto de 2020, en https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1885-0711-266.

Flickr, consultado el 3 de agosto de 2020, en <https://www.flickr.com/photos/58558794@N07/6693275771>.

“Histoire de la reine Artémisie (dessin) de Antoine Caron” *Bibliothèque Nationale de France*, consultado el 4 de agosto de 2020, en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6901591q/f95.item>.

“Judith en el banquete de Holofernes”, *Museo del Prado*, consultado el 6 de agosto de 2020, en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/judit-en-el-banquete-de-holofernes-antes-artemisa/08f69e61-f7c5-43f9-a76d-b24fbdc63681>.

Les statues des jardins du Château de Versailles, consultado el 28 de julio de 2020, en <http://versailles.sculpturederue.fr/page8.html>.

“Mausoleum of Halikarnassos”, *The British Museum*, consultado el 1 de agosto de 2020, en <https://www.britishmuseum.org/collection/galleries/mausoleum-halikarnassos>.

“Poster print of Artemisia”, *Heritage images*, consultado el 5 de agosto de 2020, en <https://www.heritage-print.com/artemisia-15043708.html>.

“Queen Artemisia of Caria”, *Numisbids*, consultado el 20 de agosto de 2020, en <https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=958&lot=411>.

“Queen Artemisia receiving the ashes of her husband King Mausolus”, *artnet*, consultado el 5 de agosto de 2020, en <http://www.artnet.com/artists/guercino/queen-artemisia-receiving-the-ashes-of-her-0EqdBinx3w9m-UUBAoTZw2>.

“The Chariot of the Golden Throne by Antoine Caron”, *Wikimedia Commons*, consultado el 4 de agosto de 2020, en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Chariot_of_the_Golden_Throne,_by_Antoine_Caron.jpg.

“The Queen’s entry into the Harbor of Rhodes”, *Minneapolis Institute of Art*, consultado el 4 de agosto de 2020, en <https://collections.artsimia.org/art/784/the-queens-entry-into-the-harbor-of-rhodes-central-design-by-antoine-caron>.

ANEXOS

TRADUCCIÓN DEL LIBRETO
DE

**MARCELLO
MARCHESINI**

OPERA DE

DOMENICO CIMAROSA

1797

*Versión original en italiano*²²²

²²² Versión digitalizada del *Museo Internazionale e Biblioteca della musica di Bologna*, 2020, en <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/01/Lo01142/>; *Corago: Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*, 2020, en <http://corago.unibo.it/esemplare/0000416686/DR0005515>.

TRADUCCIÓN DEL LIBRETO
DE

**MARCELLO
MARCHESINI**

ÓPERA DE

DOMENICO CIMAROSA

1797

*Traducción en castellano*²²³

²²³ Traducción realizada por la autora.

ARTEMISIA

REGINA DI CARIA

DRAMMA SERIO PER MUSICA

DELL' AVV. D. MARCELLO
MARCHESINI

Da rappresentarsi nel Real Teatro
di S. Carlo

IN OCCASIONE DELLE FAUSTISSIME
NOZZE

DELLE AA. RR.

DI

FRANCESCO BORBONE

PRINCIPE EREDITARIO DI NAPOLI

E DI

MARIA CLEMENTINA

ARCIDUCHESSA D' AUSTRIA

DEDICATO

ALLA REAL MAESTA'

DI

FERDINANDO IV

BORBONE

NOSTRO AMABILISSIMO SOVRANO

IN NAPOLI MDCCXCVII

NELLA STAMPERIA FLAUTINA

Approvata da S. M. (D. G.)

Con Licenza De' Superior

ARTEMISIA

REINA DE CARIA

ÓPERA SERIA

DEL ABOGADO D.
MARCELLO MARCHESINI

Para ser representada en el Real
Teatro de San Carlos

CON MOTIVO DE LAS SOLEMNES BODAS
DE SUS ALTEZAS REALES

FRANCISCO BORBÓN

PRÍNCIPE HEREDERO DE
NÁPOLES

Y

MARÍA CLEMENTINA

ARCHIDUQUESA DE AUSTRIA

DEDICADO

A SU REAL MAJESTAD

FERNANDO IV

BORBÓN

NUESTRO AMABILÍSSIMO SOBERANO

EN NÁPOLES MDCCXCVII

EN LA IMRENTA FLAUTINA

Aprobada por S. M. (D. G.)

Con Licencia De Los Superiores

S. R. M.

SIRE.

Questo Dramma, che umiliato al Vostro trono reale, ò l'onore di presentarvi; si espone sulle scene del Vostro real teatro di S. Carlo in un momento ben fausto, e solenne. Felice me, se consagrandolo al Vostro nome glorioso, potrà, egli rispondere alla circostanza propizia e delle nozze auguste del Vostro real Primogenito, e della riapertura del Vostro predetto real teatro, cui vi compiaceste di commettere, che data fosse una forma più leggiadra, e brillante. Io vi scongiuro, o Signore, di accoglierlo con quell'occhio di somma clemenza col quale è Vostro impareggiabil costume di compatire gli sforzi de' Vostri fortunatissimi sudditi; onde per tale mezzo animare vi è maggiormente per l'avvenire il mio zelo, cui nulla sta più a cuore, che la brama vivissima di ben servirvi; E con questa consolante fiducia, ò la gloria di umilmente rassegnarmi

Della S. R. M. V.

Napoli Giugno 1797.

Um. Dev. Obb., ed Oss. Serv. e Vas.

DOTTOR ONORATO BALSAMO.

S. R. M.

MAJESTAD.

Este Drama, el qual, humillado a Vuestro trono real, tengo el honor de presentaros, se representa sobre el escenario de Vuestro teatro real de San Carlos en un momento de gran dicha y solemnidad. Feliz me haría, si consagrándolo a Vuestro glorioso nombre, pudiera este Drama responder a la ocasión propicia de las venerables nupcias de Vuestro real Primogénito, además de la reapertura de Vuestro teatro real predilecto, la cual estuvisteis complacido de perpetrar en una fecha que no podía ser más hermosa y resplandeciente. Yo os ruego, oh Señor, que lo acojáis con ese ojo de suma clemencia con el cual tenéis la incomparable costumbre de compadeceros del esfuerzo de vuestros afortunados súbditos; mediante este medio, no constituye otro mi mayor deseo para el futuro que el de animaros, de lo cual nada hay más sincero que el gran anhelo de bien servirlos. Y con esta vigorizante confianza, tengo la gloria de resignarme humildemente

a S. R. M. V.

Nápoles Junio de 1797.

Um. Dev. Obb., ed Oss. Serv. e Vas.

DOCTOR ONORATO BALSAMO.

ARGOMENTO .

Artemisia Regina di Caria vedova di Mausolo suo sposo, e fratello, è famosa nei fasti della storia per le prove del suo coraggio, e de' suoi talenti, che diede nella battaglia di Salamina, e nell' impresa memorabile in cui, colla spada alla mano ridusse alla primitiva obbedienza i popoli di Coo, e di Rodi. Fu ella da Serse talmente stimata, che appunto nella battaglia di Salamina ebbe a dire, che in quella giornata gli uomini si erano comportati da donne, e le donne da uomini; alludendo alla fuga precipitosa de' suoi, ed all' eroica costanza di Artemisia. Terminate tutte queste spedizioni ritornò ella in Alicarnasso sua patria, dove per qualche tempo fu adoratrice delle ceneri di suo marito, cui innalzò un monumento così grandioso, che diede il nome a tutti quelli, che in seguito furono edificati con qualche pompa, e che fino a dì nostri Mausolei seguitano ad appellarsi.

A questa Eroina applicarono i greci scrittori mille stravaganze, che sfigurarono dell' intuito la storia genuina delle sue illustri vicende, e chi legge i dilei fasti, e si ferma sulla sola corteccia de' nudi racconti, non può che andar errato, formando un idea totalmente favolosa di questa gran

ARGUMENTO .

Artemisia Reina de Caria, viuda de Mausolo, su esposo y hermano, es famosa entre los hechos gloriosos de la historia por la prueba de su coraje, y de sus talentos, que demostró en la Batalla de Salamina y en la memorable empresa en la cual, con espada en mano, redujo a los pueblos de Cos y de Rodas a la sumisión primitiva. A ella, Jerjes la tenía en tan gran estima que, precisamente en la batalla de Salamina, llegó a decir que en aquel día los hombres se habían comportado como mujeres y las mujeres como hombres, aludiendo a la precipitada fuga de los suyos y a la heroica perseverancia de Artemisia. Una vez finalizadas todas estas expediciones, ella volvió a Halicarnaso, su patria, donde por algún tiempo estuvo adorando las cenizas de su marido, al cual erigió un monumento tan grandioso que dio el nombre a todos aquellos que desde ese momento se edificaron con semejante pompa, y que incluso hasta en nuestros días siguen llamándose Mausoleos.

A esta Heroína los escritores griegos le atribuyeron miles de extravagancias que distorsionan por completo la historia genuina de sus ilustres hazañas, y quien lee sobre sus glorias y se queda sólo en de los relatos desnudos no puede sino andar equivocado, formándose una idea

donna dell' antichità, e spesso si ritrova indeciso fra due Artemisie, che gli Scrittori predetti forse arbitrariamente vollero far comparire sulla scena del mondo. (*) Noi pertanto siamo quasi sicuri, che qualunque leggerà il titolo di questa nostra drammatica produzione, la crederà forse in sulle prime non analoga al momento, in cui comparir dee sul teatro. Si consolino però questi tali, che delle azioni della Regina Artemisia ne abbiamo scelto il più vero, e forse forse il meglio. L' abbiám vendicata dall' ingiuria, che nel bujo delle cose, pero l' equivoco del nome fatta le avevano le antiche favolose tradizioni, e comparisce quindi sulla scena a rappresentare una Sovrana illustre, che dopo d' aver lungamente adorate le ceneri di suo marito, pure ascolta le voci di amore, e sacrifica di bel nuovo la sua mano ai voti degli amati suoi sudditi, ed alla tranquillità del suo regno.

(*) Tutto il male derivò dalla greca voce *αρτεμις*, che significa Diana. Si sà che questa favolosa divinità dell' antica mitologia si credeva moglie, e sorella del sole, che s' inebbria de' suoi raggi, e che dal cielo discende innamorata d' Endimione. Tutte quelle circostanze si applicarono ad Artemisia; ed ecco come si oscurò la sua memoria, e si tramandò così confusa, ed incerta fino a noi.

totalmente favolosa de esta gran mujer de la antigüedad, y suele encontrarse indeciso entre dos Atemisias que los citados escritores, quizás arbitrariamente, quisieron hacer aparecer sobre el escenario del mundo. Nosotros, por lo tanto, estamos casi seguros de que cualquiera que lea el título de nuestra producción dramática tal vez no la creará, en un principio, análoga al momento en el que aparecen diosas sobre el teatro. No obstante, que se consuelen los susodichos, puesto que de entre las acciones de la Reina Artemisia no hemos escogido la más verdadera sino tal vez, quizás, la mejor. La hemos vengado de las injurias que, en la oscuridad de las cosas, seguro que el malentendido respecto al nombre lo tenían las fabulosas tradiciones antiguas, y aparece así en escena la representación de una Soberana ilustre que, después de haber adorado las cenizas de su marido largo tiempo, también escucha las voces de amor y sacrifica de buen grado su mano a los votos de sus amados súbditos y a la tranquilidad de su reino.

(*) Todo el mal proviene de la voz griega *αρτεμις*, que significa Diana. Se sabe que esta fabulosa divinidad de la antigua mitología se creía mujer y hermana del sol, que se embriaga de sus rayos y descendiendo del cielo enamorada de Endimión. Todos estos hechos se le atribuyeron a Artemisa y de esta forma es como se oscureció su memoria y se transmitió de manera tan confusa e incierta hasta nosotros.

Tutti gl' interlocutori, che introdotti abbiamo, sono arbitrarij, come lo sono molti episodj, da noi immaginati, per rendere più viva, e più interessante l' azione. (**)

*Veggasi Diodoro Siculo lib. XVI. Pag. 443.
Teopompo presso Arpocracione in ἀρτεμις.
Strab. Lib. 14. Pag. 656.*

MU.

(**) Non è un delitto per un poeta l' alterare alcune circostanze anche della storia. E' noto l' anacronismo di Virgilio. Senza questo arbitrio, che si prese quel gran principe de' latini poeti, non avremmo gustare le veneri d' uno de' più bei libri delle sue Eneidi, nel quale descrive con tanta maestria gli amori dell' infelice Didone; e sarebbe digiuna l' Italia d' uno de' più sorprendenti pezzi dell' immortal Metastasio. Noi abbiamo tremato veramente nel por mano all' alterazione di un punto di Storia quasi consagrato dall' opinione di tanti illustri scrittori. Ma le circostanze ci obbligarono a farlo, nostro malgrado; contenti peraltro di poter sempre allegare in nostra difesa ed esempi sì luminosi, e l' autorità dell' illustre cantor Venosino:

. Pictoribus, atque poetis.
Quidlibet audendi semper fuit equa potestas.

Ed altrove:

. Nec desilies imitator in aretum
Unde pedem proferre pudor vetet, aut operis lex.
Horat. Art. Poet. vers. 134.

Todos los interlocutores que hemos introducido son arbitrarios, como lo son muchos de los episodios que nosotros hemos imaginado, con el objetivo de hacer la acción más viva e interesante. (**).

*Véase Diodoro Sículo lib. XVI. Pág. 443.
Teopompo dentro de Harpocración en ἀρτεμις.
Estrabón Lib. 14. Pág. 656.*

MU.

(**) No es un crimen para un poeta alterar algunas circunstancias de a historia. Es bien conocido el anacronismo de Virgilio. Sin esta arbitrariedad que adoptó aquel gran príncipe de los poetas latinos, no habríamos podido gozar de los placeres de uno de los libros más bellos de su Eneida, en el cual describe con tanta maestría los amores de la infeliz Dido; e Italia se habría visto privada de una de las más sorprendentes obras del inmortal Metastasio. Pero las circunstancias nos obligaron a hacerlo, a nuestro pesar; contentos por otra parte de poder alegar siempre en nuestra defensa los ejemplos tan brillantes y la autoridad del ilustre poeta venosino:

. Pictoribus, atque poetis.
Quidlibet audendi semper fuit equa potestas.

Y en otro sitio:

. Nec desilies imitator in aretum
Unde pedem proferre pudor vetet, aut operis lex.
Horat. Art. Poet. vers. 134.

MUTAZIONI DI SCENE

Nell' Atto Primo .

Gran piazza d'Alicarnasso. Da uno de' lati superbo arco trionfale per cui passar dee la Regina. Non molto lungi da questo arco, scoglio praticabile, che sporge con la sua punta nel mare. Nella parte più eminente di esso scoglio, s'erge il Tempio d'Apollo. Mare in prospetto, che si estende da una parte, e forma un lontano orizzonte, e che viene interrotto dall'altra dalla bella veduta del maestoso Foro d'Alicarnasso. Nel lato opposto allo scoglio, ed all'arco, gran sepolcro di Mausolo, che termina in una piramide sormontata da un carro a quattro cavalli. Dopo questo sepolcro vedesi di fianco il gran Tempio di Marte, dinanzi cui sopra un piedestallo s'innalza il famoso ακρολιθον di Timoteo, o sia la Statua Colossale del Nume. In mezzo alla scena piccolo Tempio *Monoptero* con la Statua di Venere. (a)

(a) L'idea di questa scena ci viene somministrata da Vitruvio il quale ci lasciò la descrizione della piazza d'Alicarnasso nel libro II. della sua Architettura Cap. VIII. pag. 72. Edizione di Napoli 1758. Noi ne abbiamo variata qualche circostanza per addattarci alle leggi teatrali.

MUTACIÓN DE ESCENA

En el Primer Acto .

Gran plaza de Halicarnaso. En uno de los lados, un soberbio arco de triunfo por el que debe pasar la Reina. No muy lejos de este arco, hay un escollo transitable cuya punta sobresale del mar. En la parte más prominente de ese escollo se erige el Templo de Apolo. Con vistas al mar, que se extiende por un lado y forma un lejano horizonte, queda interrumpido por la otra bella vista del majestuoso Foro de Halicarnaso. En el lado opuesto al escollo y al arco está el gran sepolcro de Mausolo, que termina en una pirámide coronada por un carro de cuatro caballos. Después de este sepolcro, se ve de costado el gran Templo de Marte, delante del cual, sobre un pedestal, se alza el famoso *acrolithon* de Timoteo, o sea la Estatua Colosal del Dios. En medio de la escena, el pequeño Templo *Monóptero* con la Estatua de Venus. (a)

(a) La idea de esta escena viene suministrada de Vitruvio, el cual dejó la descripción de la plaza de Halicarnaso en el Libro II de su Arquitectura, Cap. VIII, pág. 72. Edición de Nápoles 1758. Nosotros hemos variado alguna circunstancia par adaptarlo a las leyes teatrales.

Appartamenti reali istoriati di pitture.

Interno del magnifico tempio di Giove. Un doppio ordine di colonne di porfido, che formano una rotonda, sostengono il maestoso edificio. L'ordine ne è tutto Ionico. Resta incrostato di marmo negli intercolumni con alcune figure di basso rilievo, che rappresentano Giove cambiato in toro, il rapimento di Europa, il suo passaggio in Creta per mezzo il mare. Gli amori di Leda, di Calisto, e di Danae, la nascita di Minerva ec. In mezzo al tempio ara, e simulacro del Nume. Da uno de' fianchi gran Trono reale su cui ascender dee la Regina.

Nell'Atto Secondo .

Grand' Atrio del Tempio di Venere preparato per la vicina solennità delle nozze. Sul cornicione leggesi a gran caratteri la seguente Iscrizione: ΑΦΡΟΔΙΘΗ ΙΕΡΟΝ.

Portici Terreni del Palazzo Reale.

Piazza d'Alicarnasso come nella prima Scena dell'Atto primo.

Estancias reales decoradas con pinturas.

El interior del magnífico templo de Júpiter. Un doble orden de columnas de pórvido, que forman una rotonda sostienen el majestuoso edificio. El orden es todo Jónico. Los intercolumnios quedan rellenos de mármol con algunas figuras de bajo relieve que representan a Júpiter convertido en toro, el rapto de Europa, su viaje a Creta por medio del mar. Los amores de Leda, de Calisto y de Dánae, el nacimiento de Minerva, etc. En medio del templo hay un ara que representa al dios. De uno de los flancos está el gran Trono real sobre el cual debe subir la Reina.

En el Segundo Acto .

Gran Atrio del Templo de Venus, preparado para la cercana solemnidad de las bodas. Sobre la cornisa se lee con grandes caracteres la siguiente inscripción: ΑΦΡΟΔΙΘΗ ΙΕΡΟΝ.

Pórticos Terrenales del Palacio Real.

Plaza de Halicarnaso como en la primera Escena del Primer Acto.

Inventore, e Architetto delle
Scene:

*Il Sig. D. Domenico Chelli
Professore della Nobile Accademia
Fiorentina coll'onore di Ajutante della
Real Foriera de S. M. (D. G.).*

Macchinista, e Custode del Real
Teatro di S. Carlo:

*Il Sig. D. Lorenzo Smiraglia,
coll'onore, ed uniforme di Mozzo di
Ufficio.*

Inventori, Direttori, ed
Appaltatori de Vestiari:

*Li Sig. Conjugi D. Antonia
Buonocore, e D. Francesco Maria
Cutillo, con Real Permesso.*

La Musica di questo Dramma si
vende dal Sig. Luigi Marescalchi
Edittore di Musica privilegiato da S. M.
(D. G.), alla sua Stamperia nel Largo
del Castello, Vicolo delle Campane
Num. 32.

A V V E R T I M E N T O .

Tutti i versi virgolati non si
captano, per salvare i riguardi di brevità
dovuti alla corrente estiva stagione.

Inventor y Arquitecto de las
Escenas:

*El Señor D. Domenico Chelli,
Profesor de la Nobile Accademia
Fiorentina con el honor de Ayudante de
la Real Foriera de S. M. (D. G.).*

Maquinista y Custodio del Real
Teatro de San Carlos:

*El Señor D. Lorenzo Smiraglia,
con el honor y uniforme de Mozo de
Oficio.*

Inventores, Directores y
Contratistas de Vestuario:

*Los Señores Cónyuges D.
Antonia Buonocore y D. Francesco
Maria Cutillo, con Permiso Real.*

La Música de este Drama se
vende por el Señor Luigi Marescalchi
Editor de Música con privilegio de S.
M. (D. G.) en su Imprenta en el Largo
del Castello, Vicolo delle Campane
Num. 32.

A D V E R T E N C I A .

No se captan todos los versos
entrecomillados para salvar las
consideraciones de brevedad debido a la
actual estación estival.

PERSONAGGI

ARTEMISIA Regina di Caria Vedova di Mausolo. *La Sig. Giuseppa Grassini.*

NELEO figlio del Re di Jonia alleato di Artemisia. *Il Sig. Giacomo David virtuoso di Camera di S. A. R. l'Infante Duca di Parma.*

MEDONTE, che si scuopre per Aliate figlio del Re Creso, Capitano delle guardie di Artemisia. *Il Sig. Pietro Mattucci.*

ASPASIA, che si scuopre per Elvira figlia di Creso, e sorella di Aliate, confidente di Artemisia. *La Sig. Nunziata de Dotti.*

ORONTE grande di Caria confidente di Neleo. *Il Sig. Giacchino Franchi.*

TOREBO nobile privato delle Lidia, creduto padre di Aliate, e d'Elvira. *Il Sig. Ludovico Olivieri.*

SOMMO SACERDOTE del Tempio di Giove. *Lo stesso Sig. Ludovico Olivieri.*

COMPARSE.

Coro di Sacerdoti.

Coro di Soldati Joni.

Coro di Soldati Cari.

Coro delle Guardie di Medonte.

Coro di Damigelle di Artemisia.

Grandi del Regno.

Satrapa. Sacrificatori. Popolo.

La Scena si finge in Alicarnaso Capitale della Caria, e propriamente nel Palazzo Reale, e né luoghi a quello adjacenti.

La Musica è del celebre Signor D. Domenico Cimarosa Maestro di Cappella Napolitano, all'attuale servizio della Real Cappella.

PERSONAJES

ARTEMISIA Reina de Caria y viuda de Mausolo. *La Señora Giuseppa Grassini.*

NELEO hijo del Rey de Jonia, aliado de Artemisia. *El Señor Giacomo David virtuoso de Camera de S. A. R. el Infante Duque de Parma.*

MEDONTE, que se descubre como Aliate hijo del Rey Creso, Capitán de la guardia de Artemisia. *El Señor Pietro Mattucci.*

ASPASIA, que se descubre como Elvira hija de Creso y hermana de Aliate, confidente de Artemisia. *La Señora Nunziata de Dotti.*

ORONTE grande de Caria y confidente de Neleo. *El Señor Giacchino Franchi.*

TOREBO noble privado de Lidia, del que se cree padre de Aliate y de Elvira. *El Señor Ludovico Olivieri.*

SUMMO SACERDOTE del Templo de Júpiter. *El mismo Señor Ludovico Olivieri.*

COMPARSAS.

Coro de Sacerdotes.

Coro de Soldados Jonios.

Coro de Soldados Carios.

Coro de la Guardia de Medonte.

Coro de las Doncellas de Artemisia.

Grandes del Reino.

Sátrapas. Sacrificadores. Pueblo.

La Escena se simula en Halicarnaso, capital de Caria, y específicamente en el Palacio Real, y ninguno de los lugares es contiguo a aquello.

La Música es del célebre Señor D. Domenico Cimarosa, Maestro de Capilla Napolitano, actualmente al servicio de la Real Capilla.

ATTO I.

SCENA PRIMA.

Gran Piazza di Alicarnaso. Da uno de' lati superbo arco trionfale per cui passar dee la Regina. Non molto lungi da questo arco scoglio praticabile, che sporge con la sua punta nel mare. Nella parte più eminente di esso scoglio si erge il Tempio di Apollo. Mare in prospetto, che si estende da una parte, e forma un lontano orizzonte, e che viene interrotto dall'altra dalla bella veduta del maestoso Foro di Alicarnaso. Nel lato opposto allo scoglio, ed all'arco gran sepolcro di Mausolo, che termina in una piramide sormontata da un carro a quattro cavalli. Dopo questo sepolcro vedesi di fianco il gran Tempio di Marte, dinanzi cui sopra un piedestallo s'innalza il famoso ακρολιτον di Timoteo, o sia la Statua Colossale del Nume...

Medonte, ed Aspasia

Me. Per pietà bell'idol mio,
Mio tesoro, il duol raffrena,
Questo cor per la tua pena
Io mi sento lacerar...
Sì cara Aspasia: il mio crudele affanno
Con le lagrime tue, co' tuoi sospiri,
Senza volerlo, accresci.
Artemisia, egli è ver, di me invaghita

ACTO I.

PRIMERA ESCENA.

Gran plaza de Halicarnaso. En uno de los lados, un soberbio arco de triunfo por el que debe pasar la Reina. No muy lejos de este arco, hay un escollo transitable cuya punta sobresale del mar. En la parte más prominente de ese escollo se erige el Templo de Apolo. Con vistas al mar, que se extiende por un lado y forma un lejano horizonte, queda interrumpido por la otra bella vista del majestuoso Foro de Halicarnaso. En el lado opuesto al escollo y al arco está el gran sepolcro de Mausolo, que termina en una pirámide coronada por un carro de cuatro caballos. Después de este sepolcro, se ve de costado el gran Templo de Marte, delante del cual, sobre un pedestal, se alza el famoso *acrolithon* de Timoteo, o sea la Estatua Colosal del Dios...

Medonte y Aspasia

Me. Por piedad mi hermoso ídolo,
Tesoro mío, el dolor se modera,
Este corazón por tu pesar
Yo siento que me desgarró...
Sí querida Aspasia: mi feroz anhelo
Con tus lágrimas, con tus suspiros,
Sin quererlo, se acrecienta.
Artemisia, es cierto, enamorada de mí

La quiete può turbar de' nostri amori:
Ma se de' suoi tesori
Io non curo il fulgor; se di te sola
Quest' anima costante
Fu, e sarà sempre amante,
Dà tregua al tuo dolor...
As. Come! Tranquilla (a)
Vuoi la tua Aspasia, allorchè il ciel
minaccia?
Delle nostre promesse,
De' giuramenti nostri,
De' nostri amori, oh Dio! Come celato
Restar potrà l'arcano,
Se Artemisia, mio ben, vuol la tua
mano?
Me. Ti riconforta, o cara: è ancora
incerto il mal che temi.
Dell'amore a fronte
Che ha per me la Regina,
Dell'estinto consorte,
Forse non perderà l'affetto antico;
Che se il fato nemico
A questo estremo vuol ridurla ancora... (b)
Non dubitar... allora...
As. Finisci... (c) che farem? Forse
m'è ignoto,
Che l'incerto tuo cor pottrebbe... oh
Dio!...
Me. Non pianger, per pietà, bell'Idol
mio...

(a) *Interrompendolo.*

(b) *Confuso.*

(c) *Lo interrompe con affanno.*

La calma puede turbar nuestros amores:
Pero si de sus tesoros
Yo no curo el fulgor; si de ti solo
Esta alma constante
Fue y será siempre amante,
Da tregua a tu dolor...
As. ¡Cómo! ¿Tranquila (a)
Quieres a tu Aspasia cuando el cielo
amanaza?
De nuestras promesas,
De nuestros juramentos,
De nuestros amores, ¡oh Dios! ¿Cómo
podrá permanecer oculto el secreto,
Si Artemisia, mi bien, quiere tu mano?
Me. Te reconforta, oh querida:
todavía es incierto el mal que temes.
Del amor de frente
Que tiene por mí la Reina,
Por el difunto consorte,
Tal vez no perderá el antiguo afecto;
que si el destino enemigo
A este extremo quiere reducirlo
todavía... (b)
No dudes... entonces...
As. Calla... (c) ¿qué haremos?
Quizás sea desconocido para mí,
Que tu dudoso corazón pudiera... ¡oh
Dios!
Me. No llores, por piedad, mi
hermoso Ídolo...

(a) *Interrumpiéndolo.*

(b) *Confuso.*

(c) *Lo interrumpe con ansiedad.*

A` la Regina in seno
Un alma generosa:
Forse chi sa?... potrebbe...
Non dubitar... Ma qual rumore ascolto!
(a)
As. Che inferno è questo!

SCENA II.

Artemisia sopra un carro trionfale, preceduta da bellici strumenti, schiavi, ed insigne de' vinti. Nelèo sopra un cavallo con scimitarra sguainata, con seguito di Soldati vincitori, Trofei, Satrapi del Regno, e numeroso Popolo. Oronte e i detti.

Coro. Viva Artemisia, viva
L'onor di nostra età;
Sempre l'augusta Diva
Sacra per noi sarà.
Per lei di Marte oscurasi
Il brando formidabile;
Ogni nemico indomito
Perde la crudeltà.
Ar. Di questo verde Alloro (b)
Solo contenta io sono,
Perchè assicura al trono
La sua tranquillità.

(a) *S'ode lo strepito de' militari strumenti.*
(b) *Discende del carro trionfale, assistitada da Neleo, che sarà sceso dal suo Cavallo da Oronte, Medonte, ed Aspasia.*

Tiene la Reina en su interior
Un alma generosa;
Así que quizás ¿quién sabe?... podría...
No dudes... ¡Pero qué ruido escucho!
(a)
As. ¡Qué infierno es éste!

ESCENA II.

Artemisia sobre un carro triunfal, precedida de instrumentos bélicos, esclavos e insignias de los vencidos. Neleo sobre un caballo con cimitarra desenvainada, con séquito de Soldados vencedores, Trofeos, Sátrapas del Reino y numeroso Pueblo. Oronte y los susodichos.

Coro. Viva Artemisia, viva
El honor de nuestra edad;
Siempre la augusta Diosa
Sagrada para nosotros será.
Por ella Marte oscureció
El sable formidable:
Cada enemigo indómito
Pierde la crueldad.
Ar. De este verde laurel (b)
Solo yo estoy contenta,
Porque asegura al trono
Su tranquilidad.

(a) *Se oye el estrépito de los instrumentos militares.*
(b) *Desciende del carro triunfal, ayudada por Neleo, que será bajado de su Cavallo por Oronte, Medonte y Aspasia.*

Coro. Viva Artemisia, viva
L'onor di nostra età;
Sempre l'augusta Diva
Sacra per noi serà.

Ar. Basta così miei fidi; il vostro affetto
Non è ignoto al mio cor. Più che Regina,
Voi lo sapete, vostra madre io sono,
E per voi sol non m'è molesto il trono...
Di questo nuovo alloro
Ch'ora mi cinge il crin, voi siete (e chiamo
In testimonio il ciel) più cari assai
Al materno mio sen; e questo braccio
Se pugnò valoroso e l'oste vinse,
Vinse pe i figli miei, che meta e segno
Sono de' miei trionfi, e del mio regno.

Ne. Sensi d'anima grande! Il tuo valore.
Mia Regina fra l'armi
M'abbagliò mi sorprese; ora dagli occhi
Lagrima di piacer mi strappa questo
Contrasto affettuoso
Tra i nuovi vasalli, e te. Vivi felice
Nata a regnar augusta Donna, e sia
Sempre la tua virtù la scorta mia.

Ar. Prode Nelèo, tu fosti
Il sostegno miglior del brando mio.
Per te i Rodiesi ingrati
Impallidir io vidi;
Per te di Coos le numerose schiere
Fuggitive mirai chiamar aita,
Gettar la spada, ed implorar la vita.

Coro. Viva Artemisia, viva
El honor de nuestra edad;
Siempre la augusta Diosa
Sagrada para nosotros será.

Ar. Así basta mis fieles; vuestro afecto
No es desconocido a mi corazón. Más que Reina, Vosotros lo sabéis, vuestra madre soy, Y por vosotros sólo no me resulta molesto el trono...
De este nuevo laurel
Que ahora se ciñe sobre mi cabello, vosotros sois (y pongo al cielo por testigo) mucho más queridos
A mi seno materno; y este brazo
Si luchó valoroso y la hueste venció,
Venció para mis hijos, pues fin y huella
Son de mis triunfos, y de mi reino.

Ne. ¡Sentimientos de un alma grande!
Tu valor.
Mi Reina entre armas
Me deslumbró y me sorprendió; ahora de esos ojos, Lágrimas de placer me arrancan este contraste afectuoso
Entre nuestros vasallos y tú. Vive feliz
Nacida para reinar, augusta Señora, y sea siempre tu virtud mi guía.

Ar. Valeroso Neleo, tú fuiste
El mejor sostén de mi sable.
Por ti los Rodios ingratos
Empalidecer yo vi;
Por ti de Coos las numerosas tropas
Fugitivas vi pedir ayuda,
Tirar la espada e implorar la vida.

Amico generoso, infin ch'io viva,
Avrò sempre presente
Ciò che per me facesti; e allor che lungi
Sarai da questi lidi; allor che in seno
Della tua patria, in mezzo a tuoi fedeli
Sudditi regnerai,
Sempre oggetto al mio cor grato sarai.
Pensa intanto Nelèo,
Che sempre in tua difesa
S'armerà il regno mio; che in tuo
soccorso
Spargerò i miei tesori: e s'unqua
avviene
Ch'un incauto nemico i tuoi pretenda
Sacri dritti turbar, libero chiedi
E disponi di me, che in ogni evento,
Artemisia sarà qual più ti piace
Soldato in guerra, e consiglier in pace.
Ne. Tu Artemisia confondi
Il tuo col mio valor; pur se il mio
brando,
E il mio coraggio ad approvar discendi,
Del tuo giudizio andrò superbo. In tanto
Se udirò dalla reggia mia, che alfine
Artemisia cedendo
De' suoi sudditi ai voti,
Uno sterile affetto
Scacciato avrà dal petto; allor pensando
Ch'ella darà al suo regno
Un eroe successor del suo valore,
Giubilerà tutto contento il core.
Or. Ah sì Regina: questo sol ti
manca.
De' popoli fedeli

Amigo generoso, hasta que yo viva,
Tendré siempre presente
Lo que por mí hiciste; y cuando lejos
Estés de estas orillas; cuando en el seno
De tu patria, en medio de tus fieles
Súbditos reines,
Siempre objeto grato a mi corazón serás.
Piensa mientras Neleo,
Que siempre en tu defensa
Se armará mi reino; que en tu socorro
Esparciré mis tesoros, y si alguna vez
sucede
Que un incauto enemigo pretenda tus
Derechos sagrados turbar, pide libre
Y dispón de mí. Que en cada suceso,
Artemisia sabrá qué es lo que más te
gusta
Soldado en guerra, y consejero en paz.
Ne. Tú Artemisia confundes
Tu valor con mi valor; incluso si para
aprobar mi sable
Y mi coraje descienes,
De tu juicio estaré orgulloso. Mientras,
Se escuchará de mi reina que al fin
Artemisia, cediendo
A los deseos de sus súbditos,
Un cariño estéril
Habrà expulsado del pecho; entonces
pensando
Que ella dará a su reino
Un héroe sucesor de su valor,
Se regocijará todo contento el corazón.
Or. Ah sí, Reina; sólo esto te falta
Del pueblo fiel

I voti a contentar.

Ar. Lo so, lo veggo.

Pure Oronte, Nelèo, benchè conosca,

Che questa pruova ancora

Di materna premura

Debba ai sudditi miei, scordar non
posso

Che Mausolo adorai; nuove catene

O ribrezzo a incontrar, e i giorni miei

Da ogni laccio serbar salvi vorrei.

Ne. I tuoi lacci, o regina,

Fien di rose, mel credi. E chi potrebbe

Non adorar?...

Ar. Medonte, (a) allor che tutti

Mi parlano di nozze, e perchè mai

In silenzio tu resti?

Me. Il mio deber conosco. A me non
lice

Mortal oscuro, e solo al mondo noto

Tua mercè, gran Regina,

Che ascoltar, e tacer.

Ar. Ma se chiamato

Fosti a spiegar i tuoi pensieri? (b)

Me. Allora

Umilmente direi: che alfin donasti

Colle lagrime tue, coi tuoi singulti,

Abbastanza alle ceneri adorate

Dell'estinto tuo sposo.

Direi, che per donar ora al tuo soglio,

Ai preghi de' tuoi sudditi fedeli

Un successor, un figlio;

(a) *Interrompendo Nelèo.*

(b) *Affettuosa.*

Los deseos contentar.

Ar. Lo sé, lo veo.

Sin embargo, Oronte, Neleo, aunque sepa

Que todavía esta prueba

De materna premura

Deba a mis súbditos, no puedo olvidar

Que a Mausolo adoré; nuevas cadenas

Me aterroriza encontrar, y mis días

Me gustaría conservar a salvo de cada
lazo.

Ne. Tus lazos, oh reina,

Heno de rosas, créeme. ¿Y quién podría

No adorarte?...

Ar. Medonte, (a) todo el mundo

Me habla de boda, ¿y por qué

En silencio permaneces?

Me. Mi deber conozco. A mí no
corresponde, oscuro mortal, y sólo al
mundo conocido

Tu gracia, gran Reina,

más que escuchar y callar.

Ar. ¿Pero si fueras llamado

A manifestar tus pensamientos? (b)

Me. Entonces

Humilmente diré: que al fin diste

Con tus lágrimas, con tus sollozos,

Suficiente a las cenizas adoradas

De tu difunto esposo.

Diré, que para dar ahora a tu trono,

A las oraciones de tus fieles súbditos

Un sucesor, un hijo,

(a) *Interrumpiendo Neleo.*

(b) *Afectuosa.*

Uno sposo real, ma di te degno
A parte dei chiamar di questo regno.
Ar. E ben; giachè conformi
Sono i voti d'ogn'un, io vi prometto
Che del mio cor gl'arcani
Sincera in faccia ai Numi
Nel Tempio io svelerò. Colà fra poco
Tutti vi attendo; onde da questo labbro
Esca del mio destino
Il decreto fatal; e se fin'ora
Alla gloria del trono
Consacrai la mia vita;
Alla pace di voi, sudditi amati,
Consacrerò costante
Questo di un muto avel mio core
amante. (a)

Coro. Viva Artemisia, viva
L'onor di nostra età;
Sempre l'augusta Diva
Sacra per noi serà.

S C E N A III .

Nelèo Oronte

Ne. Grazie ai Numi del ciel,
Vedremo alfine
L'augusta donna più tranquilla in volto
Vedremo della Caria
Assicurato un successor al trono
Degno del suo valor. Ma dimmi Oronte,
Il mortal fortunato,
Che la bella Artemisia

(a) *Parte col seguito, che riprende il coro.*

Un esposo real, pero de ti digno,
A parte debes llamar de este reino.
Ar. Bien; ya que conformes
Son los deseos de cada uno, os prometo
Que de mi corazón los misterios,
Sincera ante los Dioses,
En el Templo los desvelaré. Allí dentro
de poco os espero a todos; donde, de
este labio, saldrá de mi destino
El decreto fatal; y si hasta ahora
A la gloria del trono
He consagrado mi vida,
A vuestra paz, amados súbditos,
consagraré constante,
de un silencioso sepulcro, mi corazón
amante (a)

Coro. Viva Artemisia, viva
El honor de nuestra edad;
Siempre la augusta Diosa
Sagrada para nosotros serà.

E S C E N A III .

Neleo Oronte

Ne. Gracias a los Dioses del cielo
Veremos al fin a la augusta señora más
tranquila en el rostro
Veremos a la Caria
Asegurar un sucesor al trono
Digno de su valor. Pero dime Oronte,
El mortal afortunado,
Que la bella Artemisia

(a) *Parte con el séquito, que retoma el coro.*

Innalzerà all'onor di suo consorte
Chi mai sarà?
Or. Nelèo, fra mille ondeggia
Mutabili pensieri
Questa mia mente ogn'or. Il tuo valore
Il grado tuo, le memorande imprese,
Che Artemisia osservò, che tu facesti
Per difender la Caria,
La sua gloria, il suo onor, esser
dovrieno
Sproni alla scelta sua, pure Medonte!
Un uomo oscuro, ignoto,
Che avventurier quì venne...
Ne. Il ver tu dici. (a)
Ah! Che Medonte solo
M'ha rapito quel cor, pur troppo il
veggo
E quando penso oh Dio!
Che d'un vile mortal per colpa io sono,
Negletto, disprezzato
Dal solo ben che adoro,
Mi confondo, mi perdo, e in un
momento
Tutti nel seno mio gli affanni io sento.
Or. Non t'avvilir Neleo. La tua
costanza
Opponi a suoi disprezzi; al suo rigore
La tenerezza tua. Non è alla fine
Artemisia crudel. I meriti tuoi
Le son noti abbastanza.
Tenta, chi sa! Non cade
La quercia onor del bosco
Al primo colpo sol; ma se raddoppia
(a) *Interrompendolo con forza.*

Alzarà al honor de su consorte,
¿Quién podría ser?
Or. Neleo, entre mil cambiantes
Pensamientos vacila a cada momento
Esta mente mía. Tu valor,
Tu rango, tus memorables empresas,
Que Artemisia observó, que tu hiciste
Para defender a Caria,
Su gloria, su honor, deben ser
Estímulos a su elección, ¡quizás
Medonte!
Un hombre oscuro, desconocido,
Que aventurero aquí vino...
Ne. Dices lo cierto (a)
¡Ah! Que Medonte solo
Me ha arrebatado aquel corazón, por
desgracia a él veo
Y cuando pienso ¡oh Dios!
Que de un vil mortal por culpa yo soy
Desdeñado, despreciado
Del único bien que adoro,
Me confundo, me pierdo, y en un
momento
Todas las angustias en mi seno siento.
Or. No te desalientes Neleo. Tu
constancia
Se opone a sus desprecios; a su
aspereza, tu ternura. No es hasta este
punto Artemisia cruel. Tus méritos
Le son suficientemente conocidos.
Prueba, ¡quién sabe! No cae
El roble, honor del bosque,
Al primer golpe sólo; sino que se
(a) *Interrumpiéndolo con fuerza.*

Il moto della scure
L'agricoltor con la robusta mano,
Al continuo alternar resiste invano.
Ne. Benchè poca speranza
Alimenti il mio cor; pure non posso
Abbandonar l'impresa. Ancor quell'
alma
L'ultima volta almeno
Si tenti interessar. A lei si esponga
La gloria del suo nome,
La passate sue imprese,
Il mio sangue, il suo onore, i mertì miei,
E se resiste... Ah se resiste allora
Da questa man trafitto
Cada Medonte la cagion funesta
Di quella che ò nel sen fiera tempesta.

Cadrà, lo giuro ai Numi,
Vittima del mio sdegno
Il mio rivale indegno,
Con strazia questo cor.
Per lui non ho più pace,
Odio la luce, e il giorno,
Ho mille furie intorno,
M'opprime il mio dolor. (a)

ESCENA IV.

Oronte solo.

Compatisco Nelèo; ma non approvo,
Ch'ecceda nel furor. Alfin Medonte
Colpa non à se d'Artemisia in seno
Un incendio destò. Pur troppo, oh Dio!
Mille funesti eventi

(a) *Parte Nelèo.*

Duplica el movimiento del hacha,
El agricultor con mano fuerte,
Al continuo alternar resiste en vano.
Ne. Aunque poca esperanza
Alberga mi corazón, quizás no puedo
Abandonar la empresa. Aún aquella alma
La última vez al menos
Se puede interesar. A ella se exponga
La gloria de su nombre,
La pasada empresa suya,
Mi sangre, su honor, mis méritos.
Y si resiste... Ah si resiste entonces
De esta mano atravieso
Caiga Medonte la ocasión funesta
De aquélla que tengo en el seno fiera
tempestad.

Caerá, lo juro ante los Dioses
Vítima de mi enojo
Mi rival indigno,
Con desgarro este corazón.
Para él no tengo más paz,
Odio la luz, el día,
Tengo mil furias alrededor,
Me oprime mi dolor. (a)

ESCENA IV.

Oronte solo.

Compadezco a Neleo; pero no apruebo
Que se exceda en la rabia. En fin,
Medonte culpa no tiene si en el seno de
Artemisia un fuego despertó. Por
desgracia, ¡oh Dios! Mil fatales eventos

(a) *Se marcha Neleo.*

Mi predice il mio cor. Attento io deggio
Ogni passo osservar, onde non sia
Spettacolo di morte, e di spavento
Questa mia patria nel più bel momento.(b)

S C E N A V .

Appartamenti reali istoriati di pitture.

Artemisia, Aspasia

Ar. No, dolce Aspasia, ancor quieta
non trovo

L'anima in questo sen. Ora mi parla
Nel profondo del cor l'ombra funesta
Di Mausolo adorato:

Ora del regno amato,

E de' sudditi miei mi parla al core
L'interesse la gloria, e lo splendore;

E quando sceglier voglio,

Infra dubi affannosi incerta pende

Così quest'alma oppressa,

Che cerca invan di penetrar se stessa.

As. Fiero è il tuo caso; e pur,
Regina, alfine risolver dei.

Ar. Risolverò; ma credi,

Col nuovo sposo allato

Non passerò i miei dì men tetri e neri...

As. Ah nò, grande Artemisia,
Ciò non sia mai, mel credi. Il tuo dolore
Ceder dovrà all'amore. Alfin Nelèo...

Ar. Taci Aspasia crudel. Nelèo...
Non posso...

Lasciami per pietà.

As. Nulla comprendo

(b) *Parte.*

Me predice mi corazón. Atento yo debo
Cada paso observar, para que no sea
Espectáculo de muerte, y de espanto
Esta patria mía en el más bello momento(b)

E S C E N A V .

Estancias reales decoradas con pinturas.

Artemisia, Aspasia

Ar. No, dulce Aspasia, todavía no
encuentro tranquila

El alma en este seno. Ahora me habla en
Lo hondo del corazón la sombra funesta
De Mausolo adorado:

Ahora del reino amado,

Y de mis súbditos me habla al corazón
El interés, la gloria y el esplendor;

Y cuando escoger quiero,

Entre dudas se inquieta, pende incierta

Así esta alma oprimida,

Que busca en vano penetrar en sí misma.

As. Feroz es tu caso; y sin embargo,
Reina, al fin puedes resolver algunos.

Ar. Lo resolveré; pero créeme,

Con el nuevo esposo hallado

No pasarán mis días sombríos y negros..

As. Ah no, gran Artemisia,
Esto no lo será siempre. Tu dolor
Deberá ceder al amor. Al fin Neleo...

Ar. Calla Aspasia cruel, Neleo...
No puedo...

Déjame por piedad.

As. No entiendo nada

(b) *Se marcha.*

Perchè mai di Neleo quando ti parlo
 Più t'affanni e dispersi? È forse questo
 Un nome di dolor? Forse...

Ar. T'accheta (a)
 Dell'Alma mia gli arcani
 Odi Aspasia, e deplora
 Il caso mio dolente. Io fui finora
 A Mausolo fedel. Or l'ombra amata
 Non à più del mio cor tutto l'affetto:
 Avvampo, oh Dio! per un novello
 oggetto.

As. (Chi mai sarà?...Forse...) Regina
 al certo
 Ciò mi sembra conforme
 Ai voti della Caria.

Ar. Ascolta: ancora,
 Tutto non sai... Medonte... (b)

As. Medonte!... (c) e come... e
 quando...

Ar. Aspasia, indegno (d)
 Forse dell'amor mio ti sembra? Ah taci
 Se ti sembra così: lusinga, o cara,
 Quest'alma che lo adora.

As. (Oh me infelice!
 Tutto è perduto alfin!) I suoi natali...

Ar. So che dirmi vorresti. (e) Amor
 crudele
 Che non può sopra noi! Aspasia esigo
 Una gran prova, o cara,
 Dell'amizia tua.

(a) *Interrompendola.*
 (b) *Con affanno.*
 (c) *Interrompendola con sorpresa.*
 (d) *Interrompendola vivamente.*
 (e) *Interrompendola.*

¿Por qué cuando te hablo de Neleo
 Tanto te angustias y te pierdes? ¿Es
 acaso un nombre de dolor? Quizás...

Ar. Cálmate (a)
 De mi alma los secretos
 Odia Aspasia y deplora
 Mi caso doliente. Yo fui hasta ahora
 A Mausolo fiel. Ahora la sombra amada
 No tiene ya de mi corazón todo el
 afecto:
 Arde, ¡oh Dios!, por un nuevo sujeto.

As. (¿Quién podrá ser?... Tal vez...)
 Reina por seguro
 Eso me parece compatible
 Con los deseos de Caria.

Ar. Escucha; todavía,
 Todo no sabes... Medonte... (b)

As. ¡Medonte! (c) y cómo... y
 cuándo...

Ar. Aspasia, ¿indigno (d)
 Quizás mi amor te parece? Ah calla
 Si te parece así; lisonjea, oh querida,
 Esta alma que lo adora.

As. (¡Oh infeliz de mí!
 ¡Todo está perdido al fin!) Sus
 orígenes...

Ar. Sé qué querías decirme.(e) Amor cruel
 ¡Qué no puede sobre nosotros! Aspasia
 exijo una gran prueba, oh querida,
 De tu amistad.

(a) *Interrumpiéndola.*
 (b) *Con ansiedad.*
 (c) *Interrumpiéndola con sorpresa.*
 (d) *Interrumpiéndola vivamente.*
 (e) *Interrumpiéndola.*

Va: di quell'alma tenta
L'interno penetrar. Parla: dimanda...
As. T'ubbidirò (qual pena!)
Ar. Vanne o cara, e se m'ami
Cerca, Aspasia fedel, che men funesta... (a)

SCENA VI.

Nelèo, e le dette.

Ne. Artemisia perdona: il piede
arresta. (b)
Ar. Prence che brami?
Ne. La tua reggia ingombra
De' primati uno stuol, che impaziente
Brama udir dal tuo labbro
La scelta d'uno sposo.
Ar. Il tempo ancora
Credimi, non è giunto. Io lo promisi,
Fedel l'eseguirò. Va rassicura,
Ti priego, i figli miei. Dì lor, che al
Tempio
Verrò fra pochi istanti.
Ne. E ben poss'io,
Adorata Regina,
Sperar che il tuo bel core...
Ar. Taci, (c) Neleo: non mi parlar
d'amore.
Ne. Come! Che ascolto mai!
Dunque Artemisia, il guiderdone è
questo
Che merita il mio cor, le imprese mie?
Dunque un altro godrà?... Nò, non sia
vero...
Ar. Basta... (d) troppo t'avanzi. In
me rispetta
(a) *In atto di partire.*
(b) *Interrompendola, e parte subito Aspasia.*
(c) *Interrompendola con forza.*
(d) *Interrompendolo con gravità.*

Ve: en aquella alma intenta
El interior penetrar. Habla: pregunta...
As. Te obedeceré (¡qué pena!)
Ar. Vete querida, y si me ama
Busca, Aspasia fiel, qué fatal astucia...(a)

ESCENA VI.

Neleo y las susodichas.

Ne. Artemisia perdona: el pie se
detiene. (b)
Ar. Príncipe ¿qué deseas?
Ne. Tu realeza abarrota
Una multitud de primados, que
impacientes, piden oír de tu labio
La elección de un esposo.
Ar. El tiempo todavía,
Créeme, no ha llegado. Yo lo prometí,
Fiel lo realizaré. Ve y tranquiliza,
Te lo ruego, a mis hijos. Diles que al
Templo
Llegaré en unos instantes.
Ne. Y bien, puedo yo
Adorada Reina,
Esperar que tu hermoso corazón...
Ar. Calla, (c) Neleo: no me hables
de amor.
Ne. ¡Cómo! ¡Qué es lo que escucho!
Entonces Artemisia, la recompensa es
ésta
¿Qué merece mi corazón, mis empresas?
¿Así que otro gozará?... No, no será
cierto...
Ar. Basta... (d) vas demasiado lejos.
En mi respeto
(a) *En actitud de partir.*
(b) *Interrompiéndola, y parte rápido Aspasia.*
(c) *Interrompiéndola con fuerza.*
(d) *Interrompiéndolo con gravedad.*

Il mio decoro, il grado mio...

Ne. Crudele!

Confuso... ed agitato...

Ar. E ancor tacer non vuoi?

Ne. Destin spietato!

Sappi... son io... che affanno!

Senti... mi perdo... oh Dio!

(Dirle vorrei ben mio,

Ma temo il suo rigor.)

Ar. E ben, perchè t'arresti?

Perchè mi guardi e fremi?

Ogn'un paventi e tremi

Parlandomi d'amor.

Ne. Bella Artemisia...

Ar. Taci.

Ne. Questo mio cor t'adora.

Ar. Nè taci, incauto, ancora?

Non curi il mio furor?

a 2. Numi chi vide mai

Ne. disperato

Più ardor!

Ar. contrastato

Ne. Pensa, che alfin potrei,

D'un disprezzato affetto...

Ar. Come! minacci? Oh Dei!

L'ira mi bolle in petto,

Freme di rabbia il cor.

Ne. Dirle vorrei, ch'io moro,

Nè posso, oh Dio! parlar (*a*)

Ar. Medonte, mio tesoro,

Non farmi, oh Dio! penar. (*b*)

(*a*) *A parte.*

(*b*) *A parte anche Artemisia.*

Mi decoro, mi posición...

Ne. ¡Cruel!

Confuso... y agitado...

Ar. ¿Y todavía no quieres callar?

Ne. ¡Destino despiadado!

Sabes... yo estoy... ¡qué angustia!

Oye... me pierdo... ¡oh Dios!

(Decirle me gustaría bien mío,

Pero temo su ira.)

Ar. Y bien, ¿por qué te paras?

¿Por qué me miras y tiembles?

Todos se asustan y tiemblan

Hablándome de amor.

Ne. Bella Artemisia...

Ar. Calla.

Ne. Mi corazón te adora.

Ar. ¿No callas, insensato, todavía?

¿No te cuidas de mi furia?

a 2. Dioses que nunca vieron

Ne. desesperado

Mayor fervor!

Ar. contrariado

Ne. Piensa, lo que al final podría,

De un despreciado afecto...

Ar. ¡Cómo! ¿amenazas? ¡Oh Dioses!

La ira me hierve en el pecho,

Me ruge de rabia el corazón.

Ne. Decirle, quisiera, que yo muero,

No puedo, ¡oh Dios! hablar (*a*)

Ar. Medonte, mi tesoro,

No me hagas, ¡oh Dios! penar. (*b*)

(*a*) *Aparte.*

(*b*) *Aparte también Artemisia.*

a 2. Numi chi vidde mai
Ne. disperato
 Più ardor!
Ar. contrastato
Partono.

a 2. Dioses que nunca vieron
Ne. desesperado
 Mayor fervor!
Ar. contrariado
Se van.

S C E N A VII .

Aspasia sola, indi Medonte.

As. Misera me! Non trovo
 Benchè cerchi Medonte; e a lui non
 posso
 Meschina favellar! Che affanno! Oh
 Cielo!
 Artemisia! Ah non sai
 Quanto penoso sia
 Il tuo cenno, il tuo amor all'alma mia
 Dover dire al caro oggetto
 Io ti lascio, un'altra adora,
 È un tormento, che nel petto
 Io lo sento – ma che invano
 Cerca il labbro oh Dio! spiegar.
 Voi che un crudo amor provate
 Voi spiegate – il mio penar. (a)

Me. Cara Aspasia adorata,
 Da me che vuoi? favella?

As. Ah mio conforto;
 La Regina me misera prescieglie
 Nuncia dell'amor suo. Pretende oh Dio!
 Che in suo favor ti parli.

Me. Stelle! Che intesi mai! Destin
 crudele!
 Che pretendi da me? La vita? Il sangue?
 Ah si: nel duolo atroce

(a) *In atto di partire s'incontra in Medonte.*

E S C E N A VII .

Aspasia sola, después Medonte.

As. ¡Miserable de mí! No encuentro
 Aunque busco a Medonte; ¡y a él no
 puedo
 Desdichada hablar! ¡Qué angustia! ¡Oh
 Cielo!
 ¡Artemisia! Ah no sabes
 Cuán penosa es
 Tu revelación, tu amor para mi alma
 Deber decir al querido sujeto
 Yo te dejo, otra te adora
 Es un tormento, que en el pecho
 Yo lo siento – pero que en vano
 Busca el labio ¡oh Dios! Explicar
 Vosotros que un agrio amor probáis
 Vosotros explicad – mi penar. (a)

Me. Querida Aspasia adorada,
 ¿De mí qué quieres? ¿Hablar?

As. Ah mi consuelo;
 La Reina me escoge, desdichada,
 nuncio de su amor. Pretende ¡oh Dios!
 Que en su favor te hable.

Me. ¡Astros! ¡Qué entendí! ¡Destino cruel!
 ¿Qué pretendes de mí? ¿La vida? ¿La
 sangre?
 Ah si: en el dolor atroz

(a) *En actitud de partir se encuentra a Medonte.*

Che l'alma mi divora,
È pietoso se chiede,
Questi miseri avanzi il fato mio;
Più speranza non ò: morir degg'io.

As. Questo raffrena, o caro,
Tuo furor disperato, e dimmi intanto,
Che risponder le posso?

Me. Dolce Aspasia nol sò... Dille...

As. Che mai? (a)

Me. Che un infelice io son...

As. Medonte amato... (b)

Me. Lasciami, per pietà: son
disperato;

Dille che sei, chi sono:
Dille... Ma nò, ben mio...
Sappia, cha avvampo oh Dio!
Solo per te d'amor.
Ferma... Che fai?... crudele!
Idolo mio t'arresta...
Ah che più rea tempesta
Io non provai finor! (c)

S C E N A VIII .

Aspasia, indi Artemisia.

As. Medonte, oh Dio! Medonte (d)
Così mi lascia? Oh me infelice! E come
Contenermi degg'io?... Ma oimè! Che
miro!
Vien la Regina... Eterni Dei clementi
Assistemi voi! Nel caso estremo
Per Medonte, per me pavento e tremo;

(a) *Interrompendolo.*

(b) *Interrompendolo come sopra.*

(c) *Parte disperato.*

(d) *Chiamandolo con somma premura.*

Que el alma me devora,
Es lamentable si pide,
Estos miserables restos mi destino;
Más esperanza no guardo: morir debo.

As. Modera, oh querido,
Tu furor desesperado, y dime mientras,
¿Qué puedo responder?

Me. Dulce Aspasia, no lo sé... Dile...

As. ¿Qué podría? (a)

Me. Que un infeliz yo soy...

As. Medonte amado... (b)

Me. Déjame, por piedad: estoy
desesperado;

Dile que sabes quién soy:
Dile... Pero no, bien mío...
Sepa, que ardo ¡oh Dios!
Sólo por ti de amor.
Espera... ¿Qué haces?... cruel!
Ídolo mío detente...
¡Ah, que tan terrible tormento
No había probado hasta ahora! (c)

E S C E N A VIII .

Aspasia, después Artemisia.

As. Medonte, ¡oh Dios! Medonte (d)
¿Así me dejas? ¡Oh infeliz de mí! ¿Y cómo
Contenerme debo?... Pero ¡ay de mí!
¡Qué veo! Viene la Reina... Eternos
Dioses clementes, ¡asistidme vosotros!
En el caso extremo por Medonte, por mi
miedo y temor;

(a) *Interrompiéndolo.*

(b) *Interrompiéndolo como arriba.*

(c) *Se va desesperado.*

(d) *Llamándolo con suma premura.*

Ar. Dimmi Aspasia, al mio bene
 Spiegasti i sensi miei? Cara, che disse?
 Che rispose? che pensa?
 Che mai brama da me? t'affretta? oh Dio!
 Forse sdegna l'ingrato
 D'Artemisia l'amor? Di questa mano
 Forse l'offerta abborre? Ah dolce amica
 Quest'anima agitata
 O consola pietosa,
 O sincera e crudel spargimi in seno
 Di duol, di gelosia mortal veleno.

As. (Che le dirò!) Regina...
 Grato agli affetti tuoi... Medonte, il
 sangue (a)

T'offre, e la vita sua... Ma...

Ar. Come! ardisce (b)

L'amor mio disprezza forse l'indegno?
 Forse?...

As. Tolgalo il Ciel. (Numi pietosi
 Assistetemi voi!)

Ar. Parla... finisci. (c)

As. Artemisia... Medonte (d)
 Misero... e del suo stato...

Ar. Aspasia, non mentir. (e) Meco
 sincero
 Il tuo labbro non è. Tu cerchi invano
 Di nasconder al guardo
 D'una Regina amante
 Un non sò che d'incerto e di confuso
 Che ti scuopro nel volto... Io non vorrei..

- (a) *Assai confusa.*
 (b) *Interrompendola con tutta la forza.*
 (c) *Con sommo affanno.*
 (d) *Sempre confusa.*
 (e) *Con maestosa risoluzione.*

Ar. Dime Aspasia, ¿a mi bien
 Expusiste mis sentimientos? Querida,
 ¿Qué dices? ¿Qué responde? ¿Qué piensa?
 ¿Qué desea de mí? ¿te apresuras? ¡oh Dios!
 ¿Tal vez desdeña el ingrato
 De Artemisia el amor? ¿De esta mano
 Quizás la oferta aborrece? Ah dulce
 amiga, esta alma agitada
 Oh consuelo lastimoso,
 Oh sincera y cruel, derrama en mi seno
 De dolor, de celos, mortal veneno.

As. (¡Qué le diré!) Reina...
 Agradece tus afectos... Medonte, La
 sangre (a)

Te ofrece, y su vida... Pero...

Ar. ¡Cómo! ¿Se atreve (b)
 Mi amor quizás desprecia el indigno?
 ¿Tal vez?...

As. Que lo aleje el Cielo. (¡Dioses
 piadosos asistidme vosotros!)

Ar. Habla... termina. (c)

As. Artemisia... Medonte (d)
 Misero... y de su estado...

Ar. Aspasia, no mientas. (e)
 Conmigo sincero
 Tu labio no es. Tú buscas en vano
 Para esconder a la mirada
 De una Reina amante
 Algo que no sé, incierto y confuso,
 Que te descubro en el rostro... No querría...

- (a) *Bastante confusa.*
 (b) *Interrumpiéndola con toda la fuerza.*
 (c) *Con sumo afán.*
 (d) *Siempre confusa.*
 (e) *Con majestuosa resolución.*

SCENA IX.

Medonte, e le dette.

Me. (Misero me! che ascolto! (a)
Ah si; tutto si scuopra.) (b)
Adorata Regina, ai piedi tuoi (c)
Soffri che un uom, che tutto
Riconosce da te, grazie ti renda
De' novelli favori, e che...
As. Medonte (d)
Sorgi, e in quell'atto umile
Più non restar. T'amo, lo sai, nè credo
Che un mio fido mi voglia
Rendere per amor odio, e disprezzo.
Me. Io disprezzarti? Oh Dio! Perchè
non posso
Strapparmi questo cor? Vedresti in
esso...
Si vedresti, o Regina,
Gratitudine... amor...
Ar. Ma questo amore...
Me. È l'amor il più puro. (e)
As. (Oh Dio! Che ascolto!)
T'assicura, Artemisia... (f)
Ar. Taci Aspasia, e Medonte
Lascia meco parlar: siegui... (g)

- (a) *In disparte verso il fondo della scena.*
(b) *Con risoluzione, e si avvanza verso Artem.*
(c) *S'inginocchia.*
(d) *Lo interrompe, e lo fa sorgere.*
(e) *S'interrompono a vicende, ma con tutta la viveza.*
(f) *Affannatissima.*
(g) *A Medonte.*

ESCENA IX.

Medonte, y las susodichas.

Me. (¡Miserable de mí! ¡qué escucho! (a)
Ah si; todo se descubre.) (b)
Adorada Reina, a tus pies (c)
Permites que un hombre, que todo
Reconoce de ti, gracias te da
Por los nuevos favores, y que...
As. Medonte (d)
Álzate, y en ese acto humilde más
No permanezcas. Te amo, lo sabes, no creo
Que un fiel mío me quiera
Devolver amor por odio y desprecio.
Me. ¿Yo despreciarte? ¡Oh Dios!
¿Por qué no puedo
Extirparme este corazón? Verías en
eso...
Sí verías, oh Reina,
Gratitud... amor...
Ar. Pero este amor...
Me. Es el amor más puro. (e)
As. (¡Oh Dios! ¡Qué escucho!)
Te asegura, Artemisia... (f)
Ar. Calla Aspasia, y a Medonte
Deja que hable conmigo: sigue... (g)

- (a) *Aparte hacia el fondo de la escena.*
(b) *Con resolución, y si avanza hacia Artem.*
(c) *Se arrodilla.*
(d) *Lo interrumpe y le hace alzarse.*
(e) *Se interrumpen a la vez, pero con toda la viveza.*
(f) *Angustiadísima.*
(g) *A Medonte.*

As. (Infelice!
Che mai dirle potrà? Tremo...)
Ar. T'affretta.

S C E N A X .

Oronte, e i detti.

Or. Donna eccelsa, nel Tempio
ognun t'aspetta;
E là tutti raccolti,
Molli di pianto il ciglio
Porgon per te, o Regina, ardenti voti
I tuoi sudditi al ciel fidi, e devoti.
Ar. Ebben verrò: tu intanto
Precedi i passi miei. (a)
As. (Misera me!)
Me. (Mi proteggete, oh Dei!)
Ar. Medonte, anima mia...
Caro... mi siegui... andiamo...
Vieni... ma incerto al suolo
Fissi le luci, e i tuoi singulti amari
Nascondere mi vuoi?
Forse... ma nò... non deggio
Dubitare di te... Pensieri infausti
Più non vi accolgo in sen... mi parli al
core
Solo co' moti suoi clemente amore.
Andiam, t'aspetta un trono;
Vieni a regnar mio bene;
D'amor fra le catene
Deh vieni a respirar,
Ma tu sospiri ancora,
E non mi guardi almeno!

(a) *Si ritira Oronte in disparte.*

As. (¡Infeliz!
¿Qué podrá decirle? Tiemblo...)
Ar. Apresúrate.

E S C E N A X .

Oronte, y los susodichos.

Or. Señora excelsa, en el Templo
todo el mundo te espera;
Y allí todos reunidos,
Empapados en llanto los ojos,
Muestran por ti, oh Reina, ardientes deseos,
Tus súbditos al cielo fieles y devotos.
Ar. Pues bien, iré: tú mientras
Precede mis pasos. (a)
As. (¡Miserable de mí!)
Me. (Protegedme, ¡oh Dioses!)
Ar. Medonte, alma mía...
Querido... sígueme... vamos...
Ven... pero dudoso, al suelo
Fijas los ojos, y tus amargos sollozos
¿Esconderme quieres?
Quizás... pero no... no debo
Dudar de ti... Pensamientos desafortunados
Más no os acojo en el seno... me hablas
al corazón
Sólo con sus movimientos, amor compasivo.
Vamos, te espera un trono;
Ven a reinar mi bien;
De amor entre las cadenas
Ah ven a respirar,
Pero tú suspiras todavía,
¡Y ni me miras siquiera!

(a) *Se retira Oronte aparte.*

Ah qual contrasto in seno
Mi desta il tuo penar!
Tergi le luci, o caro,
Vieni, che amor t'invita.
Idolo mio, mia vita
Deh vieni a respirar. (a)

¡Ah qué debate en el pecho
Me despierta tu penar!
Enjuga tus ojos, oh querido,
Ven, que el amor te invita.
Ídolo mío, mi vida
Ah ven a respirar. (a)

SCENA XI.

Oronte solo.

Sempre più mi confermo
Nel mio timor; nè ormai dubbio mi resta
Che d'Artemisia il seno
Arda tutto d'amor. Incerta, afflitta
S'agita, si dispera, e il sol Medonte
È l'infausta cagion di un tanto affanno.
Ah che il fato crudele
Delle lagrime nostre
Non è contento ancor! Vicina è l'ora
Forse de' nostri mali. Andiam, si tenti
La patria liberar, e se a difesa
De lari, e della reggia
Vuol che sangue si versi il destin rio,
Numi, contento io son, spargasi il mio.
(b)

(a) *Partono tutti fuorchè Oronte.*

(b) *Parte.*

SCENA XI.

Oronte solo.

Cada vez más se me confirmo
En mi temor. Ahora no me queda duda
Que de Artemisia el seno
Arde todo de amor. Dudosa, afligida
Se agita, se desespera, y sólo Medonte
Es la causa funesta de tanto anhelo.
Ah que es el destino cruel
¡De nuestras lágrimas
No se contenta todavía! Cerca está la
hora
Quizás de nuestros Males. Vamos, si
intentas la patria liberar, y si en defensa
De los hogares, y del palacio
Quiere que sangre se derrame el destino
perverso,
Dioses, contento yo estoy, que se vierta
la mía. (b)

(a) *Partono tutti fuorchè Oronte.*

(b) *Parte.*

SCENA XII.

Interno del magnifico Tempio di Giove. Un doppio ordine di colonne di porfido, che formano una rotonda, sostengono il maestoso edificio. L'ordine ne è tutto Ionico. Resta incrostato di marmo negli intercolumni con alcune figure di basso rilievo, che rappresentano Giove cambiato in toro: il ratto di Europa: il suo passaggio in Creta per mezzo il mare: gli amori di Leda, di Calisto, e di Danae: la nascita di Minerva ec. In mezzo al Tempio ara, e simulacro del Nume. Da uno de' fianchi gran Trono reale su cui ascender dee la Regina.

Artemisia, Neleo, Medonte, Aspasia, Oronte, seguito di Soldati Cari. Seguito di Soldato Joni. Seguito delle Guardie di Medonte. Sommo Sacerdote del Tempio. Coro di Sacerdoti, e di Sacrificatori. Grandi, e Satrapi del Regno. Soldati, e Popolo. Viene Artemisia preceduta da un allegra musica marziale, e quando si sono disposti tutti gli Attori, e le Comparse nei loro luoghi prestabiliti, s'avvanza maestosamente fino alla metà della scena, quasi dirimpetto al trono, e dice:

Ar. Ogn'un s'accheti, e ascolti.
Popoli della Caria
Che vi elegga un sovrano da me chiedete:

ESCENA XII.

El interior del magnífico templo de Júpiter. Un doble orden de columnas de pórfido, que forman una rotonda, sostienen el majestuoso edificio. El orden es todo Jónico. Los intercolumnios quedan rellenos de mármol con algunas figuras de bajo relieve que representan a Júpiter convertido en toro, el rapto de Europa, su viaje a Creta por medio del mar. Los amores de Leda, de Calisto y de Danae, el nacimiento de Minerva, etc. En medio del templo hay un ara que representa al dios. De uno de los flancos está el gran Trono real sobre el cual debe subir la Reina.

Artemisia, Neleo, Medonte, Aspasia, Oronte, séquito de Soldados Carios. Séquito de Soldados Jonios. Séquito de la Guardia de Medonte. Sumo Sacerdote del Templo. Coro de Sacerdotes y de Sacrificadores. Grandes y Sátrapas del Reino. Soldados y Pueblo. Viene Artemisia precedida de una alegre música de marcha, y cuando están dispuestos todos los Actores, y la comparsa en sus sitios preestablecidos, avanza majestuosamente hasta la mitad del escenario, casi enfrente del trono, y dice:

Ar. Todo el mundo calmaos y escuchad.
Pueblo de Caria
Que os elija un soberano de mí rogáis:

E ben pronta son io: paghi sarete. (a)
 Misera me! Che miro!
 S'oscura il dì: Tutto commosso
 ondeggia
 Sotto le piante il suol: D'inafausta luce
 Scorrin ministri i subiti baleni.
 Odo il fragor del tuono: Il capo augusto
 Del Nume della Caria
 D'insolito splendor tutto s'accende... (b)
 Che mai sarà? Nume pietà...perdono...(c)
Ne. Fuggasi...
Me. Dove mai!
Ar. Smarrita io sono.
Coro. Gran Nume possente
 Soccorso, pietà.
 La terra vacilla,
 Il cielo minaccia,
 E tutto sfavilla
 De' folgori al lampo;
 Che àita. Che scampo
 Sperar si potrà?
 Gran Nume possento
 Soccorso pietà.

(a) *S'incamina verso il trono, ma nel salire il primo gradino all'esplosione di un tuono intimorita s'arresta, e corre di bel nuovo smarrita in mezzo alla scena.*

(b) *Fra i tuoni, ed i lampi continui s'accende d'un vivo fuoco tutta la testa del Simulacro di Giove.*

(c) *Incaminandosi verso l'ara.*

Y bien preparada estoy: pagados seréis(a)
 ¡Miserable de mí! ¡Qué veo!
 Se oscurece el día: Todo estremecido se tambalea
 Bajo las plantas el suelo: De nefasta luz
 Recorren a los ministros súbitos relámpagos,
 Oigo el ruido del trueno: La cabeza excelsa del Dios de Caria
 De inusual esplendor toda se ilumina...(b)
 ¿Qué podrá ser? Dios piedad...perdona...(c)
Ne. Huyamos...
Me. ¿Dónde podríamos!
Ar. Perdida estoy.
Coro. Grandes Dioses poderosos.
 Socorro, piedad.
 La tierra vacila,
 El cielo amenaza,
 Y todo destella
 De los rayos al relámpago;
 ¿Qué ayuda. Qué salvación
 Esperar se podrá?
 Grandes Dioses poderosos.
 Socorro, piedad.

(a) *Se encamina hacia el trono, pero al subir el primer escalón, a la explosión de un trueno, atemorizada, se para, y corre de nuevo perdida en medio del escenario.*

(b) *Entre truenos y relámpagos continuos, se ilumina de un vivo fuego la cabeza del Simulacro de Júpiter.*

(c) *Encaminándose hacia el altar.*

Sommo Sacerdote, Artemisia, Neleo, e

Medonte. (a)

a 4. Ritorna placido
Il cielo irato,
Cessan le folgori
Tutto è calmato.
Respira l'anima
Un dolce ardor.

Ar. Tutto è tranquillo alfin. Tuonò a sinistra:

È propizio l'augurio (b). Or dunque udite

Tutti la scelta mia. La Caria vuole
Al mio fianco un Sovran, cui di virtude
Cinga sempre il fulgor la bella fronte.

Se tale il brama: ò scelto: egli è Medonte. (c)

Ne. Come Medonte?

Me. Oh! Stelle!

Ne. Perfida sorte ingrata,
Questa mercè spietata
Tu rendi a un fido cor?

Ar. Basta Neleo... T'accheta...
Lasciami in pace, oh Dio!

(a) *Terminato il Coro principale s'incomincia un poco alla volta a rasserenare la tempesta, la quale termina con lo scoppio di un lampo, e di un tuono che si vede a sinistra. Tace tutta l'orchestra, ed incominciano i soli quattro Attori a cantare il loro Coro.*

(b) *Monta sul Trono assistita da Neleo, Medonte, Aspasia ed Oronte.*

(c) *Discende del Trono.*

Sumo Sacerdote, Artemisia, Neleo, y

Medonte. (a)

a 4. Vuelve plácido
El cielo enfurecido,
Cesan los rayos
Todo está tranquilo.
Respira el alma
Un dulce fervor.

Ar. Todo está tranquilo al fin. Tronó a la izquierda:

Es propicio el augurio (b). Ahora pues escuchad

Todos mi elección. Caria quiere
A mi lado un Soberano, el cual de virtud
Ciña siempre el fulgor la bella frente.

Si así lo ansía: he escogido: él es Medonte. (c)

Ne. ¿Cómo Medonte?

Me. ¡Oh! ¡Astros!

Ne. Pérfida suerte ingrata,
¿Esta recompensa despiadada
Tú entregas a un fiel corazón?

Ar. Basta Neleo... Cálmate...
Déjame en paz, ¡oh Dios!

(a) *Terminado el Coro principal comienza un poco otra vez a serenarse la tempesta, la cual termina con el estallido de un relámpago, y de un trueno que se ve a la izquierda. Calla toda la orquesta y comienzan los cuatro Actores solos a contar su Coro.*

(b) *Sube al Trono ayudada por Neleo, Medonte, Aspasia y Oronte.*

(c) *Baja del Trono.*

Medonte, Idolo mio
 Vieni mio dolce amor.
Me. Misero in questo stato
 Tutto agitato io sono
 Fra lo splendor del trono,
 E il mio funesto ardor.
Ne. Questo de' miei sudori... (a)
Ar. T'accheta. (b) Ah sposo amato!
 (c)
Ne. Per me que' verdi allori... (d)
Ar. Basta... Non parli, ingrato?
Me. Parlar vorrei, ma temo
 L'insano suo furor.
Ne. Incerto ondeggio, e m'agito
Me. a 3. Incerto ondeggio, e m'agito
Ar. Incerto ondeggia, e s'agita
Ne.
a 2. Nè mi risolvo ancor.
Me.
Ar. Nè si risolve ancor.
a 3. Oh Dio! Che affanno io sento!
 Che fiero istante è questo!
 Funesto – è il mio dolor.
Ne. Indegno se non parti
 Io ti farò tremar (e)

(a) *Quasi minacciando.*
 (b) *Con risoluzione.*
 (c) *A Medonte con affetto.*
 (d) *Come sopra.*
 (e) *A Medonte. Questi due versi debbono esser pronunciati da Neleo dal fono della scena, dove si sarà incaminato a poco a poco al terminar della stretta del terzetto. E quando il coro avrà fatta la repplica dell'ultimo verso se ne partirà.*

Medonte, Ídolo mío
 Ven mi dulce amor.
Me. Mísero en este estado
 Todo agitado estoy
 Entre el esplendor del trono,
 Y mi funesta ansia.
Ne. Estos sudores míos... (a)
Ar. Cálmate. (b) Ah esposo amado!
 (c)
Ne. Para mí sólo verdes laureles... (d)
Ar. Basta... no hables, ¿ingrato?
Me. Hablar querría, pero temo
 Su insana furia.
Ne. Dudoso me tambaleo y me agito
Me. a 3. Dudoso me tambaleo y me agito
Ar. Dudoso se tambalea y se agita
Ne.
a 2. No me decido todavía.
Me.
Ar. No se decide todavía.
a 3. ¡Oh Dios! ¡Qué angustia siento!
 ¡Qué feroz momento es éste!
 Funesto – es mi dolor.
Ne. Indigno si no te marchas
 Yo te haré temblar (e)

(a) *Casi amenazando.*
 (b) *Con resolución.*
 (c) *A Medonte con afecto.*
 (d) *Como arriba.*
 (e) *A Medonte. Estos dos versos deben ser pronunciados por Neleo desde el fondo del escenario, donde será encaminado poco a poco al terminar la estrofa del terceto. Y cuando el coro haya hecho la réplica del último verso, se irá de allí.*

Coro. Sì, ti farà tremar.

Me. Ah! che confuso io sono,
E in mezzo a tante pene
Mi sento il cor mancar.

Coro. Si sente il cor mancar. (a)

Ar. Nelèo... Medonte... fermati...
Ah! che partì il mio bene,
Mi sento il cor dividere.
Mi sento lacerar.

Coro. Crudele amor quell'anima
Lascia di tormentar.

Coro. Sí, te hará temblar.

Me. ¡Ah! qué confuso estoy,
Y en medio de tantas penas
Siento que el corazón me falta.

Coro. Siente que el corazón le falta. (a)

Ar. Neleo... Medonte... parad...
¡Ah! que partió mi bien,
Siento que mi corazón se divide.
Siento que me desgarró.

Coro. Cruel amor que el alma
Deja atormentar.

Fine dell'Atto Primo.

Fin del Primer Acto.

(a) *Parte il Coro con Medonte.*

(a) *Se marcha el Coro con Medonte.*

ATTO II.

SCENA I.

Appartamenti reali istoriati di pitture:

Aspasia, indi Torebo

As. Me infelice! M'aggiro
E in qual parte nol so. Dacchè il mio
core
Mi strappò la Regina
Colla scelta fatal... smarrita... oppressa
In tutto leggo, oh Dio!
La perdita crudel dell'idol mio.
Medonte... anima mia.
To. Perdon ti chieggo
Se in questi luoghi augusti
Ardito il passo innoltro.
Scusami per pietà: straniero io sono...
As. E qual desio ti muove?..
To. In cerca io vado
D'un mio figlio infelice. In questa
reggia
Esser dovria, se della fama invano
Il rumor non parlò.
As. Come si appella?
To. Medonte.
As. La sua età?
To. Di poco eccede
Quattro lustri. O signora.
As. (È questi, oh Cielo!
Al certo il genitor del caro bene.)
Dimmi straniero; e come
Questo figlio perdesti?

ACTO II.

ESCENA I.

Estancias reales decoradas con pinturas:

Aspasia, después Torebo

As. ¡Infeliz de mí! Deambulo
Y en qué parte no lo sé. Desde que mi
corazón
Me extirpó la Reina
Con la elección fatal...perdida...oprimida
En todo leo, ¡oh Dios!
La pérdida cruel de mi ídolo.
Medonte... alma mía.
To. Perdón te pido
Si en estos lugares augustos
Me atrevo a adentrar el paso.
Perdóname por piedad: forastero soy...
As. ¿Y qué deseo te mueve?..
To. En busca voy
De un hijo mío desdichado. En este
palacio
Estar debería, si de la fama en vano
El rumor no habló.
As. ¿Cómo se llama?
To. Medonte.
As. ¿Su edad?
To. De poco excede
Cuatro lustros, oh señora.
As. (Es éste, ¡oh Cielo!
Por seguro el progenitor del bien querido.)
Dime extranjero; ¿y cómo
Este hijo perdiste?

To. Lunga è la storia, e a questo cor
funesta;

Pur t'obbedisco. I giorni miei...

As. T'arresta.

Non fora in questo luogo

Prudenza il favellar. Più che non credi

M'interessi, buon vecchio.

Andiam; ma intanto...

Sappi per tuo conforto,

Quel Medonte che cerchi è in questo
luoco,

Vieni, mi siegui, e lo vedrai fra poco.

(a)

To. Grazie o Numi del ciel! Gracie
vi rendo

Se a' miei paterni amplessi,

Ridonate pietosi il figlio mio!

Ora contento io son; sperar poss'io

Pria ch'in eterno sonno

Chiudansi gl'occhi miei,

Di rivedere fra queste braccia ancora

La tenera mia figlia, che smarrita

Pianse fin'ora, e ricercò gemente

Un padre afflitto, un mesto vecchio
algente.

È cessato alla fine il tormento,

Il mio core di gioja è ripieno:

Ride il mar, ed è il cielo sereno,

Non mi sento più l'alma agitar.

Son qual nave balzata fra l'onde,

Sol se penso alla figlia smarrita;

Ma se il fato a miei voti risponde

Posso tutto tranquillo sperar. (a)

(a) *Parte.*

To. Larga es la historia y a este
corazón dolorosa;

Con todo, te obedezco. Mis días...

As. Detente.

No es en este lugar

Prudente hablar. Aunque no lo creas

Me interesa, buen viejo.

Vamos; pero mientras...

Que sepas para tu consuelo,

Que el Medonte que buscas está en este
lugar,

Ven, sígueme, y lo verás dentro de
poco. (a)

To. ¡Gracias a los Dioses del cielo!
¡Gracias os doy

Si a mis paternos abrazos

Devolvéis, piadosos, a mi hijo!

Ahora contento estoy; esperar puedo,

Antes de que en eterno sueño

Se cierren mis ojos,

A volver a ver en estos brazos aún

A mi tierna hija, que perdida,

Lloró hasta ahora, y buscó gimiendo

Un padre afligido, un triste viejo
algente.

Ha cesado al fin el tormento,

Mi corazón de alegría está lleno:

Sonríe al mar y al cielo sereno,

Ya no siento que mi alma se agita.

Soy como un barco balanceado por las olas,

Sólo si pienso en mi hija perdida;

Pero si el destino responde a mis súplicas

Puedo tranquilo esperar. (a)

(a) *Se marcha.*

SCENA II.

Grand Atrio del Tempio di Venere.

Artemisia, Oronte, indi Medonte.

Viene Artemisia con numeroso seguito di damigelle, di soldati, di satrapi, di grandi del regno, e di popolo. Ella è pomposamente vestita da Regina, e s'avanza sulla scena al suono di una maestosa sinfonia esprimente la letizia delle vicine nozze. Le porte del tempio sono chiuse, ma pendono dalle imposte gran ghirlande di fiori. Si veggono da una parte e dell'altra della facciata molte vittime pronte pe i sacrifici coi loro rispettivi sacrificatori. I sacerdoti di Venere restano immobili sulla gran scalinata ad attendere gl'ordini di Artemisia.

Ar. O là: tutto sia pronto. Ardenti l'are,
Le vittime svenate. (a) A un cenno mio Aprasi il tempio, e fra gl'evviva e i canti
Si compia il sacro rito;
E all'amato Medonte
Cinga il serto real la bella fronte.
Ma perchè tarda? e all'amor mio rapisce
Questi lieti momenti? Oronte vanne...
Affretta i passi suoi... Di a quell'ingrato
Che del mio cor le pene...

(a) *Partono due Sacerdoti, e vari Sacrificatori colle vittime.*

ESCENA II.

Gran Atrio del Templo de Venus.

Artemisia, Oronte, después Medonte.

Viene Artemisia con un numeroso séquito de doncellas, soldados, sátrapas, grandes del reino y pueblo. Ella está pomposamente vestida de Reina, avanza sobre el escenario al son de una mjestuosa sinfonía expresando el regocijo de la cercana boda. Las puertas del templo están cerradas pero cuelgan de las hojas grandes guirnaldas de flores. Se ven de un extremo al otro de la fachada muchas víctimas listas para los sacrificios con sus respectivos sacrificadores. Los sacerdotes de Venus están inmóviles sobre la escalinata, a la espera de las órdenes de Artemisia.

Ar. Oh ahí: todo está listo. Ardiendo los altares, las víctimas degolladas. (a) A mi señal se abra el templo y entre vítores y cantos
Se cumpla el sagrado rito:
Y el amado Medonte
Ciña la corona real en la bella frente.
¿Pero por qué tarda? ¿Ha sido mi amor raptado
En estos alegres momentos? Oronte ve...
Apresura sus pasos... Di a aquel ingrato
Que de mi corazón las penas...

(a) *Se van dos Sacerdotes y varios Sacrificadores con las víctimas.*

Or. Eccolo, o mia Regina. Egli a te viene. (a)

Me. Artemisia, perdona...

Ar. Allor che tutti (b)

Bramano impazienti

Di vederti innalzato al grado eccelso

Di mio sposo e sovrano...

Tu neghittoso in quest'istanti oh Dio!

Crudelmente t'involi al guardo mio?

Me. Adorata Artemisia, i tuoi favori,
Sono di un peso tal, che questo core...

(c)

Tremante... desolato...

Vede la gloria tua... vede il decoro

Della real mestà che ti circonda...

Vede ch'io sono... oh stelle!

Di tante grazie indegno... e che potrei...

Misero... ignoto... oscuro...

Ar. Ah taci, e in questi

Pensieri ingrati i preziosi istanti

Deh non si perda invano. Andiam. Al
Tempio,

Sì tutti andiam, (d) e questo giorno sia

Lieto per voi, per me. La Caria legga

Nel propizio Imeneo

D'Artemisia e Medonte

Quella felicità, che le destina

Alfin placato il ciel.

(a) *Interrompendola, e ritornando dalle
quinte verso le quali erasi incaminato.*

(b) *Interrompendolo.*

(c) *Molto confuso.*

(d) *Verso il Pueblo.*

Or. Allí lo tienes, oh mi Reina. Él a ti viene. (a)

Me. Artemisia, perdona...

Ar. Mientras que todos (b)

Ansían impacientes

Verte alzado en el grado sumo

De ser mi esposo y soberano...

Tú negligente en este instante ¡oh Dios!

¿Cruelmente te escondes de mi vista?

Me. Adorada Artemisia, tus favores,
Son de tal peso, que este corazón... (c)

Tembloroso... desolado...

Ve tu gloria... ve el decoro

De la real nobleza que te rodea...

Ve que yo soy... ¡oh astros!

De tanta gracia indigno... y que podría...

Misero... desconocido... oscuro...

Ar. Ah calla, y en estos

Pensamientos ingratos y preciosos
instantes

Ah no te pierdas en vano. Vamos. Al
Templo,

Sí, todos vamos, (d) y que este día sea

Jocoso para vosotros, para mí. Caria lea

En el propicio Himeneo

De Artemisia y Medonte

Esa felicidad, que les destina

Al fin apaciguado el cielo.

(a) *Interrumpiéndola, y volviendo de
bastidores hacia donde estaba encaminado.*

(b) *Interrumpiéndolo.*

(c) *Muy confuso.*

(d) *Hacia el Pueblo.*

SCENA III.

Aspasia, e detti.

As. Pietà o Regina. (a)
Me. (Misero me! Che veggo! Ah dove mai
 Nascondermi poss'io!)
Ar. Come! Che brami?
 Bella Aspasia, che vuoi? (b)
As. Lasciami, eccelsa donna, ai piedi
 tuoi.
 Allorchè m'imponesti
 Di parlare al tuo bene...
 Dal timor sopraffatta
 T'ingannai, mia Regina, e questo labbro
 Schiuder non seppi al ver. Ma in questo
 istante
 Che giunti i mali miei sono all'estremo.
 Gelo... pavento... tremo
 Ma ti confesso oh Dio!
 Che Medonte... Che Aspasia...
 Seguendo un casto ardore
 Si giuraro a vicenda eterno amore.
Ar. Che intesi sommi Dei! empia!
 Crudele;
 Parla?.. Ma nò: t'involà agl'occhi miei!
 Troppo nell'ascoltarti io soffrirei. (c)
Me. Oh me infelice!
Ar. Ingrato!
 Che mai facesti? È questa la mercede,
 Dimmi crudel, che meritar dovea
 D'Artemisia l'amor?

(a) *Viene precipitosamente, e s'inginocchia.*

(b) *Volendola rialzare.*

(c) *Parte Aspasia estremamente confusa.*

ESCENA III.

Aspasia, y los susodichos.

As. Piedad oh Reina. (a)
Me. (¡Miserable de mí! ¡Qué veo! ¡Ah dónde
 Escondarme puedo!)
Ar. ¡Cómo! ¡Qué deseas?
 Bella Aspasia, ¿qué quieres? (b)
As. Déjame, excelsa señora, a tus
 pies.
 Cuando me impusiste
 Hablar a tu bien...
 Por el temor superada
 Te engañé, mi Reina, y este labio
 Abrirse no supo a la verdad. Pero en
 este instante
 En que llegados mis males al extremo.
 Me hielo... temo... tiemblo
 Pero te confieso ¡oh Dios!
 Que Medonte... Que Aspasia...
 Siguiendo un casto fervor
 Se juraron uno al otro eterno amor.
Ar. ¡Che oigo, supremos Dioses!
 ¡impía! Cruel;
 ¿Habla?.. Pero no: ¡quítate de mi vista!
 Demasiado en el escucharte sufro. (c)
Me. ¡Oh infeliz de mí!
Ar. ¡Ingrato!
 ¿Qué hiciste? ¿Es ésta la misericordia,
 Dime cruel, que merecer debe
 De Artemisia el amor?

(a) *Viene precipitadamente y se arrodilla.*

(b) *Queriendo alzarla.*

(c) *Se va Aspasia extremadamente confusa.*

Me. Perdona... Oh stelle!..
 Alla tua mano augusta
 Come potea Medonte
 Temerario aspirar? Ah tu non sai
 Quale or mi parla in petto...
Ar. Ah taci, e all'alma mia
 Nuove pene risparmia... Io sento... Oh
 Dio!
 Che barbaro dolor!
Me. Che affanno è il mio!
Ar. Ah se perdo il caro bene
 Per l'affanno io morirò!
Me. Sono in braccio a mille pene
 Face, oh Dio! Sperar non sò!
 Dunque addio...
Ar. T'arresta... senti...
 Che dir vuoi?
Me. Son disperato.
a 2. Ah che il core in questo stato
 Palpitando in sen mi va. (a)

SCENA IV.

Oronte solo.

Che intensi! Che ascoltai! Caria infelice
 Qual ti minaccia il fato
 Misera sorte ancor! Son desolato.
 Se il furor di vento irato
 Preme un legno in mezzo all'onde,
 Si smarrisce, si confonde
 Il nocchiero al suo furor.
 E infelice perde invano
 La fatica, l'opra, e l'arte,
 (a) *Partono.*

Me. Perdona... ¡Oh astros!..
 A tu augusta mano
 ¿Cómo podía Medonte
 Temerario aspirar? Ah tú no sabes
 Lo que ahora me dice el pecho...
Ar. Ah calla, y a mi alma
 Nuevas penas ahorra... Yo siento... ¡Oh
 Dios!
 ¡Qué bárbaro dolor!
Me. ¡Qué angustia la mía!
Ar. ¡Ah si pierdo al querido bien
 Por angustia yo moriré!
Me. Estoy en los brazos de mil penas
 Haz, ¡oh Dios! ¡Esperar no sé!
 Así que adiós...
Ar. Detente... escucha...
 ¿Qué quieres decir?
Me. Estoy desesperado.
a 2. Ah que el corazón en este estado
 Palpitando en el seno se me va. (a)

ESCENA IV.

Oronte solo.

¡Qué oigo! ¡Qué escucho! ¡Caria infeliz
 Que te amenaza el destino
 Mísera suerte todavía! Estoy desolado.
 Si el furor del viento enfurecido
 Prensa un leño en medio de las olas,
 Se pierde, se confunde
 El timonel en su furor.
 E infeliz pierde en vano
 El trabajo, la obra, y el arte,
 (a) *Se marchan.*

Che soffiando ognor insano
Tutto spezza e vele, e sarte
L'empio vento vincitor. (a)

S C E N A V .

Medonte, e Torebo.

To. Caro figlio mi narra
Di tue vicende il resto.
Dicesti già, che un bell'ardor di gloria
T'indusse a disertar dall'infelice
Patrio tugurio, e me lasciasti oh Dio!
Ad aspettarti invan.
Me. Del Monte Tauro
Presi la via. Peregrinando vidi
Molte città, molti deserti, e molti
Per costume, e valore
Popoli differenti. In Rodi alfine
Per più lune passai
Una vita infelice, e allor che intesi
D'Artemisia il valor; le chiare gesta;
Che sorpreser la Grecia; a questi lidi
Misero venni. Alla Regina offersi
La mia vita, il mio sangue.
M'accolse generosa,
M'onorò, mi distinse; il braccio mio
Non indarno adoprerò! del mio coraggio,
Della mia fedeltà non dubbie prove
Le diedi in mille incontri. Ella cortese
Premiar mi seppe, sollevare mi volle
A grado illustre, e sua mercè qui sono
Ministro addetto allo splendor del trono.

(a) *Parte.*

Que soplando siempre con locura
Todo rompe, velas y costuras,
El malvado viento vencedor. (a)

E S C E N A V .

Medonte, y Torebo.

To. Querido hijo me cuenta
De tus vicisitudes el resto.
Se dice que un bello ardor de gloria
Te indujo a desertar del infeliz
Patrio hogar, y me dejaste ¡oh Dios!
A esperarte en vano.
Me. Del Monte Tauro
Emprendí el camino. Peregrinando vi
Muchas ciudades, muchos desiertos, y
muchos, por costumbres y valores,
Pueblos diferentes. En Rodas al fin
Por más lunas pasé
Una vida infeliz, hasta que oí
Del valor de Artemisia; las ilustres hazañas;
Que sorprendían en Grecia; a estas orillas
Mísero vine. A la Reina ofrecí
Mi vida, mi sangre.
Me acogió generosa,
Me honró, me distinguió; mi brazo
¡No en vano lo hizo! De mi coraje,
De mi fidelidad
Le di en mil ocasiones. Ella cortés
Premiarme supo, alzó mi nombre
Al rango ilustre, y su gracia de la que soy
Ministro asignado al esplendor del trono.

(a) *Se marcha.*

To. Grazie ti rendo o Ciel! Cominci
al fin

Ad ascoltar pietoso i voti miei.

Me. Solo con me siete inclementi o
Dei!

To. Ma dimmi, che ti affanna?
Dolce di questo cor pegno adorato,
Qual mai cagion funesta
Amareggia i tuoi giorni?

Me. Ah padre mio!
M'ama Artemisia, e sollevare vorrebbe
Un misero mortale
Di sue nozze al fulgor.

To. Che ascolto! Oh caso!
In cui de' numi adoro
L'infinita bontà...

Me. Padre... e sia vero?
Approveresti...

To. Ah lascia...
Lascia, Prence, che umile
Mi prostri a piedi tuoi... (a)

Me. Che fai! Torebo!...
Amato padre... Ah stelle...
Alzati per pietà... (b) Parla... finisci...

Tenero figlio io son...
To. Nò, tal non sei... (c)
Taci per poco, e ascolta i detti miei.
Allor che Ciro col furor dell'armi
Minacciava di Creso
La reggia e il trono; il misero monarca

(a) *S'inginocchia piangendo.*

(b) *Lo rialza.*

(c) *Interrompendolo.*

To. ¡Gracias te doy oh Cielo!
Comienzas al fin

A escuchar mis súplicas.

Me. ¡Sólo conmigo sed inclementes
oh Dioses!

To. ¿Pero dime, qué te angustia?
Dulce de este corazón prenda adorada,
¿Qué ocasión funesta podría
Amargar tus días?

Me. ¡Ah padre mío!
Me ama Artemisia, y alzar querría
A un mísero mortal
De sus bodas al fulgor.

To. ¡Qué escucho! ¡Oh caso!
En que de los dioses adoro
La infinita bondad...

Me. Padre... ¿será cierto?
Aprobarías...

To. Ah deja...
Deja, Príncipe, que humilde
Me postro a tus pies... (a)

Me. ¡Qué haces! ¡Torebo!...
Amado padre... Ah astros...
Álzate por piedad... (b) Habla... termina...

Tierno hijo soy...
To. No, tal no eres... (c)
Calla un poco, y escucha mis palabras.
Mientras Ciro con la furia de las armas
Amenazaba a Cresos
El palacio y el trono; el mísero monarca

(a) *Se arrodilla llorando.*

(b) *Lo levanta.*

(c) *Interrumpiéndolo.*

A se mi chiama, e prendi,
 Prendi questi (mi dice) amati pegni
 Del mio paterno cor. Ignoti a tutti
 Gli custodisci entrambi:
 E se avvien mai che un dì sia men
 funesta
 La sorte lor, tieni: descritti sono
 In questi fogli i loro dritti al trono. (a)
Me. Misero padre, oh Dio!
 Mi fa pietà.
To. Carco de' suoi tesori
 Parto allora, e piangendo
 Abbandono la reggia, e il suol natìo:
 Nel sen d'annoso bosco,
 Che dividea le numerose schiere
 Di Ciro vincitor, giungo, e mi trovo
 Cinto d'armi, e d'armati.
Me. Cha mai facesti allora?
To. Timoroso m'inselvo:
 Una smarrita donna
 Fra quelle piante io trovo: a lei
 consegno
 La metà del mio incarco; e uniti
 andiamo
 Lunga pezza così; ma quando io credo
 Terminato il periglio
 Risorge a destra un militar bisbiglio.
Me. Cielo! mi fai tremar. Siegui
 Torebo...
To. Fuggo, e tra l'ombre del
 notturno orrore
 Perdo di vista oh Dio!
 Colei che divideva il peso mio.
 (a) *Cava alcune pergamene.*

Me llama, y toma,
 Toma esto (me dice) amadas prendas
 De mi paterno corazón. Desconocidas
 para todos
 Ambas custodia:
 Y si llega un día que sea menos funesto,
 Su suerte, tienes: descritos están
 En estas hojas sus derechos al trono (a)
Me. Mísero padre, ¡oh Dios!
 Me da lástima.
To. A cargo de sus tesoros
 Me marchó entonces, y llorando
 Abandono el palacio y la tierra natal:
 Al seno de un anciano bosque,
 Que dividía las numerosas tropas
 De Ciro vencedor, llego, y me encuentro
 Rodeado de armas y de armados.
Me. ¿Qué pudiste hacer entonces?
To. Temeroso me enselvo:
 Una perdida mujer
 Entre aquellas plantas encuentro: a ella
 entrego
 La mitad de mi encargo; y unidos
 caminamos
 Largo trozo así; pero cuando creo
 Que ha terminado el peligro
 Aparece a la derecha un susurro militar.
Me. ¡Cielos! me haces temblar.
 Continúa Torebo...
To. Huyo, y entre las sombras del
 nocturno horror
 Pierdo de vista ¡oh Dios!
 Con la que había dividido mi peso.
 (a) *Saca algunos pergaminos.*

La cerco disperato.
 Affannato la chiamo,
 Ma tutto invan. Così la cara figlia
 Di Creso, del mio Re, da me divide
 Il barbaro destin.

Me. Che strano evento!
To. Col caro figlio allora,
 Che il Cielo mi serbò!.. Misero...
 Incerto.

Erro lunga stagion; ma di Cilicia
 Mi fermo alfin nelle contrade amiche;
 Là in rustico soggiorno
 Vivo tranquillo infino allor, che Aliate
 (E tu Prence sei quel) soffrendo a forza
 L'ozio campestre, ed avvampando tutto
 Di bellico furor, fugge, e mi lascia
 Abbandonato e solo
 A sospirar fra le amarezze, e il duolo.

Me. Che mi narri Torebo!
To. Questo labbro
 Prence non mente, e in questi fogli... (a)

Me. Un sogno
 Mi sembra ancora un così strano evento.
To. Il dubitarne è vano. Or dimmi
 Aliate,
 Se Artemisia ti adora,
 Forse non vedi in questo amore espressa
 La clemenza del Ciel? Sì, vi ringrazio
 Benefiche Deità, e umil la fronte
 Piego al vostro voler...

(a) *Gli esibisce la pergamene.*

La busco desesperado.
 Angustiado la llamo,
 Pero todo en vano. Así la querida hija
 De Creo, de mi Rey, de mí separa
 El cruel destino.

Me. ¡Qué extraño suceso!
To. ¡Con el querido hijo entonces,
 Que el Cielo me conservó!.. Mísero...
 Dudoso.

Yerro larga estación; pero de Cilicia
 Me detengo al fin en tierra amiga;
 Allí en rústica morada
 Vivo tranquilo hasta que Aliate
 (Y tú Príncipe eres aquél) soportando a
 la fuerza
 El ocio campestre y ardiendo todo
 De bélico furor, huye, y me deja
 Abandonado y solo
 A suspirar entre amarguras y dolor.

Me. ¡Qué me cuentas Torebo!
To. Este labio
 Príncipe no miente, y en estas hojas...(a)

Me. Un sueño
 Me parece todavía tal extraño suceso.
To. Dudarlo es en vano. Ahora dime
 Aliate,
 Si Artemisia te adora,
 ¿Quizás no ves en este amor expresada
 La clemencia del Cielo? Sí, os lo agradezco
 Benéficas Deidades, y humilde la frente
 Inclino a vuestra voluntad...

(a) *Le exhibe los pergaminos.*

SCENA VI.

Aspasia, e i detti.

As. Fuggi Medonte.
Me. Dove Aspasia?
As. Nelèo
 Pien di rabbia ti cerca; e nel tuo sangue
 Giura di vendicare i torti suoi...
 Caro fuggi, se m'ami...
Me. Aspasia, e credi
 Così vile Medonte,
 Che tema il suo furor? Lascia ch'io
 vada,
 E scorgerai che invano
 Non pende questo acciar dal fianco
 mio...
As. Fermati per pietà... (a)
To. Che veggo oh Dio!
 Aspasia, il ver mi narra,
 Questa gemma real, che la tua destra (b)
 Tanto risplender fa, donde l'avesti?
As. Da quella donna istessa
 Cui diero in cura i Numi i giorni miei,
 Detto mi fu, che da cerealeo nastro
 Qual segnale pendea...
To. Forse del destro braccio, (c) in
 cui vermiglie
 Natura ti stampò profonde note?
As. Il ver tu dici...
To. Ah vieni (d)

(a) *Nell'afferrare Medonte per trattenerlo Torebo le scuopre in dito una gemma.*

(b) *L'aferra per la mano ed esamina attentamente una gemma, che tiene Aspasia nel dito.*

(c) *Interrompendola con viveza.*

(d) *Interrompendola, va per abbracciarla, ma poi richiamandosi si ferma e si getta in ginocchio.*

ESCENA VI.

Aspasia, y los susodichos.

As. Huye Medonte.
Me. ¡Dónde Aspasia?
As. Neleo
 Lleno de rabia te busca; y en tu sangre
 Jura vengar sus agravios...
 Querido huye, si me amas...
Me. Aspasia, ¿y crees
 Así de despreciable a Medonte,
 Que tema su rabia? Deja que vaya,
 y advertirás que en vano
 no cuelga esta espada de mi lado...
As. Detente por piedad... (a)
To. ¡Qué veo oh Dios!
 Aspasia, la verdad me relata,
 Esta gema real, que tu mano derecha (b)
 Tanto resplandor muestra, ¿dónde la
 conseguiste?
As. De aquella misma mujer
 A la cual dieron a cuidar los dioses mis
 días,
 Me fue dicho, que de una cinta cerúlea
 aquella señal colgaba...
To. ¿Quizás del brazo derecho, (c)
 en el cual bermellón
 La naturaleza te grabó profundas señales?
As. La verdad dices...
To. Ah ven (d)

(a) *Agarrando a Medonte para detenerlo, Torebo le descubre en el dedo una gema.*

(b) *La agarra por la mano y examina atentamente una gema que tiene Aspasia en el dedo.*

(c) *Interrumpiéndola con energía.*

(d) *Interrumpiéndola, va a abrazarla pero después reprimiéndose se detiene y se tira de rodillas.*

Elvira, a questo sen... Ma nò, perdona
Principessa, degg'io... (a)

As. Sorgi...

Me. Che fai?

To. Sieguimi, oh giusto Ciel! tutto
saprai. (b)

S C E N A VII .

Grand' Atrio terreno del Palazzo Reale.

*Nelèo con numeroso seguito di soldati
tutti pronti alla partenza. Indi Medonte.*

Ne. Eccomi giunto al colmo
Delle sventure mie. (c) Partir conviene
Se l'adorato bene
Più non cura il mio amor. Partasi... oh
Cielo!
E Artemisia... E Medonte... (d) Ah nò...
si resti,
E per l'ultima volta
M'oda ancora l'ingrata. (e)
Tutto si tenti... oh numi!
Qual m'infondete mai
Dolce lusinga in sen! Deh! Voi pietosi
Fate che i miei sospiri
Destin nel suo bel core
Sensi almen di pietà se non d'amore:
Un lusinghiero affetto
Sento che al cor mi dice:
Spera, sarai felice
Vicino al caro ben.

- (a) *Vuole inginocchiarsi.*
(b) *Partono.*
(c) *Afflittissimo, e sommamente pensieroso.*
(d) *Confuso assai, ed agitato.*
(e) *Rasserendosi un poco alla volta.*

Elvira, en este seno... Pero no, perdona
Princesa, debo yo... (a)

As. Levanta...

Me. ¿Qué haces?

To. Seguidme, ¡oh Cielo justo! todo
sabréis. (b)

E S C E N A VII .

Gran Atrio terreno del Palacio Real.

*Neleo con numeroso séquito de soldados,
todos listos para partir. Después Medonte.*

Ne. Aquí me hallo junto al culmen
De mis aventuras. (c) Partir conviene
Si el adorado bien
Ya no cura mi amor. Se marcha... ¡oh
Cielo!
Y Artemisia... Y Medonte... (d) Ah no...
se queda,
Y por última vez
Me odia todavía la ingrata. (e)
Todo se prueba... ¡oh dioses!
¡Que me infundís alguna vez
Dulce lisonja en el seno! ¡Ah! Vosotros
piadosos haced que mis suspiros
Vayan a su hermoso corazón
Sentimientos al menos de piedad si no
de amor:
Un lisonjero afecto
Siento que al corazón me dice:
Espera, serás feliz
Cerca del querido bien.

- (a) *Quiere arrodillarse.*
(b) *Se marchan.*
(c) *Afligidísimo y sumamente pensativo.*
(d) *Bastante confuso y agitado.*
(e) *Calmándose un poco a la vez.*

Ma chi veggo! (a) è Medonte. Ah che di sdegno

Sento accendermi il cor!

Me. Prence... Nelèo.

Ne. Che pretendi da me? Vuoi dirmi forse

Che Artemisia t'adora,

E che pensa innalzarti

All'alto onor del trono?

Io così vil non sono

Di tollerare in pace i torti miei...

Vanne perciò, e rifiuta

Gl'immeritati onori,

O altrimenti paventa i miei furori.

Me. Neleo, mal mi conosci, (b) e cerchi invano

Tentarmi di viltà. De' tuoi consigli

Questo mio cor diffida,

E de' furori tuoi lascia ch'io rida.

Ne. Temerario, fra poco

Non parlerai così.

Me. Fra poco forse

Tremare ti farò.

Ne. Vile...

Me. Raffrena

Gl'ingiuriosi accenti, o questo braccio...

[**N**]e. Come!.. (c)

[**M**]e. Basta, t'accheta. Io qui non deggio

Più garrire con te. Vedrai che un vile

(a) Vedendo venire Medonte tutto si conturba.

(b) Placidamente, ma con maestà.

(c) S'interrompono vicendevolmente ma tutto debb'essere detto con una massima celerità.

¡Pero qué veo! (a) es Medonte. ¡Ah que de enojo

Siento encenderme el corazón!

Me. Príncipe... Neleo.

Ne. ¿qué pretendes de mí? ¿Quieres decirme quizás

Que Artemisia te adora,

Y que piensa alzarte

En lo alto del trono?

Yo así de servil no soy

De tolerar en paz mis agravios...

Vete por tanto y rechaza

Los inmerecidos honores,

O de otra manera teme mi rabia.

Me. Neleo, mal me conoces, (b) y buscas en vano

Seducirme de vileza. De tus consejos

Este corazón mío recela,

Y de tu rabia deja que yo me ría.

Ne. Temerario, dentro de poco

No hablarás así.

Me. Dentro de poco quizás

Temblar te haré.

Ne. Ruin...

Me. Modera

Las injurias, o este brazo...

[**N**]e. ¡Cómo!.. (c)

[**M**]e. Basta, cálmate. Yo no debo luchar contigo. Verás que un vil,

(a) Viendo venir a Medonte todo se turba.

(b) Plácidamente, pero con majestuosidad.

(c) Se interrumpen mutuamente pero todo debe ser dicho con la máxima celeridad.

Qual mi credi, non son; che posso e
voglio

Farti pentir del tuo feroce orgoglio.

Vedrai, fra pochi istanti,
Che così vil non sono;
Mi chiederai perdono
Tutto pentito allor.

Ne. Folle! Non vedi ancora
Qual rio destin t'aspetta?
Trema di mia vendetta,
Trema del mio furor.

a 2. D'ira mi sento accendere,
Più non mi sò frenar.

Ne. Risolvi, o qui ti sveno.

Me. Non temo un folle ardore.

Ne. Cedimi alfin quel core.

Me. Nò, non lo puoi sperar.

a 2. D'ira mi sento accendere,
Più non mi sò frenar.

Ne. E ben ti sfido, indegno,
A singular cimento.

Me. Si vada: io non pavento:
Tu non mi fai tremar.

a 2. (Rabbia... furor... dispetto...
Ah che non sò frenarmi!)
Andiam: all'armi all'armi;
Non ti potrai salvar. (a)

Aunque me creas, no lo soy; que puedo
y quiero

Hacerte arrepentir de tu feroz orgullo.

Verás, en pocos instantes,
Que así de vil no soy;
Me pedirás perdón
Todo arrepentido entonces.

Ne. ¡Loco! ¿No ves todavía
Qué perverso destino te espera?
Teme mi venganza,
Teme mi furia.

a 2. De ira me siento arder,
Más no me sé detener.

Ne. Retráctate o aquí te degüello.

Me. No temo un loco ardor.

Ne. Cédeme al fin aquel corazón.

Me. No, no puedes eso esperar.

a 2. De ira me siento arder,
Más no me sé detener.

Ne. Y bien te desafío, indigno,
A singular combate.

Me. Si voy: no temo:
Tú no me haces temblar.

a 2. (Rabia... furor... enojo...
¡Ah que no sé detenerme!)
Vamos: a las armas, a las armas;
No podrás salvarte. (a)

(a) *Partono precipitosamente, con le
spade sguainate.*

(a) *Se van precipitadamente, con las
espadas desenvainadas.*

SCENA VIII.

Oronte, indi Aspasia, e Torebo, da diverse parti.

- Or.** Fermate... (a) Oh Ciel!..
As. Oronte... (b)
To. Affannato ti miro! Ah qual ingrata
Cagion del tuo dolore...
Or. Andiam... Medonte... (c)
Neleo... di rabbia accesi...
As. Eterni Dei!
To. Come!..
Or. Non più: seguite i passi miei. (d)

SCENA ULTIMA.

Gran piazza d'Alicarnasso, come nell'atto primo. In mezzo alla scena piccolo Tempietto Monoptero di Venere, il mausoleo scuopresi nella sua maestà.

Viene Artemisia dalla parte opposta del gran Mausoleo accompagnata da lugubre stuolo di Damigelle, che in distanza timorose la sieguono. Indi uno alla volta tutti. Al suono di una mesta sinfonia esce pensierosa la Regina, terminata la quale le Damigelle cantano il seguente.

- (a) *Và verso la scena per dove partirono Neleo, e Medonte.*
(b) *Lo dimanda con affanno.*
(c) *Confuso assai.*
(d) *Partono.*

ESCENA VIII.

Oronte, después Aspasia y Torebo de sitios distintos.

- Or.** Parad... (a) ¡Oh Cielo!..
As. Oronte... (b)
To. ¡Angustiado te veo! Ah que desagradable
razón del dolor tuyo...
Or. Vamos... Medonte... (c)
Neleo... de rabia se encienden...
As. ¡Eternos Dioses!
To. ¡Cómo!..
Or. No más: seguid mis pasos. (d)

ÚLTIMA ESCENA.

Gran plaza de Halicarnaso, como en el primer acto. En medio de la escena el, pequeño Templete Monóptero de Venus, el mausoleo se descubre en su nobleza.

Viene Artemisia de la parte opuesta al gran Mausoleo, acompañada de un lúgubre séquito de Doncellas, que en la distancia, temerosas la siguen. Al son de una triste sinfonía sale pensativa la Reina; terminada ésta, las Doncellas cantan lo siguiente.

- (a) *Va hacia la escena por donde se fueron Neleo y Medonte.*
(b) *Lo llama con ansiedad.*
(c) *Bastante confuso.*
(d) *Se marchan.*

Coro. Della Regina il pianto

Tergi crudele Amore,
Ti muova il suo dolore,
Abbi di noi pietà. (a)

Ar. Qual mi trattiene il passo (b)

Improvviso terror!.. la morte io cerco
E questo piè vacilla
Mentre a lei m'avvicino... Ah nò
degg'io
Solo la vita odiar... (c) Ma voi piangete?
Vili... coraggio... In mezzo al duolo
atroce
Che l'alma mi divora,
Imparate da me come si muora...
Vadasi alfin (d)... Ma quale

(a) *Mentre starà cantando il Coro, Artemisia immersa ne' propri pensieri, dopo di aver passeggiato il teatro fuori di se, si appoggerà sopra una delle quinte con la testa e la mano in atto della massima desolazione. Terminato il Coro incaminandosi quasi macchinalmente verso lo scoglio e non trovando obbediente il passo, e dimostrando il massimo terrore per la morte vicina, ritornerà sulla scena, ed incomincerà il suo recitativo.*

(b) *Con risoluzione.*

(c) *Accorgendosi che piangono smarrite le Damigelle del suo seguito.*

(d) *S'incamina precipitosamente di bel nuovo verso lo scoglio, ma vedendo il Mausoleo, inorridita in faccia a quello si arresta quasi fuori di se, spaventata, e nel massimo abbattimento.*

Coro. De la Reina el llanto

Enjuga cruel Amor,
Te mueva su dolor,
Ten de nosotros piedad. (a)

Ar. Qué me retiene el paso (b)

¡Improvviso terror!.. la muerte yo busco
Y este pie vacila
Mientras a ella me acerco... Ah no debo
Sólo la vida odiar... (c) ¿pero vosotras
lloráis?
Viles... coraje... En medio del duelo
atroz
Que el alma me devora,
Aprended de mí cómo se muere...
Váyase al fin (d)... Pero cuál

(a) *Mientras esté cantando el Coro, Artemisia inmersa en sus propios pensamientos, después de haber recorrido el teatro fuera de sí, se apoyará sobre uno de los bastidores con la cabeza y la mano en posición de la máxima desolación. Terminado el Coro, encaminándose casi maquinalmente hacia el escollo y no encontrando obediente el paso y mostrando el máximo terror por la cercana muerte, volverá sobre el escenario y comenzará su recitación.*

(b) *Con resolución.*

(c) *Advirtiendo que lloran perdidas las Doncellas de su séquito.*

(d) *Se encamina precipitadamente de nuevo hacia el escollo, pero viendo el Mausoleo, horrorizada frente a éste, se para casi fuera de sí, espantada y en el máximo abatimiento.*

Da quella fredda tomba
Tetra immagine io veggo
Minacciosa venir! Fermati... Io tremo...
Ombra del caro sposo
Fermati, per pietà... Son tua, m'attendi...
Teco sarò... Non dubitar... Oh Dio!
Ah ch'io deliro (a)... che destin crudele!
(b)
Tutto ho perduto; e nell'estremo
affanno
Altro non mi lasciar, nemici i Dei
Che di compir fremendo i giorni miei.
(c)

Ah che la morte io veggo
Fiera girarmi intorno.

Coro. L'alma nel tetro orrore
Odia la luce, e il giorno.

Ar. Perchè mi lasci Amore
In seno – al mio dolor!

Coro. Il Cielo avesse almeno
Pietà del suo dolor!

Ar. Ma si vada, si corra allo scoglio
(d)

Tutti di Dentro.

Viva sempre di Caria l'onore.

Ar. Qual ascolto improvviso rumore!
(e)

(a) *Ritornando in se stessa.*

(b) *Disperatissima.*

(c) *Con tutta la forza.*

(d) *Corre precipitosamente sopra lo
scoglio, e poi si ferma di bel nuovo
sentendo il Coro dentro la scena.*

(e) *Ritorna sulla scena.*

¡De aquella fría tumba
Tétrica imagen yo veo
Amenazadora venir! Para... Tiemblo...
Sombra del querido esposo
Para, por piedad... Soy tuya, me esperas...
Contigo estaré... No dudes... ¡Oh Dios!
Ah que deliro (a)... ¡qué destino cruel!
(b)
Todo he perdido; y en la extrema
angustia
Otra opción no me dejáis, enemigos
Dioses
Que de cumplir temblando mis días. (c)

Ah que la muerte yo veo
Orgullosa rodearme en torno.

Coro. El alma en el tétrico horror
Odia la luz y el día.

Ar. ¡Por qué me dejas Amor
En el seno – mi dolor!

Coro. ¡El Cielo tuviera al menos
Piedad de su dolor!

Ar. Pero así voy, así corro al escollo
(d)

Todos desde Dentro.

Viva siempre desde Caria el honor.

Ar. ¡Qué improvviso rumor escucho!
(e)

(a) *Volviéndose sobre sí misma.*

(b) *Desesperadísima.*

(c) *Con toda la fuerza.*

(d) *Corre precipitadamente sobre el
escollo y después se para de nuevo
oyendo el Coro dentro del escenario.*

(e) *Vuelve sobre el escenario.*

Ne. Artemisia...

Me. Regina... t'arresta...

Ar. Ah crudeli, fuggite, tacete (a)

Ne. Prendi... Leggi; e la pena funesta
(b)

Tutti. Questo foglio ti possa calmar.

Ar. Tu sei di Creso il figlio! (c)
È tua germana Elvira?
Ah questo cor respira
Solo d'un dolce ardor.

As. Come! Neleo! Sei tu? Non ti ravviar
Il tuo furor! Le smanie tue...

Ne. Regina
Cangia il saggio pensier, se cangia il
fato
De' suoi casi il tenor. Al vil Medonte
Ceder senza viltà la regia mano
Non potea d'Artemisia... Al degno
Aliate
Cui rapì crudelmente
Un trono il rio destin viltà saria
Di contrastar, ciò, che il destino istesso
Vuol, colle nozze tue, rendergli adesso.

Me. Generoso, Nelèo...

Ne. Taci, son giusto,
Non generoso; e se il dover, l'onore
Ora mi parla in sen; se l'alma oppressa
Da un amor disperato, il freno ascolto
Della sola ragion; altro non chiedo
Per compenso da te, che mi perdoni

(a) *Con orrore.*
(b) *Le dà i fogli.*
(c) *A Medonte dopo di aver letti i fogli.*

Ne. Artemisia...

Me. Reina... detente...

Ar. Ah crueles, marchaos, callad (a)

Ne. Toma... Lee; y la pena funesta
(b)

Tutti. Esta hoja te puede calmar.

Ar. ¡Tú eres de Creso el hijo! (c)
¿Es tu hermana Elvira?
Ah este corazón respira
Sólo de un dulce ardor.

As. ¡Cómo! ¡Neleo! ¿Eres tú? ¡No
enmiendes tu rabia! Tu frenesí...

Ne. Regina
Cambia el sabio pensamiento si cambia
el destino
De sus sucesos el contenido. Al vil
Medonte
Ceder sin vileza la regia mano,
No podía, de Artemisia... Al digno Aliate
Al cual arrebató cruelmente
Un trono el malvado destino, vileza sería
Impedir así lo que el mismo destino
Quiere, con tus bodas, ahora devolverle.

Me. Generoso, Neleo...

Ne. Calla, soy justo,
No generoso; y si el deber, el honor
Ahora me habla en el seno; si el alma
oprimida
De un amor desesperado, el freno escucho
De la sola razón; otra cosa no pido
Para que me compenses, que me perdones

(a) *Con orrore.*
(b) *Le dà i fogli.*
(c) *A Medonte dopo di aver letti i fogli.*

Il furor, che m'accese, e l'odio antico (a)

Me. Vieni al mio sen, o virtuoso amico.

Ne. Dunque più non si tardi; e mentre il cielo

Propizio arride all'Imeneo felice:

Donna real, permetti

Che in così lieto istante

T'offra l'amico... Aliate...

As. Il mio germano.

Ar. Ah si: contenta io son: ecco la mano. (b)

Coro. Diradata è la procella,
Ride il Ciel s'increspa l'onda,
E tra i fior; tra fronda, e fronda
Sento l'aura sussurrar.

Artemisia, Neleo, Medonte.

Ah che solo in tal momento

Del piacer le voci io sento,

E nel seno il core amante

Può tranquillo respirar.

Ar. Ah qual gioja in tale istante.

Viene l'alma a consolar.

Tutti. Scendi pur dal cielo Imene

In sì fausto, e lieto giorno,

E risponda l'eco intorno

Al piacer del nostro cor.

La rabia que me ardió y el antiguo odio(a)

Me. Ven a mi seno, oh virtuoso amigo.

Ne. Así que más no se tarde; y mientras el cielo

Propicio sonrío al Himeneo feliz:

Señora real, permíteme

Que en tan jocoso instante

Te ofrezca al amigo... Aliate...

As. Mi hermano.

Ar. Ah sí: contenta estoy: he aquí la mano. (b)

Coro. Aclarada está la tempestad,
Ríe el cielo, se ondula la ola,
Y entre flores; entre hoja y hoja
Siento el aura susurrar.

Artemisia, Neleo, Medonte.

Ah que sólo en tal momento

De piacer las voces yo oigo,

Y en el seno, el corazón amante

Puede tranquilo respirar.

Ar. Ah qué alegría en tal instante.

Viene el alma a confortar.

Tutti. Baje puro del cielo Himeneo

En tan fausto y jocoso día,

Y responda el eco alrededor

Al piacer de nuestro corazón.

FINE .

FIN .

(a) *Si abbracciano.*

(b) *Porge la mano a Medonte: Egli affettuosamente bacia, e pieni di giubilo, tutti cantano il Coro seguente.*

(a) *Se abrazan.*

(b) *Tiende la mano a Medonte: Él afectuosamente la besa, y llenos de júbilo, todos cantan el Coro siguiente.*

TRADUCCIÓN DEL LIBRETO
DE

**GIOVANNI BATTISTA
COLLOREDO**

ÓPERA DE
DOMENICO CIMAROSA
1801

*Versión original en italiano*²²⁴

²²⁴ Versión digitalizada del *Museo Internazionale e Biblioteca della musica di Bologna*, 2020, <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/01/Lo01162/>; Versión digitalizada de la Biblioteca Nazionale Braidense, *Ufficio Ricerca Fondi Musicali*, consultado en 2020, en <http://www.urfm.braidense.it/rd/04865.pdf>.

TRADUCCIÓN DEL LIBRETO
DE

**GIOVANNI BATTISTA
COLLOREDO**

ÓPERA DE
DOMENICO CIMAROSA
1801

*Traducción en castellano*²²⁵

²²⁵ Traducción realizada por la autora.

ARTEMISIA

DRAMMA TRAGICO

PER MUSICA

DI

**CRATISTO
JAMEJO**

P. A.

Da rappresentarsi

NEL NOBILISSIMO TEATRO

LA FENICE

Nel Carnevale 1801

IN VENEZIA MDCCCI

** ** * * * * * * * * * * **

NELLA STAMPERIA VALVASENSE

Con Regia Permissione

ARTEMISIA

ÓPERA TRÁGICA

DE

**CRATISTO
JAMEJO**

P. A.

Para ser representada

EN EL NOBILÍSIMO TEATRO

LA FENICE

En el Carnaval 1801

EN VENEZIA MDCCCI

** ** * * * * * * * * * * **

EN LA IMPRENTA VALVASENSE

Con Permiso Real

L' AUTORE

A CHI LEGGE.

La novità del soggetto, e la fantastica condotta sono i due particolari Articoli, che attraggono l'attenzione del Pubblico. Al primo ho soddisfatto colla scelta d'Artemisia, che giammai a nostra cognizione comparve sulle Venete Scene. Il secondo l'ho mendicato dall'immaginazione, prevalendomi di quelle licenze, che non sono discordi dalle Leggi Drammatiche. Ma però vi hanno altresì voluto aver parte gli abusi Teatrali d'oggi giorno, per il chè a parer mio nè ha sofferto la condotta caratteristica del Soggetto, primario pregio d'ogni Rappresentazione.

Egli è ben noto quanto d'Artemisia Regina di Caria abbia scritto Aulo Gellio Lib. X. Cap. IX. Il Tempio consacrato agli Dei Mani, il maestoso, e ben architettato Sepolcro fatto erigere per esternare la memoria del defunto suo Consorte, e Fratello Mausolo, la libazione; che usava fare di acqua, nella quale immergeva poco cenere dello stesso; L'Oratorio certame, che istituì, affinché venissero decantate le gesta dell'Estinto, in cui si distinse in particolar modo il celebre

EL AUTOR

A QUIEN LEA.

La novedad del argumento y la fantástica conducta son los dos particulares Artículos que atraen la atención del Público. Al primero lo he satisfecho con la elección de Artemisia, que jamás, hasta donde conocemos, apareció sobre los Escenarios Venecianos. El segundo lo he extraído de la imaginación, prevaliéndome de algunas licencias que desentonan con las Lecturas Dramáticas. Pero, sin embargo, han querido también tener parte los abusos teatrales de hoy en día, por lo que, a mi parecer, no ha sufrido la conducta característica del Argumento, principal mérito de cada Representación.

Es bien sabido lo que de Artemisia Reina de Caria escribió Aulo Gellio Lib. X. Cap. IX. El Templo consagrado a los Dioses Manes, el majestuoso y bien cimentado Sepulcro, hecho erigir para manifestar la memoria de su difunto Marido y Hermano Mausolo; la libación, que solía hacer de agua, en la que echaba unas pocas cenizas del mismo; el certamen de Oratoria que instituyó con el fin de que vinieran a elogiar las gestas del Difunto, en el cual se distinguió de particular modo el célebre

Oratore di Chio; e la dolorosa passione, che la tolse di vita in età ancor giovane, e dopo due soli Anni di Vedovanza sono tutte cose, che meritano la ricordanza de' più fedeli Storici.

Favorisce l'intreccio il Personaggio di Artaserse Re di Persia, che appunto in quel tempo sconfitto da Artabano sconosciuto vagava, e pel quale il Regno mandò in traccia. Come pure l'amicizia da quel Sovrano con Teopompo contratta allor quando l'Oratore per più anni dimorò nella Corte di Persia, serve a rendere suscettibile l'Argomento di Teatrale Spetacolo.

Orador de Quíos; y el doloroso duelo que la sacó de la vida en edad todavía joven, y después de sólo dos años de Viudedad son todas estas cosas las que merecen el recuerdo de los más fieles Historiadores.

Favorece la trama el Personaje de Artajerjes Rey de Persia, que precisamente en ese momento derrotado por el desconocido Artabano vagaba y en su busca mandó el Reino. Pero también la amistad de este Soberano con Teopompo contraída entonces cuando el Orador por varios años residió en la Corte de Persia, sirve a volver susceptible el Argumento Teatral.

INTERLOCUTORI.

ARTEMISIA Regina di Caria Vedova di Mausolo. *La Sig. Anna Storace Braham.*

ADA di lei Sorella. *La Sig. Elena Conti.*

ARASPE Principe del sangue Reale, pretendente al Trono di Caria. *Il Sig. Giovanni Braham.*

SIFACE, che poi si scopre Artaserse Re di Persia. *Il Sig. Pietro Marucci all'attuale servizio di S. M. il Re delle due Sicilie.*

CARETE Ambasciatore Persiano. *La Sig. Rosa Chiener.*

TEOPOMPO celebre Oratore di Chio. *Il Sig. Serafino Roani.*

COREBO Gran Sacerdote. *Il Sig. Giovanni Bendaci.*

CORI { Sacerdoti
Grandi del Regno di Caria.
Satrapi Persiani.

Vergini, custodi del Tempio.

Dame della Regina.

Soldati Greci, e Persiani.

Servi Persiani del seguito dell'Ambasciatore.

Popolo di Alicarnasso.

L'Azione si rappresenta nella Città di Alicarnasso, Sede dei Regnanti di Caria.

La Musica è dell'immortale Domenico Cimarosa.

Il Vestuario è di ricca, e vaga invenzione del Sig. Giuseppe Cesari Pittore, diretto, ed eseguito dal Sig. Giovanni Cazzola.

Lo Scenario del tutto nuovo sarà d'invenzione, e direzione del Sig. Nicoletto Pelandi Allievo del qu. Antonio Mauro.

I Versi, che sono postillati si omettono in parte per abbreviare l'azione, ed in parte per non esser stati posti in Musica.

PERSONAJES.

ARTEMISIA Reina de Caria Viuda de Mausolo. *La Señora Anna Storace Braham.*

ADA su Hermana. *La Señora Elena Conti.*

ARASPE Príncipe de sangre Real, pretendiente al Trono de Caria. *El Señor Giovanni Braham.*

SIFACE, que después se descubre Artajerjes Rey de Persia. *El Señor Pietro Marucci al actual servicio S. M. El Rey de las dos Sicilias.*

CARETE Embajador Persa. *La Señora. Rosa Chiener.*

TEOPOMPO célebre Orador de Quíos. *El Señor Serafino Roani.*

COREBO Gran Sacerdote. *El Señor Giovanni Bendaci.*

COROS { Sacerdotes
Grandes del Reino de Caria.
Sátrapas Persas.

Vírgenes, guardianes del Templo.

Damas de la Reina.

Soldados Griegos, y Persas.

Siervos Persas del séquito del Embajador.

Pueblo de Halicarnaso.

La Acción se representa en la Ciudad de Halicarnaso, Sede de los Reyes de Caria.

La Música es del immortal Domenico Cimarosa.

El Vestuario es de rica y bonita invención del Señor Giuseppe Cesari Pittore, dirigido y ejecutado por el Señor Giovanni Cazzola.

El Escenario del todo nuevo será de invención y dirección del señor Nicoletto Pelandi Allievo del qu. Antonio Mauro.

Los Versos que son apostillados se omiten en parte para abreviar la acción, y en parte para no ser puestos en la Música.

ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

Gran Piazza con veduta del Palazzo Reale, e di Colonnati, che formano l'esterno del Tempio degli Dei Mani. Trono da un lato.

Artemisia, Araspe, Siface, Teopompo, Corebo, Grandi, Sacerdoti, Vergini, Dame, Soldati, e Popolo.

Nel mentre che si canta il Coro, le Vergini formano la Corona d'Alloro destinata a Teopompo; indi la presentano alla Regina, che stà seduta in Trono.

Coro. (a)

Questi è quel Fonte limpido;
Che con argenteo suono,
Mosse per l'alme rapido,
Lasciando i piegi in dono,
Del più costante Sposo,
del più clemente Re.

(a) *Accennando Teopompo.*

PRIMER ACTO.

PRIMERA ESCENA.

Gran Plaza con vistas del Palacio Real, y de Columnatas, que forman el exterior del Templo de los Dioses Manes. El Trono a un lado.

Artemisia, Araspe, Siface, Teopompo, Corebo, Grandes, Sacerdotes, Vírgenes, Damas, Soldados, y Pueblo.

Mientras canta el Coro, las Vírgenes forman la Corona de Laurel destinada a Teopompo; después la presentan a la Reina que está sentada en el Trono.

Coro. (a)

Ésta es aquella Fuente clara;
Que con plateado sonido,
Se mueve por el alma rápido,
Dejando las virtudes como regalo,
Del más constante Esposo,
del más clemente Rey.

(a) *Dirigiéndose a Teopompo.*

Art. È vero, è vero. Il tuo facondo dire.

Nel ben dotto certame
Vinse gl'emuli Saggi.
Ah! Teopompo: Ah! come
Tutto ne detti tui
Mausolo ravisai, fra i pregi sui.
T'appressa al Regio Trono; (a)
E soffra Teodete:
Nè s'offenda Naucrate,
Che di mia man, come promisi, io cinga
La fronte al Vincitor. In Licia quelli
Umili ritornaro: in Chio le voci
Vadano pur de' tuoi funebri omei
La piena a riversar de' pianti miei.

Coro. (b)

Se in quelle amare lagrime
Nacque per te l'Alloro,
Serba sì bel tesoro
Alla ventura età. (c)

Teo. A sì prezioso dono
Anelava quest'alma, io non lo niego:
Ma l'ottenerlo, oh Dio!
A prezzo del tuo duol, bella Regina,
Mi vien sì grave il dono,
Che del mio ragionar pentito or sono.

(a) *Teop. s'avanza.*

(b) *Rivolto a Teop.*

(c) *Mentre si canta il Coro si prostra Teop. al Trono, e viene incoronato da Artem.; poi torna al suo loco.*

Art. Es cierto, es cierto. Tu elocuente decir.

En el bien sabio certamen
Triunfaron émulos Sabios.
¡Ah! Teopompo: ¡Ah! cómo
Todo lo que has dicho
Mausolo reconocería, entre sus méritos.
Acércate al Trono Real; (a)
Y sufra Teodectes:
No se ofenda Naucrates,
Que de mi mano, como prometí, yo ciña
La frente al Vencedor. A Licia aquellos
Humildes volverán: A Quíos las voces
Irán asimismo de tus fúnebres lamentos
La inundación a derramar de mis llantos.

Coro. (b)

Si de aquellas amargas lágrimas
Nace para ti el Laurel,
Conserve tan hermoso tesoro
A la ventura edad. (c)

Teo. A tan prezioso presente
Anhelaba esta alma, no lo niego:
Por obtenerlo, ¡oh Dios!
Al precio de tu dolor, bella Reina,
Me resulta tan grave el presente,
Que de mi razonar arrepentido ahora
estoy.

(a) *Teop. se adelanta.*

(b) *Vuelto de nuevo a Teop.*

(c) *Mientras canta el Coro, se prostra Teop. al Trono, y es coronado por Artem.; después vuelve a su sitio.*

Ah! se con minor pianto
 La rimembranza mi portavi innanzi
 Del tuo diletto Sposo;
 Stranier, come poteva
 Chiamarlo a noi dal tacito riposo?
 Tu lo volesti, ed io
 Ho compiuto al dover. Deh cessa omai
 Dal Vedovil tributo.
 Già il mondo Spettator dell'opre altrui
 Novelli esempi alla tua scuola apprese
 Di rara fedeltà. Apprenda adesso
 Da sì dotta Maestra
 Gl'affetti a regolar con la ragione:
 Quello a sopir, che alla virtù s'oppono.
Art. T'intendo o Teopompo: in me
 richiami
 La Sovrana di Caria. Esser lo voglio:
 Ma troppo son del Soglio
 Difficili le cure, e così gravi
 Che sopportarne il peso
 Io sola non potrei. Voul la comune
 Felicità de' miei Vassali, ch'io
 Un sostegno prescelga;
 Ed il sostegno io veggo;
 In Teopompo il mio Ministro eleggo.
 (a)
Ara. (Che sento! Uno Stranier!)
Teo. Troppo Artemisia
 Co' benefizi tuoi m'onori, e inalzi.

(a) *Discende del Trono.*

¡Ah! si con menos llanto
 El recuerdo me llevaste ante
 Tu amado Esposo;
 Extranjero, ¿cómo podría
 Lllamarlo a nosotros del tácito reposo?
 Tú lo quisiste, y yo
 He cumplido el deber. Ah cese ahora
 El viudal tributo.
 Y el mundo Espectador de obras ajenas
 Nuevos ejemplos en tu escuela aprende
 De curiosa fidelidad. Aprenda también
 De tan sabia Maestra
 Los afectos a controlar con la razón:
 Aquello a sosegar, que a la virtud se opone.
Art. Te comprendo Teopompo: en mí
 reclamas
 La Soberana de Caria. Serlo quiero:
 Pero demasiado son del Trono
 Difíciles los cuidados, y tan arduos
 Que soportar su peso
 Yo sola no podría. Quiere la común
 Felicidad de mis Vasallos, que yo
 Un apoyo escoja;
 Y el apoyo yo veo;
 En Teompompo mi Ministro elijo. (a)
Ara. (¡Qué oigo! ¡Un extranjero!)
Teo. Demasiado Artemisia
 Con tus beneficios me honras, y
 ensalzas.

(a) *Desciende del Trono.*

Pensa, che appreso al Trono
Nacquero questi; (a) e chi col proprio
sangue

Chi col maturo senno,
O il consiglier sagace
Lo sostennero ogn'ora in guerra, e in
pace.

La gloria, i meriti, la ragion per essi
Oggi parla o Regina.

Nò, non voler con quella stessa mano,
Che regger deve il freno;
Occulto seminar atro veleno,
Che in breve solo la cagion saria
Del tuo cader: della mina mia.
Regina non fia mai...

Sif. (Come ricusi?) (b)

Teo. In me ti fida, o Sire.

Un rifiuto talor divien la trama
Per ottener quel, che da noi si brama. (c)

Ara. (Ardir) Il parlar saggio
Di Teopompo, ognun tacendo approva.
Egli il sublime grado
Ricusa: or tu tra fidi tuoi Vassalli
Sciegli qual più ti aggrada.
(Posso così sperar.)

Art. I doni miei
Dunque curi sì poco?

(a) *Accenna i Grandi.*

(b) *Piano a Teopompo.*

(c) *Piano a Sif.*

Piensa, que junto al Trono
Nacieron éstos; (a) y que con la propia
sangre

Quien con el maduro juicio,
O el aconsejar sagaz
Lo sostendrán ya sea tanto en la guerra
como en la paz.

La gloria, los méritos, la razón para esos
Días habla oh Reina.

No, no quiero con esa misma mano,
Que mantener debe el freno;
Oculto sombrando otro veneno,
Que en breve sólo la causa sería
De tu caer: de mi mano.
Reina eso nunca...

Sif. (¿Cómo rehúsa?) (b)

Teo. Confía en mí, oh Alteza.

Un rechazo a veces se convierte en la trama
Para obtener aquello que de nosotros se
desea. (c)

Ara. (Osadía) El hablar sabio
De Teopompo, todos callando aprueban.
Él, el sublime rango
Rechaza: ahora tú entre tus fieles Vasallos
Escoge el que más te guste.
(Puedo así esperar.)

Art. ¿Mis presentes
Así cuidas tan poco?

(a) *Señala a los Grandes.*

(b) *Suave a Teopompo.*

(c) *Suave a Sif.*

Teo. Ah! mia Regina,
Tanto ingrato io non son. Ma ti
rammenta
Che sin d'allor ch'io venni alla tua
Reggia
Dissi com'era il giovane Siface
Commesso alla mia cura:
Come meco lo trassi, e qual dovere
Di tenera amistade a lui mi lega:
Or in Persia tornar seco degg'io.

Sif. E dal destin di Lui, sol pende il
mio.

Art. S'opponne al mio desir anco
Siface? (a)

Sif. (Come risponderò.) (b)

Teo. (Franco, e sagace.) (c)

Art. Questa non m'attendea
Frode crudel.

Sif. T'inganni:
M'incenerisca il Cielo
Pria che d'oppormi ardisca
A tuoi desir. Potesse il braccio mio:
Questo mio cuor potesse
Prestarsi alla tua gloria: Ah! certo allora
Che di me più felice!
Ma di tè indegno!... in ozio vil!...
potrei?...

Art. Che mai dici, o Siface? anzi tu dei
Seder fra i Grandi nel Regal Consiglio.

Ara. (Ah! questo è troppo.) (d) Al
Soglio...

(a) a Sif. con sorpresa.

(b) Piano a Teop.

(c) Piano a Sif.

(d) Si avvanza con impetu.

Teo. ¡Ah! mi Reina,
Tan ingrato no soy. Pero recuerda
Que desde que vine a tu Palacio
Dije cómo estaba el joven Siface
Comprometido a mi cuidado:
Conmigo lo traje, y ese deber
De tierna amistad a él me liga:
Ahora a Persia volver debo yo.

Sif. Y de su destino, sólo depende el
mío.

Art. ¿Se opone a mi deseo también
Siface? (a)

Sif. (Cómo responderé.) (b)

Teo. (Franco, y sagaz.) (c)

Art. Esto no me lo esperaba.
Engaño cruel.

Sif. Te equivocas:
Que me incinere el Cielo
Antes de que me atreva a oponerme
A tus deseos. Podría mi brazo:
Este corazón mío podría
Prestarse a tu gloria: ¡Ah! ¡Cierto es
entonces
Que sería más feliz!
¡Pero de ti indigno!... ¡en vil
ociosidad!... ¿podría?...

Art. ¿Qué dices, oh Siface? También
tú debes sentarte

Entre los Grandes en el Real Consejo.

Ara. (¡Ah! esto es demasiado.) (d) Al
Trono...

(a) a Sif. con sorpresa.

(b) Suave a Teop.

(c) Suave a Sif.

(d) Avanza con impetu.

Art. Non replicar Araspe, io così voglio.

Sif. Ah! dunque?

Art. Entrambi alla Reggia avrete
Comodo albergo.

Teo. E degg'io?

Art. Secondar la mia brama.

Sif. E tu nè miei consigli?...

Art. Dolce conforto ritrovar desio.

(a)

Sif. Lo spero sì (b) potessi dir ben mio!

Non dubitar fedele

Sempre sarà quest'anima

(Non fosse lei crudele

A questo amante cor.)

Di te sarò... (c)

Teo. (Raffrena...) (d)

Sif. Sarai per me?... (e)

Teo. (Ma taci.) (f)

Sif. (Ah! quel che parla è amor.) (g)

Non dubitar fedele

Et &c...

Art. No repliques Araspe, yo así lo quiero.

Sif. ¡Ah! ¿así que?

Art. Ambos en Palacio tendréis
Cómodo refugio.

Teo. ¿Y yo debo?

Art. Secundar mi deseo.

Sif. ¿Y tú no mis consejos?...

Art. Dulce calma encontrar deseo. (a)

Sif. Así lo espero (b) ¿podría decir bien mío!

No dudes que fiel

Siempre será esta alma

(No fuera ella cruel

A este amante corazón.)

De ti seré... (c)

Teo. (Detente...) (d)

Sif. ¿Serás para mí?... (e)

Teo. (Pero calla.) (f)

Sif. (¡Ah! aquél que habla es amor.)

(g)

No dudes que fiel

Etc...

(a) a *Sif.* con dolcezza.

(b) con espressione di tenerezza.

(c) con expression di tenerezza.

(d) piano a *Sif.*

(e) ad *Art.* con tenerezza come sopra.

(f) piano a *Sif.*

(g) piano a *Teop.*

(a) a *Sif.* con dulzura.

(b) con expresión de ternura.

(c) con expresión de ternura.

(d) suave a *Sif.*

(e) a *Art.* con ternura como arriba.

(f) suave a *Sif.*

(g) suave a *Teop.*

SCENA II.

*Artemisia, Araspe, Corebo, Grandi,
Sacerdoti, Vergini, Dame, Soldati, e
Popolo.*

Cor. Un libero parlar concedi alfine
Al Ministro de' Numi.

Art. Ogn'ora, il sai,
Che interprete di loro,
Venero i sensi tuoi.

Cor. Mi rispondi sincera. E come
puoi

Esser paga in te stessa? E non ti senti
Nel profondo del cor la fioca voce
Che dall'Eliso, il cieco tuo consiglio
Ti rinfaccia in un punto, e il tuo
periglio?

Di quel Siface il balenar del guardo,
Il biondi Crin: la verde età, son strali
Che divenir potrian, oh Dei! fatali.

Art. Che mai dici, o Corebo!

Ara. I tuoi Vasalli
Che direbbo mai?...

Cor. Deh! pensa solo
Ai giuramenti del tuo sposo all'ombra:
Quel cener freddo ti rammenta... quello
Che trangugiando vai...

Art. Taci una volta.
E perchè vuoi con importuno zelo
Avvilire così la mia costanza?

Cor. Sappi... Ma la Germana, Ada
s'avvanza.

ESCENA II.

*Artemisia, Araspe, Corebo, Grandes,
Sacerdotes, Vírgenes, Damas, Soldados,
y Pueblo.*

Cor. Un libre hablar concedes al fin
Al Ministro de los Dioses.

Art. En cada momento, sabes,
Qué interpretar de ellos,
Venero tus interpretaciones.

Cor. Respóndeme sincera. ¿Y cómo
puedes estar satisfecha contigo misma?
¿Y no oyes en lo profundo del corazón
la débil voz

Que del Eliseo, el ciego tu consejo
Te reprocha en un punto, y tu peligro?
De aquel Siface, el destello en su
mirada,

El rubio Cabello, la lozana edad, son
flechas que podrían llegar a ser, ¡oh
Dioses!, fatales.

Art. ¡Qué dices, oh Corebo!

Ara. Tus Vasallos
¿Que podrían decir?...

Cor. ¡Ah! piensa sólo
En el juramento de tu esposo a la
sombra:
Que las cenizas frías te recuerden...
aquello

Que vais a ingerir...

Art. Calla de una vez.
¿Y por qué quieres con importuno celo
Envilecer mi perseverancia?

Cor. Sabe... Pero la Hermana, Ada se
aproxima.

SCENA III.

Ada, e detti.

Ada. Regina a questo lido
Impetuoso il vento
Spinge Persiane Vele;
E sopra Palischermo, in questo punto
Un Araldo Persiano a terra è giunto.
Art. Perse Vele! Che mai! Tosto
l'avviso
Ne abbia Teopompo, e a lui
Spieghi pure l'Araldo i sensi sui.
Ara. (Arte s'adopri.) E sino quando
vuoi
Ne stranieri fidar? stretta amistade
Ha Teopompo col Persian Siface
Perse le Navi sono...
Art. E che perciò? Di Persia, e Caria
ognora
In alleanza stretti
Furono i lor Regnanti.
Ara. Ma penetrar chi può dopo la
pugna,
E la fatal sconfitta,
Che l'iniquo Artaban diè nell'Egitto
Con le sommosse Genti
D'Artaserse il destin? V'è chi lo teme
In servitude avvinto;
Chi lo crede ramingo, o il piange
estinto.
E que' Satrapi intanto
Con ambizioso orgoglio
Reggono a lor piacer il regio soglio.
Ada. E se ardissero mai

ESCENA III.

Ada, y los susodichos.

Ada. Reina a esta costa
Impetuoso el viento
Empuja Velas Persas;
Y sobre un bote, en este instante
Un Heraldo Persa a tierra ha llegado.
Art. ¡Velas Persas! ¡Qué puede ser!
Pronto el aviso lo tenga Teopompo, y a él
Explique también el Herlado sus
conocimientos.
Ara. (Arte se encarga.) ¿Y hasta
cuando quieres
De los extranjeros fiarte? extraña amistad
Tiene Teopompo con el Persa Siface
Persas son las Naves...
Art. ¿Y qué pues? De Persia, y Caria
siempre
En alianza estrecha
Estuvieron sus Reyes.
Ara. ¿Pero penetrar quién puede
después del conflicto,
Y la fatal derrota,
Que el inicuo Artabano dio en Egipto
Con las revueltas populares
De Artajerjes el destino? Hay quien
teme
Que esté condenado a servidumbre:
Quien lo cree errante, o llora su muerte.
Y esos Sátrapas mientras
Con ambicioso orgullo
Rigen a su placer el real trono.
Ada. Y si se atreven

Violar gl'antichi patti:
Questi Lidi inondar?
Art. De' miei Vassalli
L'intrepido valore a caro prezzo
Conosceran gl'audaci.
Che intatta fede in agguerrite genti
Addoppia ardire, ed apre fausti eventi.

Coro.

Il valor nel nostro petto
Non temer, risuonerà.
La tua gloria: il nostro affetto
Nel pagnar ci sosterrà.

Art. Quel magnanimo ardir quanto
m'infiamma
Di lusinghiera speme.
Sì, ben ravviso in ciaschedun di voi
L'amico; il difensor... Sacri Ministri
Precedetemi al Tempio, ed apprestate
Quelle vittime usate
Per impetrar col sangue lor dai Mani
Contro i nemici miei propizio il fato. (a)
Sul cener freddo del Consorte amato
Il pianto verserò. Le preci mie
Mover potran, lo spero
L'ombra del Signor vostro. Ah! quella
ogn'ora
Indivisa da voi nell'ostil Campo
Farà destar in ogni spada il lampo. (b)

(a) *Tutti i Sacerdoti, a riserva di Cor. entrano nel Tempio.*

(b) *Sempre al Popolo.*

A violar los antiguos pactos:
¿Estas costas invadir?
Art. De mis Vasallos
El intrépido valor a un alto precio
Conocerán los audaces.
Que una fe intacta en gente guerrera
Dobla la osadía e inicia faustos sucesos.

Coro.

El valor en nuestro pecho,
No temáis, resonará.
Tu gloria: nuestro afecto
En la lucha se sostendrá.

Art. Este magnánimo atrevimiento
cuánto me enciende
De lisonjera esperanza.
Sí, bien veo en cada uno de vosotros
El amigo; el defensor... Sagrados
Ministros
Precededme al Templo, y preparad
Aquellas víctimas usadas
Para implorar con su sangre de los Manes
Contra los enemigos propicio el destino. (a)
Sobre las cenizas frías del Consorte amado
El llanto derramaré. Mis plegarias
Mover podrán, lo espero,
La sombra de vuestro Señor. ¡Ah!
aquélla en cada momento
Inseparable de vosotros en el hostil campo
Hará despertar en cada espada el
relámpago. (b)

(a) *Todos los sacerdotes a excepción de Cor. entran en el Templo.*

(b) *Siempre al Pueblo.*

Risuonar farò l'Eliso
De' miei voti al caro sposo:
Dall'eterno suo riposo
La bell'ombra a voi verrà
Tremerà del suo periglio
Il Nemico al Regio aspetto:
Più valor nel vostro petto,
Quell'immago accenderà.

Coro.

La tua gloria: il nostro aspetto
Nel pugnar ci sosterrà. (a)

SCENA IV.

Araspe, Corebo, e Soldati.

Ara. Corebo, dimmi, e che predir si
deve

Dal Regno di costei?

Cor. Non fausti eventi.

Ara. Dunque a stranieri genti
Ubbidirem?

Cor. Pur sai che Teopompo...

Ara. Egli alimenta d'Artemisia in
petto

Per Siface l'affetto.

Cor. Superno Ciel! E così infame
colpa...

(a) *parte seguita dalle Vergine, ed entra
nel Tempio. Ada parte seguita dalle
Dame, dai Grandi, e dal Popolo.*

Resonar haré al Elíseo
De mis votos al querido esposo:
De su eterno reposo
La bella sombra vendrá
Temblará por su peligro
El enemigo ante la regia apariencia:
Más valor en vuestro pecho,
Esa imagen encenderá.

Coro.

Tu gloria: nuestro semblante
En la lucha se sostendrá. (a)

ESCENA IV.

Araspe, Corebo, y Soldados.

Ara. Corebo, dime, ¿y qué predecir se
debe

Del Reino de ésta?

Cor. No faustos sucesos.

Ara. ¿Así que a gente extranjera
Obedeceremos?

Cor. También sabes que Teopompo...

Ara. Él alimenta de Artemisia en el
pecho

Por Siface el afecto.

Cor. ¡Supremo Cielo! Es eso infame
crimen...

(a) *se va seguida de las Vírgenes, y
entra en el Templo. Ada se va seguida
de las Damas, de los Grandes y del
Pueblo.*

Ara. Compiuta non andrà. M'ascolta,
e meco

T'adopra a trar l'incauta

Dal suo periglio estremo.

Cor. Parla, o Signor. (Inorridisco, e tremo.)

Ara. Quai sieno i dritti miei

Non ignori, o Corebo. Il Regal sangue,
Che mi diede la vita:

Li Semidei da cui disceso io sono:

Tutto mi chiama a dominare in Trono.

Cor. Ma i giuramenti suoi?...

Ara. So che mi vuoi tu dir. Regni
Artemisia

Finchè piace agli Dei serbarla a noi:

Ma non doni ad altrui quell'alto grado,

Che per sagacitate, e ferma fede

Il Consesso de' grandi a me sol cede.

Cor. Giusta è l'inchiesta.

Ara. Ma fu vana, amico.

Cor. Qual riparo?...

Ara. M'ascolta.

Per diritto Regal a me vietato

Non è l'ingresso nell'Augusto Tempio.

Quand'ella torna al sotterraneo Chiostro

A rinovare il vedovil lamento

Ricorda a lei l'inevitabil pena,

Che agli spergiuri fu segnata in Cielo.

A sostenerti, a fianco

Sempre pronto m'avrai.

A flessibile cor divina voce

Inutili non rende i suoi portenti:

Del uom allor gl'affetti,

O son dispersi, o vinti;

Ara. Cumplido no será. Escúchame y
connmigo

Intenta liberar a la incauta

De su peligro estremo.

Cor. Habla, oh Señor. (Horrorizado y tembloroso.)

Ara. Cuales son mis derechos

No ignoras, oh Corebo. La sangre Real,
Que me dio la vida:

Los Semidioses de los que descendo soy:

Todo me llama a dominar en el Trono.

Cor. ¿Pero y sus juramentos?...

Ara. Sé lo que me quieres decir.
Reine Artemisia

Hasta que los Dioses quieran que la sirvamos:

Pero no dar a ajenos el más alto rango,

Que por sagacidad, y firme fe

El Consenso de los grandes a mí solo cede.

Cor. Precisa es la pesquisa.

Ara. Pero fue vana, amigo.

Cor. ¿Qué reparo?...

Ara. Escúchame.

Por decreto Real a mí vetado

No está el ingreso en el Augusto Templo.

Cuando ella vuelva al subterráneo Claustro

A renovar el viudal lamento

Recuérdale la inevitable pena, que a los
perjuradores fue marcada en el Cielo.

A apoyarte, al lado

Siempre listo me tendrás.

A flexible corazón divina voz

Inútiles no vuelve sus prodigios:

Del hombre todos los afectos,

O son dispersos, o débiles;

E i rei desir cadono insieme estinti.

Quella dal Ciel discesa
Voce, che piomba al core
Talor gli desta amore,
Talor tremar lo fà.
Pietosa lo consiglia:
Sdegnata lo rinfaccia:
L'invita: lo discaccia:
Premiar; punir lo sà. (a)

SCENA V.

Corebo solo.

Cor. Si serva pure a quel devoto zelo
Che appaga il mio dover: Ma dalla
Reggia
Cacciati gli stranieri, a voglia mia
Regolerò quel core
Ch'ora combatte con nascente amore.
(b)

(a) *parte seguito dai Soldati.*

(b) *entra nel Tempio.*

Y los malvados deseos caen juntos en el
olvido.

Del Cielo descienda aquella
Voz que cae sobre el corazón,
A veces le despierta amor,
A veces temblar le hace.
Compasiva lo aconseja:
Enojada le reprocha:
Lo invita: lo expulsa:
Premiar; castigar lo sabe. (a)

ESCENA V.

Corebo solo.

Cor. Sírvase también de ese devoto
celo
Que satisfaga mi deber: Pero del Palacio
Expulsados los extranjeros, a mi
voluntad
arreglaré aquel corazón
Que ahora combate con naciente amor.
(b)

(a) *se va seguido de los Soldados.*

(b) *entra en el Templo.*

SCENA VI.

Galleria, che comunica cogli
Appartamenti destinati a Siface, e a
Teopompo.

*Araspe, Teopompo, Grandi del Regno
di Caria, indi Carete.*

Teo. Giammai vel dissi, del supremo
onore
Abusarmi saprò! Sostegni Illustri
Del Cario Regno, in voi ravviso; e
voglio
Della Saggia Artemisia,
Sempre congiunto a voi
Rendere men dolenti i giorni suoi.
Or però mi lasciate,
Che per suo cenno Ambasciator
Persiano
Quivi ascoltar degg'io.
Ci rivedrem fra poco. Amici, addio. (a)
T'arresti ancor? (b) Potrei
Qualche cenno ottenere? Disponi, o
Araspe.

Ara. Del segreto congresso essere
apparte
Forse Araspe non può?

Teo. Prence, lo vieta
D'Artemisia il comando

Ara. Assai ti giova
D'inesperta Regina al cenno incauto
Cieco ubbidir.

(a) *partono i Grandi.*

(b) *con sorpresa.*

ESCENA VI.

Pasillo, que comunica con las Estancias
destinadas a Siface, y a Teopompo.

*Araspe, Teopompo, Grandes del Reino
de Caria, después Carete.*

Teo. Jamás velo dije, ¡del supremo
honor
Abusar de mí sabré! Apoyos Ilustres
Del Reino Cario, en vosotros
reconozco; y quiero
De la Sabia Artemisia,
Siempre junto a vosotros
Volver menos tristes sus días.
Ahora sin embargo me dejáis,
Que por orden suya Embajador Persa
Aquí escucharos debo.
Nos volveremos a ver dentro de poco.
Amigos, adiós. (a)
¿Te detienes todavía? (b) ¿Podrías
Alguna señal obtener? Dispón, oh
Araspe.

Ara. ¿Del secreto congreso estar
aparte
Quizás Araspe no puede?

Teo. Príncipe, lo prohíbe
De Artemisia la autoridad.

Ara. Bastante te favorece
De inexperta Reina a la orden incauta
Ciego obedecer.

(a) *se marchan los Grandes.*

(b) *con sorpresa.*

Teo. Olà! Non soffrò oltraggio.
Ara. Ti rammenta chi son: opra più saggio.
Teo. Giunge l'Ambasciator. (a)
Ara. Venga.
Teo. Carete? (b)
Car. Teopompo! (c)
Teo.
a 2. Amico!... (d)
Car.
Ara. In amistà voi siete?
 Nuova luce mi rischiarà,
 Quale al soglio si prepara
 Non usata servitù.
Teo. Frena ommài quell'alma ardità:
 La mia fede ogn'or m'addita
 Il cammin della virtù. (e)
Car. Quale insulto! qual ardire!
 Chi di noi potè mentire?
 Traditor di noi chi fu? (f)
Teo. Saprà lei, che siede in soglio...
 (g)
Ara. Saprà lei punir l'orgoglio... (h)
Car. Ah! fia spento un tanto ardor.

(a) *guardando verso la Scena.*

(b) *con sorpresa.*

(c) *come sopra.*

(d) *abbracciandosi.*

(e) *a Teop., e a Car.*

(f) *ad Aras.*

(g) *allo stesso.*

(h) *in atto di partire.*

Teo. ¡Basta! No soporto ningún ultraje.

Ara. Recuerda quién soy: actúa sabiamente.

Teo. Llega el Embajador. (a)

Ara. Venga.

Teo. ¿Carete? (b)

Car. ¡Teopompo! (c)

Teo.

a 2. ¡Amigo!... (d)

Car.

Ara. ¿Amigos sois?

Nueva luz me esclarece,

Que al Trono se prepara

No acostumbrada servidumbre.

Teo. Reprime ahora esa alma osada:

Mi fe cada instante me indica

El camino de la virtud. (e)

Car. ¡Qué insulto! ¡qué atrevimiento!

¿Quién de nosotros podría mentir?

¿Traidor de nosotros quién sería? (f)

Teo. Sabrá ella, que se sienta en el trono... (g)

Ara. Sabrá ella castigar el orgullo... (h)

Car. ¡Ah! sea apagado tanto ardor.

(a) *mirando hacia el Escenario.*

(b) *con sorpresa.*

(c) *como arriba.*

(d) *abrazándose.*

(e) *a Teop., y a Car.*

(f) *a Aras.*

(g) *al mismo.*

(h) *en actitud de irse.*

a 3. Mensogner, ben io comprendo
Che nascondi dentro il cor. (a)
Mi spiegate... non intendo
Donde nacque il rio furor. (b) (c)

S C E N A VII .

Teopompo, Carete, poi Siface.

Car. Di quel furor mi spiega...
Teo. Amico nol curar. Di regia stirpe
Al Trono ardito aspira;
E quanto gli si oppon, lo move all'ira.
Car. Ma come te ritrovo?...
Teo. Lo saprai
Ma pria al dover s'addeppia.
Ministro io d'Artemisia:
Tu Perso Ambasciator: dobbiamo
entrambi
Tratar le altrui, non le private cosa.
Esponi dunque ommai
Quel, che la Persia alla tua fe depose.
(d)
Car. Del ribelle Artabano il fiero
orgoglio
Ben sai, che il Perso Re a fiaccar
s'accinse
Con quanto d'armi, e di Guerrieri il
Regno
Generoso prestò.

(a) *come sopra.*

(b) *Teo., ed Ara: l'uno contro dell'altro.*

(c) *a Teop. e ad Aras.*

(d) *Aras. parte.*

a 3. Embustero, bien comprendo
Qué escondes en el corazón. (a)
Me explicáis... no comprendo
Dónde nace el malvado furor.(b)(c)

E S C E N A VII .

Teopompo, Carete, después Siface.

Car. Ese furor me explica...
Teo. Amigo no te esfuerces. De regia
estirpe
Al Trono osado aspira;
Y cuantos se le oponen, le mueve a la ira.
Car. ¿Pero cómo te vuelvo a encontrar?...
Teo. Lo sabrás
Pero antes el deber se cumpla.
Ministro soy de Artemisia:
Tú Embajador Persa: debemos entre
ambos
Tratar lo ajeno, no lo privado.
Expón así pues ahora
Lo que Persia en tu fe deposita. (d)
Car. Del rebelde Artabano el fiero
orgullo
Bien sabes, que el Rey Persa a atacar se
dispuso
Con cuanto de armas y de Guerreros el
Reino
Generoso concedió.

(a) *como arriba.*

(b) *Teo., y Ara: el uno contra el otro.*

(c) *a Teop. y a Aras.*

(d) *Aras. se marcha.*

Teo. Sì mi rammento
 Quell'ostinata pugna
 La vendetta; il livor, ch'errando a gara
 In sul terren di caldo sangue tinto,
 Lasciò confuso il vincitor: il vinto.

Car. Ma in quel dì appunto... Oh Dei!
 Artaserese...

Teo. Perì?

Car. Nò, ma smarrito
 La Persia il piange; e spoglio
 Del Re si vede il soglio. A trar contezza
 Il Consiglio Real, Ambasciatori
 Ovunque in via, carchi di gemme, e
 d'oro
 Con, armi, e con guerrieri.
 Se in servitù di popoli stranieri,
 Miseri ci langue; i doni
 Riscattarlo potranno:
 S'è del nemico in preda
 Si cozzerà coll'armi in fin che il ceda.
 Di Caria la Region gran parte ho scorsa:
 Or d'Artemisia al core io vengo solo,
 A congiunger col suo, di Persia il duolo.

Teo. Oh! fortunato amico: e quanto
 mai
 Opportuno giungesti
 Duopo appunto ho di te.

Car. Ma non poss'io
 Sul Lido rimaner, dove non trovi
 Dalla Persia l'amor:

Teo. Non è lontano
 Artaserse da noi.

Car. Come!... Che dici?

Teo. Sí me acuerdo
 Aquella obstinada lucha
 La venganza; el rencor, que tornando en
 contienda
 Sobre el terreno teñido de sangre caliente,
 Dejó confuso al vencedor: al vencido.

Car. Pero en ese día precisamente...
 ¡Oh Dioses! Artajerjes...

Teo. ¿Pereció?

Car. No, pero perdido
 Persia lo llora; y despojado
 Del Rey se ve el trono. A traer noticias
 El Consejo Real, Embajadores
 Por doquier envía, llenos de gemas, y de oro
 Con armas y con guerreros.
 Si en servidumbre de pueblo extranjero,
 Mísero languidece, los presentes
 Rescatarlo podrán;
 Si está del enemigo preso
 Se topará con las armas hasta que ceda.
 De Caria la Región gran parte tengo vista:
 Ahora de Artemisia al corazón vengo solo,
 A unir con el suyo, de Persia el duelo.

Teo. ¡Oh! afortunado amigo: y cuánto
 más
 Oportuno llegaste
 Cuando apunte tengo para ti

Car. Pero no puedo yo
 Sobre esta costa quedarme, donde no
 encuentra Persia el amor.

Teo. No está lejos
 Artajerjes de nosotros.

Car. ¡Cómo!... ¿Qué dices?

Sif. (Il nome mio s'arrischia
Teopompo a pronunziar!) (a)
Teo. Sentimi, amico,
Del tuo Signor se vuoi
Rendere i dì felice, ora tu puoi.
Sif. (Egli ha seco un Persian!) (b)
Car. Se il voglio! Oh Dio! (c)
Dovessi il sangue mio
Tutto versar.
Sif. (Quegli è Carete!) (d)
Car. Ah! meno
Crudel meco tu sia.
Togli quest'alma mia dal crudo affanno
Rallegra questo core:
Al mio Signor mi guida. (e)
Teo. Più assai di quel che credi
Delicato è l'impegno.
Car. Quanto grande di più; di me più
degno.
Ah! della Persia intera
Rasiuga il pianto. Al Trono
Si renda il suo Signor.
Sif. (Io più non reggo.) (f)
Car. Non indugiar mi dona

(a) *siedono.*
(b) *in disparte.*
(c) *Car., e Teop. si alzano.*
(d) *in disparte e tosto si ritira.*
(e) *con impasienza in atto di partire.*
(f) *in disparte smanioso s'avvanza, e si ritira.*

Sif. (¡Mi nombre se aventura
Teopompo a pronunciar!) (a)
Teo. Escúchame, amigo,
De tu Señor si quieres
devolver los días felices, ahora tú puedes.
Sif. (¡Él tiene consigo un Persa!) (b)
Car. ¡Si lo quiero! ¡Oh Dios! (c)
Debiera la sangre mía
Toda verter.
Sif. (¡Aquél es Carete!) (d)
Car. ¡Ah! menos
Cruel conmigo sé.
Libera esta alma mía de la cruda
angustia
Alegra este corazón:
A mi Señor guíame. (e)
Teo. Mucho más de aquél de lo que
crees
Delicado es el compromiso.
Car. Cuán grande de más; de mí más
digno.
¡Ah! de toda Persia
Seca el llanto. Al Trono
Se devuelva su Señor.
Sif. (Yo ya no reino.) (f)
Car. No retrases en darme

(a) *ellos se sientan.*
(b) *aparte.*
(c) *Car., y Teop. se levantan.*
(d) *aparte y rápido se retira.*
(e) *con impaciencia en actitud de irse.*
(f) *aparte furioso avanza y se retira.*

Quel ch'io già trassi adulto
 A dominare il fren dell'armi Perse.
Sif. Ah! Carete non più: ecco
 Artaserse (a)
Car. Mio Re!... (b)
Sif. Sorgi: (c) m'abbraccia, amico.
Teo. (Oh! come
 Sento per tenerezza umido il ciglio!)
Car. Tu qui, Signor?...
Teo. Periglio
 È il trattenersi più: in altro instante
 Tutto saprà. (d)
Car. Se all'opra
 Credi possan giovar i pochi fidi...
Teo. Questi, chi son?
Car. I Satrapi del Regno.
Teo. Sapràn tacer?
Car. Dò la mia fede un pegno.
Teo. Vengano pur.
Car. Ad introdurli io volo. (e)
Teo. Consolati Signor: sereno il Cielo
 Porge al nostro sperar dolce conforto:
 Di tua felicità vicino è il Porto.

- (a) *si da a conoscere.*
 (b) *s'inginocchia.*
 (c) *solleva Car. e lo abbraccia.*
 (d) *si frapone.*
 (e) *parte.*

Aquél que yo ya traje adulto
 A dominar el freno de las armas Persas.
Sif. ¡Ah! Carete ya no más: aquí
 tienes a Artajerjes (a)
Car. ¡Mi Rey!... (b)
Sif. Levanta: (c) abrázame, amigo.
Teo. (¡Oh! ¡Cómo Siento por ternura
 humedecidos los ojos!)
Car. ¿Tú aquí, Señor?...
Teo. Peligro
 Es el entretenerse más: en otro instante
 Todo sabrás. (d)
Car. Si a la obra
 Crees que pueden ayudar los pocos fieles...
Teo. ¿Ésos, quiénes son?
Car. Los Sátrapas del Reino.
Teo. ¿Sabrán callar?
Car. Doy mi fe como garantía.
Teo. Que vengan igualmente.
Car. Presentároslos yo deseo. (e)
Teo. Consuélate Señor: sereno el Cielo
 Concede a nuestro esperar dulce alivio:
 De tu felicidad cerca está el Puerto.

- (a) *se da a conocer.*
 (b) *se arrodilla.*
 (c) *levanta a Car. y lo abraza.*
 (d) *se entromete.*
 (e) *se marcha.*

SCENA VIII.

Corebo, con Satrapi Persiani, e detti.

Car. Ravvisate o compagni. (a) Alfin
d'innante
Siete di Persia al Padre, ed al Regnante.
(b)

Coro.

Rinasce la gioja
Cessata la pena...

Teo. Amico stuol, il lieto grido
affrena. (c)

Coro.

Della Persia a te regnante
Noi giuriamo amore. E fè.

Sif. Vi sarò sempre costante.
Così Padre, como Re,
Ah! cari figli miei; (d)

(a) *accenna Sif. ai Satrapi.*

(b) *I Satrapi s'inclinano, e cantano il seguente Coro.*

(c) *I Satrapi s'inginocchiino inanzi a Sif., e can[t]ano sotto voce il seguente Coro.*

(d) *fa alzar i Strapi, ed egli fa l'atto d'abbr[a]ciarli.*

ESCENA VIII.

Corebo, con los Sátrapas Persas y los susodichos.

Car. Reconoced oh compañeros. (a)
Al fin delante
Estáis de Persia el Padre, y el Reinante.
(b)

Coro.

Renace la alegría
Cesada la pena...

Teo. Amigo grupo, el jocoso grido
refrena. (c)

Coro.

De Persia a ti reinante
Nosotros juramos amor. Y fe.

Sif. Os seré siempre constante.
Como Padre así como Rey,
¡Ah! queridos hijos míos; (d)

(a) *señala Sif. a los Sátrapas.*

(b) *Los Sátrapas se inclinan y cantan el siguiente Coro.*

(c) *Los sátrapas se arrodillan ante Sif. y cantan en voz baja el siguiente Coro.*

(d) *hace levantar a los Sátrapas y él hace el acto de abrazarlos.*

Al sen vi stringo ancor: a voi ritorno
Ma noi dobbiamo un così faust giorno
A questo dolce amico, (a)
Ch'esule mi raccolse:
Che in vita mi serbò: che seco... oh Dio!
Che posso dir? Se già col pianto mio
Vi dice il cor... Sì questo cor, che in
dono
Riconosce da lui: da voi quel trono.
Se per voi teneri oggetti
Torno a premer regio soglio
Di quest'alma ai dolci affetti
Regnerete voi per me.
Qual sarà se non è questo
Bel piacer per un regnante
Ah! mi stringe in un istante
Al suo seno amore, e fè. (b)

(a) *accenna Teop.*

(b) *parte, e seco i Strapi.*

Al seno os estrecho: a vosotros vuelvo
Pero debemos tal fausto día
A este dulce amigo, (a)
Que exiliado me recogió:
Que en vida me sirvió: que consigo...
¡oh Dios!
¿Qué puedo decir? Si ya con mi llanto
Os dice el corazón... Sí, este corazón,
que en presente
Reconoce de él: de vosotros aquel
trono.
Si por vosotros tiernos objetos
Vuelvo a obtener regio trono
De esta alma a dulces afectos
Reinaréis vosotros por mí.
Aquél será si no es esto
Hermoso placer para un gobernante
¡Ah! Me estrecha en un instante
A su seno amor, y fe. (b)

(a) *señala a Teop.*

(b) *se va, y con él los Sátrapas.*

SCENA IX.

Teopomo, e Carete.

Teo. Carete andiam. (a)

Car. Mi addita

Ciò che farsi convien.

Teo. Seguimi Amico.

In più remota parte

Saprai da me; com'io

La difficil impresa

Abbia in mia mente ardita

In secundar la dei. Del Prence amanto

Meco render potrai ridente il Fatto.

La speme m'accende:

Mi rende

Più ardito

M'è grato l'invito

Di gloria, e d'onor.

Non venga l'impresa

Dal Cielo contesa;

Se calma

Quell'alma,

Ci reca, e favor. (b)

ESCENA IX.

Teopomo, y Carete.

Teo. Carete vamos. (a)

Car. Indícame

Lo que hacerse conviene.

Teo. Sígueme Amigo.

En más remota parte

Sabrás de mí; como yo

La difícil empresa

Tenga en mi mente intrépida

En secundarla. Del Príncipe amante

Conmigo restituir podrás alegre el

Hecho.

La esperanza me enciende:

Me vuelve

Más osado

Me agrada la invitación

De gloria, y de honor.

No venga la empresa

Del Cielo contienda;

Si calma

Aquella alma,

Nos conduce y favorece. (b)

(a) *fa per partire.*

(b) *partono.*

(a) *hace por irse.*

(b) *se marchan.*

SCENA X.

Vasta, e magnifica Sala, ove si ricevono gl'Ambasciatori. Trono da un lato. In faccia Sedile per l'Ambasciatore.

Ada, e poi Siface.

Ada. E sarà ver quanto mi disse Araspe?

Dunque la mia Germana,
Artemisia rival! Oh! me infelice
Spenta ha così la sua giurata fede?
Mi rapisce l'Amante.

Sif. Ada... (a)

Ada. Siface... (b)

Dimmi

Artemisia dov'è?

Ada. (Che chiede! Oh Dei!)

Tanto ardente perchè cerchi di lei?

Sif. Al suo core alleviar voglio la pena.

Ada. Solo a quel d'Artemisia?

Sif. Al tu non meno.

Ada. Parla: (c)

Sif. Svanito è ogni timor Amico
È lo Stranier che giunse.

Ada. Altro a dir non ti resta?

(a) *venendo frettoloso.*

(b) *le va incontro con sorpresa.*

(c) *con trasporto.*

ESCENA X.

Vasta y magnífica Sala, donde se recibe a los Embajadores. Trono de un lado. En frente, sillas para los Embajadores.

Ada, y después Siface.

Ada. ¿Y será cierto cuanto me dice Araspe?

¡Así que mi Hermana,
Artemisia rival! ¡Oh! infeliz de mí
¿Apagada tiene así su jurada fe?
Me reclama el Amante.

Sif. Ada... (a)

Ada. Siface... (b)

Dime

¿Artemisia dónde está?

Ada. (¡Qué pide! ¡Oh Dioses!)

¿Tan ferviente por qué la buscas?

Sif. A su corazón quiero aliviar la pena.

Ada. ¿Sólo al de Artemisia?

Sif. Al tuyo no menos.

Ada. Habla: (c)

Sif. Desvanecido está el temor Amigo
Es el Extranjero el que llega.

Ada. ¿Otra cosa que decir no te queda?

(a) *viniendo apresurado.*

(b) *va a su encuentro con sorpresa.*

(c) *con arrebató.*

Sif. E ciò non preme?
Ada. (Ah! m'ingannò la speme.)
Sif. Alla Regina adunque... (a)
Ada. Ella è nel Tempio
 L'Ara funebre ad inondar di pianto
 A trangugiare pronta il cener freddo
 Dell'estinto Consorte.
Sif. Ah! tale Oh Dei!
 Sì costante in amor Donna si trova!
Ada. (L'istante è questo omai,
 facciamo la prova.)
 Ben d'Artemisia al par, Ada si vanta
 Di costanza in amore.
Sif. Più non posso indugiar. Ada
 perdono (b)
Ada. T'arresta; in quelle soglie
 A qualunque Stranier d'entrar si vieta
 (c)
Sif. Ah! tu che il puoi... Deh! Vanne:
 Dille, che ad essa favellar degg'io:
Ada. Appagato sarai, (Speranze
 addio!) (d)

SCENA XI.

Siface solo.

Che vogliondir intendo
 Quegli ingegnosi accenti:
 Ma prevenuto il core
 Non volgersi potrà, ad altro amore.

- (a) *fa per incaminarsi verso il Tempio.*
 (b) *fa per incaminarsi verso il Tempio.*
 (c) *con impetu.*
 (d) *parte.*

Sif. ¿Esto no es lo que apremia?
Ada. (¡Ah! me engañó la esperanza.)
Sif. A la Reina entonces... (a)
Ada. Ella está en el Templo
 El Altar fúnebre a inundar de llanto
 A ingerir lista está las frías cenizas
 Del difunto Consorte.
Sif. ¡Ah! ¡Oh Dioses!
 ¡Tal constante Señora en amor se
 encuentra!
Ada. (El instante es éste ahora,
 hagamos la prueba.)
 Bien de Artemisia a la par, Ada se jacta
 De constancia en amor.
Sif. Más no puedo detenerme. Ada
 perdona (b)
Ada. Detente; en esos umbrales
 A cualquier Extranjero de entrar se priva (c)
Sif. ¡Ah! Tú que puedes... ¡Eh! Ve:
 Dile, que a aquélla hablar debo:
Ada. Satisfecho serás, (¡Esperanza
 adiós!) (d)

ESCENA XI.

Siface solo.

Lo que quiero decir pretendo
 Esas ingeniosas atenciones:
 Pero precavido el corazón
 No volverse podrá, a otro amor.

- (a) *hace por encaminarse al Templo.*
 (b) *hace por encaminarse al Templo.*
 (c) *con ímpetu.*
 (d) *se marcha.*

S C E N A XII .

Artemisia preceduta da Guardie, da Grandi, seguita dalle Dame, da Corebo, e dai Sacerdoti.

Art. Siface a me che rechi?
Posso sperar, o paventar degg'io?
Sif. Vano è il timor. Quando tu chiudi in petto
Un dolce core; e di virtude amico,
Qual esser può mortale a te nemico.
Art. (Oh! dolce favellar.) Ebben l'Araldo
S'introduca, e s'ascolti. (a)
Sif. Faccian gli Dei pietosi
Che a tuoi desir conformi
Sien le proposte delle Perse Genti. (b)
Art. Forse il saran, Siface: ma sorprende:
Veder quanta il tuo cor parte ne prende (c)
Sif. M'infiamma la tua gloria:
La tua felicità sospiro, e bramo. (d)
(Ne dirò mai, bella Regina io t'amo!)
Art. Oh! conjugale amor, veglia alla pace
Di questo cor: tremar mi fa Siface. (e)

(a) parte un Grande, che poi ritorna.

(b) con tenerezza.

(c) con sorpresa.

(d) con maggior trasporto.

(e) s'ode la Sinfonia, che precede l'Ambasciato[r]e. Artemisia va in trono.

E S C E N A XII .

Artemisia precedida de Guardias, de Grandes, seguita de las Damas, de Corebo y de los Sacerdotes.

Art. ¿Siface a mí qué traes?
¿Puedo esperar, o temer debo?
Sif. Vano es el temor. Cuando tú encierras en el pecho
Un dulce corazón; y de la virtud amigo,
Qué puede ser a ti enemigo mortal.
Art. (¡Oh! dulce hablar.) Y bien el Heraldo
Se introduzca y se escuche. (a)
Sif. Hagan los Dioses piadosos
Que a tu deseo conformes
Sean las propuestas de la Gente Persa.(b)
Art. Quizás lo sean, Siface: pero sorprende:
Ver cuánta parte tu corazón toma de ello (c)
Sif. Me aviva tu gloria:
Tu felicidad suspiro, y deseo. (d)
(No diré nunca, ¡bella Reina yo te amo!)
Art. ¡Oh! conyugal amor, vela por la paz
De este corazón: temblar me hace Siface. (e)

(a) se va un Grande, que después vuelve.

(b) con ternura.

(c) con sorpresa.

(d) con mayor arrebató.

(e) se oye la Sinfonía que precede al Embajador. Artemisia va al trono.

S C E N A XIII .

*Araspe seguito da alcune Guardie.
Servi Persiani, che sopra gran Bacili
portano i doni. Carete, e seco
Teopompo.*

*Al suono di maestosa Sinfonia questi si
avanzano, e prendono loco.*

Car. Artemisia a tuoi pie... (a)
Art. Siedi, ed esponi. (b)
Car. Reso pietoso il Cielo a caldi Voti
Della Persia fedel, ne ha ridonato
Il Regie, il Difensor il Padre amato.
Ei della Caria Amico, e de' tuoi pregi
Amirator Regina
A nodi d'amistà stringere brama
Que' soavi d'amor. Uno divenga
Di Persia, e Caria il Trono
A terror de' nemici, e de' Vassalli
A ferma sicurtà.
Queste trapunte in or gemmate Vesti
Queste Perle eritree in don t'invia:
Chiede tua destra, ed il tuo cor desia.

(a) *inclinandosi.*

(b) *Siede.*

E S C E N A XIII .

*Araspe seguido de algunos Guardias.
Siervos Persas, que sobre grandes
vasijas llevan regalos. Carete y consigo
Teopompo.*

*Al son de una Sinfonía, éstos avanzan y
toman sitio.*

Car. Artemisia a tus pies... (a)
Art. Siéntate y expón. (b)
Car. Misericordioso se hizo el Cielo a
los cálidos deseos
De la fiel Persia, ha devuelto
Al Rey, Al defensor, al Padre amado.
Él es de Caria Amigo, y de tus ruegos
Admirador, Reina,
A estrechar vínculos de amistad ansía
Suaves de amor. De uno se convierta
De Persia y de Caria el Trono
A terror de los enemigos, y de los Vasallos
A firme seguridad.
Estos respuntes en oro adornan Vestidos
Estas Perlas eritreas como regalo te envía:
Quiere tu mano y tu corazón desea.

(a) *inclinándose.*

(b) *Se sienta.*

Art. M'è caro udir, che ritornato in
Trono
Sia della Persia il Re, e certa sono
Della gioja comun, Grata del par[i]
Sono all'offerta, che m'onora, e duolmi
Che ricusar la deggio.

Sopra del Regal Seggio
Quello solo mi tien costante affetto
Che serbo a miei Vassalli.
Ma per l'estinto Sposo
Un fido amor geloso
Serbar giurai costante; e se al mio giuro
Con orrendo spergiuro
Osassi di mancar: la Sposa ingrata
Fulminare sapria l'ombra sdegnata.

Sif. (Mie perdute speranze!)

Car. E ad un estinto, Tè...

Art. Giurai.

Sif. E vuoi...

Art. Ferma serbare i giuramenti miei.

Car. Pensa, o Artemisia, che il
[r]ifiuto ingiusto

Potrebbe del mio Re destar lo sdegno.
Difficile non è, che amor sprezzato
In odio sia cangiato. Allor vedresti
Tutto inondar di stragi, il vasto Regno
Abattere, atterrar il Sacro Tempio
L'urna stessa spezzar; il cener freddo
Trar di tua mano, e darlo in Preda al
vento.

Art. Di sì ardite minaccie io non
pavento (a)

(a) *discende dal Trono; e Carete si alza.*

Art. Me es querido oír que de vuelta
en el Trono

Está de Persia el Rey, y segura estoy
De la alegría común, Agradecida igualmente
Estoy por la oferta, que me honra, y me duele
Que deba rechazarla.

Sobre el Real Asiento
Lo único que tiene mi constante afecto
Es el que guardo a mis Vasallos.

Pero por el difunto Esposo
Un fiel amor celoso guardar juré
permanente; y si a mi juramento
Con horrendo perjuero

Osara faltar: la Esposa ingrata
Fulminar sabría la sombra desdeñada.

Sif. (¡Mía perdida esperanza!)

Car. Y a un difunto, Te...

Art. Juré.

Sif. Y quieres...

Art. Firme guardar a mi juramento.

Car. Piensa, oh Artemisia, que el
rechazo injusto

Podría de mi Rey despertar el enojo.
Difícil no es que amor despreciado
Por odio sea cambiado. Entonces verías
Todo inundar de estragos, el vasto Reino
Abatir, aterrar el Sacro Templo
La urna misma quebrar; las cenizas frías
Sacar de tu mano, y darlo como presa al
viento.

Art. A tan osadas amenazas yo no
temo (a)

(a) *baja del Trono, y Carete se levanta.*

Sif. Ti calma (a)
Art. Al Trono aspira
 Ambizioso Artaserse? (b) Ebben a questo
 Ascenda la Germana, e la sua mano
 Rende pago il desir del Re Persiano. (c)
Teo. Mente agitata il vero bon non sc[e]rne.
 Meco venga l'Arlado, e tu, Regina,
 Giusta così qual sei,
 Saggia rifletti, e ne consulta i Dei (d)
Art. Ho deciso (e)
Sif. E vorrai?... (f)
Art. A Mausolo serbar intatta fede.
Sif. E d'Artaserse?... (g)
[Art.] Ricusar l'offerta.
[Sif.] Misero Prence ei perderà la pace. (h)
Art. Tanta parte per lui prende Siface! (i)
Ara. Egl'è Persian!... Perdona
 Il franco dir, Siface.
 Sin, che saranno i Persi
 Al tuo fianco, o Regina, invan presumi
 I tuoi giuri serbar: servire ai Numi.

- (a) *ad Artem: con dolcezza.*
 (b) *verso Carete.*
 (c) *verso i Grandi.*
 (d) *parte con Carete, e seguito dai P[er]siani.*
 (e) *dopo qualche pausa.*
 (f) *con trasporto.*
 (g) *con tenerezza.*
 (h) *con tenerezza.*
 (i) *con dignitosa sorpresa.*

Sif. Cálmate (a)
Art. ¿Al Trono aspira
 Ambizioso Artajerjes? (b) Y bien a esto
 Ascienda la Hermana, y su mano
 Rinda pago al deseo del Rey Persa. (c)
Teo. Mente agitada el verdadero bien no discierne.
 Conmigo venga el Heraldo, y tú, Reina,
 Justa como eres,
 Sabia reflexiones, y consultes a los
 Dioses (d)
Art. He decidido (e)
Sif. ¿Y querrás?... (f)
Art. A Mausolo guardar intacta lealtad.
Sif. ¿Y de Artajerjes?... (g)
[Art.] Rechazar la oferta.
[Sif.] Mísero Príncipe, él perderá la paz. (h)
Art. ¡Tanta parte por él toma Siface!
 (i)
Ara. ¡Él es Persa!... Perdona
 El franco decir, Siface.
 Hasta que estén los Persas
 A tu lado, oh Reina, en vano presumes
 Tus juramentos guardar: servir a los Dioses.

- (a) *a Artem: con dulzura.*
 (b) *hacia Carete.*
 (c) *hacia los Grandes.*
 (d) *se va con Carete, y seguido de los Persas.*
 (e) *después de una pausa.*
 (f) *con arrebató.*
 (g) *con ternura.*
 (h) *con ternura.*
 (i) *con digna sorpresa.*

Sif. Che dici?
Ara. Il vero.
Art. Oh Dio!...
Sif. Che ardir:...
Art. Risolvi omai. (a)
Ara. Che fiero caso è il mio.
 Tremante, confusa...
 Risolvo... mi pento...
 Oh! fiero tormento,
 Che laceri il cor!
Sif. Svelarmi... non deggio:
 Soffrire... che pena!
 Qual aspra catena
 E quella d'Amor!
Ara. Ardisce... Che smania!
 L'audace... Oh dispetto!
 Le furie hò nel petto,
 D'Averno l'ardor.

a 3.

Gli affanni d'un alma
 Chi mai non comprende,
 Allorchè s'intende
 Che cosa è dolor.
Art. Ad altro Sposo...
Sif. Cedi.
Art. A sommi Numi...
Ara. Credi.
Art. Tacete, omai tacete;
 Non reggo al mio martir.

(a) *ad Artemisia.*

Sif. ¿Qué dices?
Ara. La verdad.
Art. ¡Oh Dios!...
Sif. Qué osadía:...
Art. Decide ahora. (a)
Ara. Que fiero caso es el mío.
 Temblorosa, confusa...
 Decido... me arrepiento...
 ¡Oh! ¡fiero tormento,
 Que desgarrar el corazón!
Sif. Descubrirme... no debo:
 Sufrir... ¡Qué pena!
 ¡Qué agria cadena
 Es la del Amor!
Ara. Se atreve... ¡Qué delirio!
 El audaz... ¡Oh despecho!
 La furia tengo en el pecho,
 De Averno el ardor.

a 3.

Las angustias de un alma
 Que nunca comprende,
 Cuando se entiende
 Qué es el dolor.
Art. A otro Esposo...
Sif. Cede.
Art. A sumos Dioses...
Ara. Cree.
Art. Callad, ahora callad;
 No soporto mi martirio.

(a) *a Artemisia.*

a 3.

Chi mai sà dir se un anima
Possa di più soffrir!

Art. Al Tempio, Al Tempio io vado:
Lungi gli affanni rei.

Ara. Vanne, e consulta i Dei.

Sif. Vanne, ch'io parto...

Art. Nò!

a 3.

Questo è un affanno orribile,
Che il cor assale, e preme.
Son mille affetti insieme;
Qual vincerà non sò.

Fine dall'Atto Primo.

a 3.

¡Quién sabrá decir si un alma
Puede más sufrir!

Art. Al Templo, Al Templo voy:
Lejos de angustias malvadas.

Ara. Ve, y consulta a los Dioses.

Sif. Ve, que yo me voy...

Art. ¡No!

a 3.

Ésta es una angustia horrible,
Que al corazón asalta y oprime.
Son miles de afectos juntos;
Cuál vencerá no lo sé.

Fin del Primer Acto.

ATTO SECONDO.

SCENA PRIMA.

Gabinetto.

Ada, e Corebo.

Ada. Lasciami in pace omai,
L'ingrato favellar udir non voglio.
Cor. Ingrato chiami l'acquistare un
Soglio?
Ada. Il fasto di Regnante.
Non può ad un Core Amante arrear
pace;
Il Trono non desio: bramo Siface.
Cor. Nè sai che la Regina
A Siface, e a Teopompo
Ordinò di partir di questo Regno?
Ada. Chi porse a lei questo Consiglio
indegno?
Parta Siface, o resti,
Io non accetto il Trono:
Mai sarà d'Artaserse la mia mano;
Sappia Artemisia che lo spera invano.
Attenda dall'ombre
L'afflita Germana
Mercede all'insana
Vantata sua fè.
Io serbo nel petto
La fede costante:
La serbo a un Amante,
Che estinto non è. (a)

(a) parte.

SEGUNDO ACTO.

PRIMERA ESCENA.

Tabuco.

Ada, y Corebo.

Ada. Déjame en paz ahora,
El ingrato hablar oír no quiero.
Cor. ¿Ingrato llamas adquirir un
Trono?
Ada. La pompa de un Reinante.
No puede a un Corazón Amante
provocar paz;
El Trono no deseo: ansío a Siface.
Cor. ¿No sabes que la Reina
A Siface, y a Teopompo
Ordenó partir de este Reino?
Ada. ¿Quién le ofreció este Consejo
indigno?
Se vaya Siface, o se quede,
No acepto el Trono:
Nunca será de Artajerjes mi mano;
Sepa Artemisia que lo espera en vano.
Esperar de la sombra
La afligida Hermana
Merced a la insensata
Alabada su fe.
Yo guardo en el pecho
La fe constante:
La guardo a un Amante,
Que difunto no está. (a)

(a) se marcha.

SCENA II.

Teopompo, e Corebo.

Cor. Giunge Teopompo.

Teo. Sarai pago alfine,
E con Araspe i Satrapi del Regno
Appagati vedran suoi Voti appieno.

Cor. Che vuoi tu dir?

Teo. Teopompo
Fra poco partirà da questo lido.

Cor. E dubitar vorrai?...

Teo. Dè rivali nel cor già lessi assai.
Conosco appien, che d'Artemisia mi
seno

Si seminò il sospetto;
Che dubbia v'ha chi vuol sia la mia
fede,
E d'inalzarsi al mio cader si crede.

Cor. Giuro per quant' in Cielo...

Teo. Se in ciò parte non hai, alla
Regina
Porgi miglior consiglio.
Dille ch'io son fedel, che chiaro io
veggio...

Ah nò perdona, Amico,
Dille ch'io parto orora,
E che Teopompo il Regal cenno adora.
A te fido l'afflita regnante:
Tu le togli quel duol, che nasconde:
Le sue pene se l'Eco risponde
Benchè lungi calmare saprò.

ESCENA II.

Teopompo, y Corebo.

Cor. Se une Teopompo.

Teo. Estarás contento al fin,
Y con Araspe los Sátrapas del Reino
Satisfechos verán sus deseos
plenamente.

Cor. ¿Qué quieres decir?

Teo. Teopompo
Dentro de poco se irá de esta costa.

Cor. ¿Y dudar querrías?...

Teo. De rivales en el corazón ya leí
bastante.

Sé perfectamente que de mí en el seno
de Artemisia
Se sembró la sospecha;
Que duda hay sobre cualquiera que sea
mi fe,

Y de alzarse mi caer se cree.

Cor. Juro por cuantos en el Cielo...

Teo. Si en esto culpa no tienes, a la
Reina
Ofrece mejor consejo.

Dile que yo soy fiel, que claro yo veo...

Ah no perdona, Amigo,
Dile que yo me voy ahora,
Y que Teopompo el Real signo adora.

A ti te fío la afligida Reinante:
Líbrale de aquel duelo que esconde:
Sus penas si el Eco responde,
Aunque lejos, calmar sabré.

(Quel, che cauto r avvolgo in pensiero
Non traspiri un Amico fallace.
Giura fede; ma il labbro è mendace,
Nè serbare quel core. la può.) (a)

SCENA III.

Corebo solo.

Diffido di costui, che avvezzo in Corte,
Qual Foglia a lo spirar d'opposti venti,
Quà, e là piegar si vede:
Ch'io mi fidi di lui? Folle è se il crede.
(b)

SCENA IV.

Oscura, e tetra parte del Tempio
illuminata da poche Lampade. Da un
lato sopra Altare picciol Urna d'Oro,
che chiude il Cenere di Mausolo. Sedile
presso l'Altare!

Artemisia, indi Vestali.

Art. Entro quest'anima
Revivi ognor

(a) *parte.*
(b) *parte.*

(Aquél que cauto vaga en pensamiento
No vislumbra un Amigo engañoso.
Jura fe; pero el labio es mendaz,
No guardes aquel corazón. Allí puede.)
(a)

ESCENA III.

Corebo solo.

Desconfío de éste, che acostumbrado a
la Corte,
Cualquier hoja inspira de opuestos vientos,
Aquí y allí someter se ve:
¿Que yo me fío de él? Loco está si él lo
cree. (b)

ESCENA IV.

Oscura y tétrica parte del Templo
iluminada de pocas Lámparas. De un
lado sobre el Altar, pequeña Urna de
Oro, que contiene las Cenizas de
Mausolo. ¡Asiento cerca al Altar!

Artemisia, después las Vestales.

Art. Dentro de esta alma
Revive cada

(a) *se marcha.*
(b) *se marcha.*

Luce adorabile
 Di questo Cor.
 Per te s'accende:
 Da ti dipende
 Il sacro, e fervido
 Costante amor

Sacre Custodi dell'Augusto loco
 Sollecite venite: (a)

Il nappo m'apprestate, e l'urna aprite.
 Sommi Dei, che sarà!... Un non più
 inteso

Orror di vena m' vena
 Mi serpe..., e freda meno
 Mi stringe il cor!... Ombra dile[t]ta e
 cara

La mia rattempra cruda pena amara! (b)
 (c) V'allontanate: che a me sola spetta
 Di quì res[t]ar. (d) Oh! come
 Mi si accresce la smania entro del seno
 Che feci io mai!... Per quale mio delitto
 Vi piace di punirmi?
 Siface m'involò tenero affetto...

(a) verso la Scena. Vengono le Donzelle. Alcune si occupano ad aprir l'Urna, altre a prender il Nappo, e a versare poc'acqua che sta in un vaso. Il tutto trovassi sotto l'altare a vista del Teatro.

(b) una Donzelle presenta sopra Bacile il Nappo, poi ripone il Bacile come l'altra avrà riposto il vaso.

(c) Art. s'avvanza all'Urna, prende una presa di cenere e la pone nel Nappo.

(d) partono le Donzelle.

Luz adorable
 De este Corazón.
 Por ti se enciende:
 De ti depende
 El sagrado y ferviente
 Constante amor

Sagrados Custodios del Augusto lugar
 Solícitos venid: (a)

La copa acercadme, y la urna abrid.
 Sumos Dioses, ¡qué será!... Un ya no
 entendido

Horror de vena, mi vena
 Me serpentea..., ¡y menos fría
 Me aprieta el corazón!... Sombra amada
 y querida

¡Mi cruda pena amarga templa! (b)
 (c) Alejaos: que a mí sola compete
 Desde aquí quedarse. (d) ¡Oh! cómo
 Se me acrecienta el desvarío dentro del seno
 ¡Qué pude hacer!... ¿Por cuál delito mío
 Os place castigarme?
 Siface me robó tierno afecto...

(a) hacia el Escenario. Vienen las Doncellas. Algunas se ocupan de abrir la Urna, otras de coger la Copa y a verter un poco de agua que está en un vaso. Todo se encuentra debajo del altar a vista del Teatro.

(b) una Doncella presenta sobre la Vasija la Copa, después repone la Vasija como la otra habrá repuesto el vaso.

(c) Art. avanza a la Urna, coge un pellizco de cenizas y las pone en la Copa.

(d) se marchan las Doncellas.

Nol niego, è ver: ma fu a partir astretto
Dunque, perchè da così nò martoro
Affannata, ed oppressa?..
Ah! voi che accolgo in seno
Pure ceneri amate:
Pietose a questo cor calma recate. (a)

SCENA V.

Siface, e detta.

Sif. Mia Regina... (b)
Art. Qual voce (c)
Come!... nè sai... (d)
Sif. Non sò temer perigli (e)
Art. Ma il sacrilegio errore?... (f)
Sif. Io nol commisi; mi fu scorta
amore. (g)
Art. Che pretendi?... che chiedi?... (h)

(a) *in atto di bere.*

(b) *poco prima che Art. si ponga il Nappo alla bocca, per una parte nascosta entra Sif. condotto per mano de una Vestale, che la accena Art. e parte.*

(c) *s'arresta dal bere con sorpresa.*

(d) *con tremore, e sorpresa.*

(e) *correndo affannato incontra ad Art.*

(f) *come sopra.*

(g) *con fermezza.*

(h) *con altura.*

No lo niego, es cierto: pero se marchó
obligado
Así que, ¿por qué así no torturo
Angustiada y oprimida?..
¡Ah! vosotras que acojo en el seno
Puras cenizas amadas:
Piadosas a este corazón calma llevad. (a)

SCENA V.

Siface, e detta.

Sif. Mi Reina... (b)
Art. Qué voz (c)
¡Cómo!... no sabes... (d)
Sif. No sé temer peligro (e)
Art. ¿Pero el sacrilegio error?... (f)
Sif. Yo no lo padecí; fue mi escolta
el amor (g)
Art. ¿Qué pretendes?... ¿qué pides?...
(h)

(a) *en actitud de beber.*

(b) *poco antes de que Art. se ponga la copa en la boca, por una parte escondida entra Sif. conducido por mano de una Vestal, que señala a Art. y se va.*

(c) *se para de beber con sorpresa.*

(d) *con temblor y sorpresa.*

(e) *corriendo angustiado contra Art.*

(f) *como arriba.*

(g) *con firmeza.*

(h) *con altura.*

Sif. Uno solo istante
Vederti. (a)
Art. E poi? (b)
Sif. Partire (c)
Art. (Oh Dei!)
Sif. Da te lontano
Il mio pianto versar... correre a morte.
(d)
Art. Deh! taci per pietà (e)
Sif. Sia la tua sorte
Della mia più felice. Io chiedo solo
Che mi concedi...
Art. E che?...
Sif. L'estremo bacio
Su questa man! (f) Regina... io parto...
addio. (g)
Art. Ferma! (h) non partir, idolo mio!
(i)
Sif. Mi brami?
Art. Che pena!
Sif. Mi chiami?
Art. Che affanno!

(a) *con dolcezza.*
(b) *come sopra.*
(c) *come sopra.*
(d) *con la massima tenerezza.*
(e) *col massimo affanno.*
(f) *prende la mano ad Art.*
(g) *le baccia la mano, e fà per partire.*
(h) *cade ad Art. il Nappo.*
(i) *Art. corre verso Sif. che si volge alle ultime sue parole.*

Sif. Un solo instante
Verte. (a)
Art. ¿Y después? (b)
Sif. Partir (c)
Art. (¡Oh Dioses!)
Sif. De ti lejos
Mi llanto derramar... correr a muerte.
(d)
Art. ¡Ay! calla por piedad (e)
Sif. Sea tu suerte
Que la mía más feliz. Yo pido sólo
Que me concedas...
Art. ¿Y qué?...
Sif. ¡El último beso
Sobre esta mano! (f) Reina... me voy...
adiós. (g)
Art. ¡Detente! (h) ¡no te vayas, ídolo
mío! (i)
Sif. ¿Me deseas?
Art. ¡Qué pena!
Sif. ¿Me llamas?
Art. ¡Qué angustia!

(a) *con dulzura.*
(b) *como arriba.*
(c) *como arriba.*
(d) *con la máxima ternura.*
(e) *con la máxima angustia.*
(f) *coge la mano a Art.*
(g) *le besa la mano, y hacer por irse.*
(h) *se cae de Art. la copa.*
(i) *Art. corre hacia Sif. que se vuelve ante sus últimas palabras.*

Sif.
a 2. Un astro tiranno
Art. Non
splende per me
Sol

Sif. Sul labbro adorato
Quel nome sì caro?...

Art. Ah taci, spietato
Che vero non è

a 2.

Qual fulmine orribile
Mi piomba sul core
Funesto è l'amore.

Sif. Se manca
di fè

Art. Se manco

Sif. Se un tenero affetto
Mai colpa diviene
M'uccidi mio bene,
Ch'io viver non sò.

Art. S'è vero che m'ami
Mi lascia allo sposo.
Il dolce riposo
Turbargli non vò.

Sif. Ma dunque?

Art. T'invola.

Sif. Ne posso?

Art. (Che pena!)

a 2.

Quest'anima sola
Sa cosa è tormento
Che fiero momento!
Più pace non hò. (a)

Sif.
a 2. Un astro inhumano
Art. No
resplandece para mí
Sólo

Sif. Sobre el labio adorado
¿Ese nombre tan querido?...

Art. Ah calla, cruel
Que verdadero no es

a 2.

Qué rayo horrible
Me cae sobre el corazón
Funesto es el amor.

Sif. Si carece
de fe

Art. Si carezco

Sif. Si un tierno afecto
Nunca culpa llega a ser
Mátame mi bien,
Que yo vivir no sé.

Art. Si es cierto que me amas
Déjame al esposo.
El dulce reposo
Turbarle no quiero.

Sif. ¿Pero entonces?

Art. Márchate.

Sif. ¿Puedo?

Art. (¡Qué pena!)

a 2.

Esta alma sola
Sabe qué es el tormento
¡Qué fiero momento!
Ya paz no tengo. (a)

(a) *Art.* rimane tramortita sull'urna.

(a) *Art.* permanece desfallecida sobre la
urna.

SCENA VI.

*Araspe, Corebo, e detta, indi Sacerdoti
e Vergini.*

Ara. Opportuno è l'istante
Di richiamar quell'alma
A ragione, e a dover.
Cor. Son teco all'opra
Ara. Ma che vedo?... (a)
Cor. È svenuta?... (b)
Ara. Di pallore mortal la guancia ha
tinta!
Cor. Qual' oggetto d'orror! Il Nappo
a terra!
Aperta l'urna! (c) E non saranno quelle
Le ceneri disperse!
Ara. Oh vista! (d)
Cor. Oh stelle!
Ara. Artemisia (e)
Art. Siface... (f)
Ara. Qual nome sul tuo labbro!...
Cor. Eterni Dei!

(a) vedendo Art. svenuta.
(b) lo stesso.
(c) con sorpresa.
(d) con orrore.
(e) scuotendola.
(f) fuori di se.

ESCENA VI.

*Araspe, Corebo, y la susodicha, después
Sacerdotes y Vírgenes.*

Ara. Oportuno es el momento
De volver a llamar a aquella alma
A la razón y al deber.
Cor. Estoy contigo en la obra
Ara. ¿Pero qué veo?... (a)
Cor. ¿Está desmayada?... (b)
Ara. ¡De palidez mortal la tez tiene
teñida!
Cor. ¡Qué objeto de horror! ¡La Copa
al suelo!
¡Abierta la urna! (c) ¡Y no serán aquellas
Las cenizas dispersas!
Ara. ¡Oh vista! (d)
Cor. ¡Oh astros!
Ara. Artemisia (e)
Art. Siface... (f)
Ara. ¡Qué nombre sobre tu labio!...
Cor. ¡Eternos Dioses!

(a) viendo a Art. desmayada.
(b) lo mismo.
(c) con sorpresa.
(d) con horror.
(e) sacudiéndola.
(f) fuera de sí.

Art. Che ricerchi da me? Dimmi chi sei? (a)

Ara. Non mi ravvisi più? Tanto Siface?...

Art. Infelice partì!

Ara. Ne senti affanno?
Forse?

Cor. Mira (b)

Art. Che orror! Che feci mai? (c)

Ara. Svelami il ver: Siface?...

Art. Poc' anzi io vidi.

Ara. Dove?

Art. Ah! che nel dirlo

Racapriccia il mio cor.

Ara. Più non tacerlo.

Art. In queste Soglie

Cor. Profanato ha il Tempio?

Art. Venne...

Ara. A che mai?...

Art. Sì, venne

A darmi nel partir l'estremo addio.

Ara. E lo compiangi ancor?

Art. (Che stato è il mio!)

Ara. Qual mi serpe nel core

Improvviso timore?

Potria Siface ascoso

Deluder le mie brame?

Più opportuno tornar? Ah! s'impedisca.

(a) *Non ben rinvenuta.*

(b) *Mostrandole la Tazza, e l'Urna aperta.*

(c) *Piena d'orrore, e di spavento.*

Art. ¿Qué buscas de mí? Dime ¿quién eres? (a)

Ara. ¿Ya no me reconoces? ¿Tanto Siface?...

Art. ¡Infeliz partió!

Ara. ¿Sientes angustia?
¿Tal vez?

Cor. Mira (b)

Art. ¡Qué horror! ¿Qué hice? (c)

Ara. Revélame la verdad: ¿Siface?...

Art. Hace un rato vi.

Ara. ¿Dónde?

Art. ¡Ah! que en el decirlo

Se horroriza mi corazón.

Ara. No lo calles más.

Art. En estos umbrales

Cor. ¿Ha profanado el Templo?

Art. Vino...

Ara. ¿A qué pudo?...

Art. Sí, vino

A darme antes de partir el último adiós.

Ara. ¿Y lo compadeces todavía?

Art. (¡Qué estado es el mío!)

Ara. ¿Qué me serpentea en el corazón,

Repentino temor?

¿Podría Siface escondido

Engañar mis deseos?

¿Más oportuno volver? ¡Ah! se impida.

(a) *No bien recobrada.*

(b) *Mostrándole la Taza, y la Urna abierta.*

(c) *Llena de horror y de espanto.*

D'Artemisia nel sen s'accresca ad Arte.
L'orror del tuo delitto.
Vedi qual ti produsse iniquo frutto
Un esecrato amor. Chi potria mai
L'ombra irata calmar? Placare i Numi?
Ah! volate, o Ministri,
Si purifichi il Tempio,
Ch'ardì di profanare uno Straniero.
E tu, Regina, intanto
Bagna quell'Urna di dolente pianto.
Sol dal primo amato oggetto
Puoi la calma al sen sperar.
(Sento un moto nel mio petto,
Che mi torna a lusingar.)

Coro.

Nera face in man d'alletto
Non si vegga ad agitar.

Ara. Del tuo Sposo

Coro.

L'ombra irata

Ara. Placa omai

Coro.

Ti sia pietosa.

Ara. Deh! Ritorna amante sposa

La tua fede a rinnovar.

(Ho perduta ogni speranza

Se in lei vince il nuovo affetto:

Se trionfa la costanza

Ho pur speme di regnar.) (a)

(a) parte e seco Corebo, i Sacerdoti, e le Vestali.

De Artemisia en el seno aumente el ingenio.
El horror de tu delito.
Ves que te produce inicuo fruto
Un execrado amor. ¿Quién podría
La sombra airada calmar? ¿Aplacar a
los Dioses?
¡Ah! apresuraos, oh Ministros,
Así purificar el Templo,
Que osó profanar un Extranjero.
Y tú, Reina, mientras
Lava aquella Urna de doloroso llanto.
Solo del primer amado objeto
Puedes la calma al seno esperar.
(Siento un movimiento en mi pecho,
Que me conduce a ilusionar.)

Coro.

Negra hacha en mano de Alecto
No se vea agitar.

Ara. De tu Esposo

Coro.

La sombra airada

Ara. Aplaca ahora

Coro.

Te sea piadosa.

Ara. ¡Ay! Vuelve amante esposa

Tu fe a renovar.

(Tengo perdida toda esperanza

Si en ella vence el nuevo afecto:

Si triunfa la constancia

Tengo incluso esperanza de reinar.) (a)

(a) parte e seco Corebo, i Sacerdoti, e le Vestali.

SCENA VII.

Artemisia, Ada, indi Corebo.

Art. Ma qual possenti Dei
Qual è il delitto mio!
Se d'un Tiranno amor la colpa è solo
Perchè dunque morir deggio di duolo?
Ada. Germana, mi concedi...
Art. Ada, che vuoi?
Ada. Intesi, che Artaserse...
Art. Otterrà la tua man.
Ada. Io lo ricuso.
Art. La mia pace lo vuol; il ben del
Regno
Ada. Sapilo alfin: la face
In me accese d'amor solo Siface.
Art. (Qual novello martir!)
Cor. Tutta, o Regina,
La Persiana Flotta,
Che discosta lasciò da pria l'Araldo
Entrò nel Porto, e condottier di quella
È lo stesso Artaserse.
Art. Il Re! Che chiede?
Cor. Di teco favellar.
Art. E armato ardisce...
Parta. Non voglio
Cor. In pria
Al periglio rietti.

ESCENA VII.

Artemisia, Ada, después Corebo.

Art. ¡Pero cuál poderosos Dioses,
Cuál es mi delito!
Si de un Tirano amor la culpa es sólo
¿Por qué entonces morir debo de duelo?
Ada. Hermana, me concedes...
Art. Ada, ¿qué quieres?
Ada. Comprendes, que Artajerjes...
Art. Obtendrá tu mano.
Ada. Yo lo rechazo.
Art. Mi paz quiero; el bien del Reino
Ada. Sábelo al fin: la cara
En mi enciende amor solo Siface.
Art. (¡Qué nuevo martirio!)
Cor. Toda, oh Reina,
La Flota Persa,
Que dejó antes el Heraldo
Entró en el Puerto, y conductor de
aquella
Es el mismo Artajerjes.
Art. ¡El Rey! ¿Qué pide?
Cor. Contigo hablar.
Art. Y armado se atreve...
Que se vaya. No quiero
Cor. Primero
Al peligro remite.

Art. Ebben l'ascolterò. Dei Grandi in faccia

A risponder m'accingo.

Se mai superbo minacciasse, allora

Farò che in lui s'ammiri

Quel che a Ciro provar fece Tomiri.

Ada. Ma dimmi: Di Siface...

Art. Sappi, d'Alicarnasso

Egli partì; e la partenza io stessa

Per dovere affretai in questo giorno:

Ne sperar che far debba a noi ritorno

Ada. Barbara, e sarà ver...

Cor. Regina, affretta.

Ada. Il misero partì...

Art. Tel dissi ancora.

Cor. Artaserse t'attende.

Art. Crudeli terminate

Di trafiggermi il seno...

(Artaserse... Siface... L'ombra irata...

I giuri... Il Ciel... Chi mi soccorre, oh

Dio!

Affanno più Crudel non v'è del mio.

Chi mai conosce un anima

Più lacerata, e oppressa:

Non sò trovar ma stessa,

Intendermi non sò.

(Vorrei... Ma oh Dio! Quell'ombra...)

Vengo... Le furie hò in seno.)

Art. Pues bien, le escucharé. De los grandes a la cara

A responder me dispongo.

Si soberbio amenazase, entonces

Haré que en él se admire

Lo que a Ciro probar hizo Tomiris.

Ada. Pero dime: De Siface...

Art. Sabe, de Halicarnaso

Él partió; y la partida yo misma

Por deber apresuré en este día:

No esperes que deba a nosotros volver

Ada. Bárbara, y será cierto...

Cor. Reina, apresúrate.

Ada. El misero partió...

Art. Te lo digo de nuevo.

Cor. Artajerjes te espera.

Art. Crueles terminad

De herirme el seno...

(Artajerjes... Siface... La sombra airada...

Los juramentos... El Cielo... Quién me socorre, ¡oh Dios!

Angustia más cruel no hay que la mía.

Quién puede conocer un alma

Más desgarrada y oprimida:

No sé encontrar sino la mía,

Comprenderme no sé.

(Querría... Pero ¡oh Dios! Esa sombra...)

Vengo... La furia tengo en el seno.)

Deh! Tu mi svena almeno,
S'altro a sperar non hò. (a)

S C E N A VIII .

Atrio della Reggia con Loggia praticabile sostenuta da maestosa Arcata, fuori della quale vista di una parte della Città, e del Porto con Navi Persiane. Una ben architettata Scala, che introduce alla suddetta Loggia, che comunica coi Reali Appartamenti.

Teopompo solo.

S'appressa il grande istante, e d'ogni intorno
Il Popolo s'affolla.
La Reggia tutta si dispone alla pompa.
Artemisia, Artemisia, il fier contrasto
Io del tuo cor prevedo:
Ma felice sarai, lo spero, il credo. (b)

(a) *partono tutti.*

(b) *si ritira al momento che si va ornando la Scena di popolo, e guardie.*

¡Ay! Envenéname al menos,
Si otra cosa esperar no puedo. (a)

E S C E N A VIII .

Atrio del Palacio con Pórtico practicable sostenido de una majestuosa Arcada, fuera del cual se ve una parte de la Ciudad y del Puerto con Naves Persas. Una bien cimentada Escalera que introduce al dicho Pórtico, que comunica con las Estancias Reales.

Teopompo solo.

Se acerca el gran instante y de cada rincón
El Pueblo se agolpa.
El Palacio todo se dispone a la pompa.
Artemisia, Artemisia, el fiero contraste
De tu corazón preveo:
Pero feliz serás, lo espero, lo creo. (b)

(a) *se marchan todos.*

(b) *se retira al momento que se va adornando el Escenario de pueblo y guardias.*

SCENA IX.

*Artemisia, Ada, Araspe, Grandi,
Guardie, e Popolo.*

Coro.

Obblia le tristi immagini,
Vieni alla pompa, al Trono
Forieri gli astri sono
Di tua, felicità.

Art. Non resister più oltre: oggi
dipende
Solo da te, Germana,
La tua, la mia tranquillità. Regina
Della Persia, e di Caria;
D'Artaserse Consorte
Invidia desterà tua fausta sorte.

Ada. L'abbia pure che vuol, io la
disdegno.

Ara. (Per mia maggior sciagura
Anche Artaserse a danno mio congiura.)

Coro di Persiani.

Viva di Persia, il Padre
L'amico, il Duce, il Rè!

Coro di Greci.

Odi dal Mar le Squadre
Far Voti al Perso Rè.

Art. (Che istante! Oh Dei!...) V'è tempo
ancor Germana

Ada. Non lo sperar: la tua lusinga, e
vana.

ESCENA IX.

*Artemisia, Ada, Araspe, Grandes,
Guardias, y Pueblo.*

Coro.

Olvida las tristes imágenes,
Ven a la pompa, al Trono
Presagios los astros son
De tu felicidad.

Art. No te resistas más: hoy depende
Sólo de ti, Hermana,
La tuya, mi tranquilidad. Reina
De Persia y de Caria;
De Artajerjes Consorte
Envidia despertará tu fausta suerte.

Ada. La tenga quien quiera, yo la
desdeño.

Ara. (Para mi mayor desgracia
También Artajerjes ha condenado mi
conjura.)

Coro de Persas.

¡Viva de Persia, el Padre
El amigo, el Duque, el Rey!

Coro de Griegos.

Oíd del Mar las Tropas
Pedid deseos al Rey Persa.

Art. (¡Qué instante! ¡Oh Dioses!...) Hay
tiempo todavía Hermana

Ada. No lo esperes: tu lisonja es vana.

SCENA X.

Nel mentre che si replica il Coro di sopra discendono dalle Navi, Satrapi Persiani, e tutto il seguito d'Artaserse, indi su magnifica Nave si presenta Artaserse accompagnato da Carete, e Teopompo.

Sif. Artemisia, Regina

Ecco il Monarca delle Genti Perse:

Più Siface non son, sono Artaserse, (a)

a 3. (Art., Ada., Ara)

(Qual sorpresa! Quale istante!

Si confonde il mio pensier.)

Sif. Della Persia a te il Regnante

Nò! non chiede il Scetro, il Trono;

Di Siface il core Amante

Offre solo al tuo poter.

Art. (Trema a
a 2. L'alma... oppres io sono

Ara. (Freme o

Nè il timor

Furor sa in me tacer.)

Sif. Ma tu incerta il guardo giri!

Art. (Numi!... Oimè!)

(a) *discende della Nave.*

ESCENA X.

Mientras replica el Coro de arriba, descienden de las Naves Sátrapas Persas y todo el séquito de Artajerjes, desde su magnífica Nave se presenta Artajerjes acompañado de Carete y Teopompo.

Sif. Artemisia, Reina

Aquí el Monarca de la Gente Persa:

Más Siface no soy, soy Artajerjes, (a)

a 3. (Art., Ada., Ara)

(¡Qué sorpresa! ¡Qué instante!

Se confunde mi pensamiento.)

Sif. De Persia a ti el Reinante

¡No! no pide el Cetro, el Trono;

De Siface el corazón Amante

Ofrece sólo a tu poder.

Art. (Tiembla a
a 2. El alma... oprimid estoy

Ara. (Se estremece o

Tampoco el temor

Furia en mí sabe callar.)

Sif. ¡Pero tú dudosa la mirada giras!

Art. (¡Dioses!... ¡Ay de mí!)

(a) *desciende de la Nave.*

Sif. Perchè sospiri?
Art. Dir vorrei... ma dirti... Oh Dio!
Sif. Deh! Mi svela, Idol mio,
Il destin per me qual è.
Art. Provo in sen... Nò, non è amore!
Dolce affetto... Ah! non parte.
Ara. (Più la smania avvampa il core!)
Sif. Tu li sdegni? Oh Ciel! Perchè?
a 6. (Art., Ara., Ada., Teo. Car., Sif.)
Quando mai potrà quell'anima
Per me accendersi d'Amor.
Scorre il gelo entro quest'/quell' anima?
Che comprende cosa è amor.
Sif. Ah! di palido terrore
Si ricopre il bel sembiante. (a)
Coro. Moti son, che il primo amore
Va nel seno a ridestar. (b)
Sif. Ma non regge un core amante
A sì barbaro penar. (c)
Ada. Se ricusa la Germana... (d)
Art. Taci... (e) Sappi... (f)
Ara. L'ombra freme (g)
Sif. I tuoi voti, o dolce speme

- (a) a suoi.
- (b) a Sif.
- (c) a suoi.
- (d) a Siface.
- (e) ad Ada.
- (f) a Siface.
- (g) ad Art.

Sif. ¿Por qué suspiras?
Art. Decir querría... pero decirte...
¿Oh Dios!
Sif. ¡Ay! Revélame, Ídolo mío,
El destino para mí cuál es.
Art. Pruebo en el seno... ¡No, no es amor!
Dulce afecto... ¡Ah! no te vayas.
Ara. (¡Ya la locura enciende el corazón!)
Sif. ¿Tú lo desdeñas? ¡Oh Cielo!
¿Por qué?
a 6. (Art., Ara., Ada., Teo. Car., Sif.)
Cuándo podrá aquella alma
Por mí encenderse de Amor.
¿Recorre el hielo esta/esa alma?
Que comprende qué es amor.
Sif. ¡Ah! de pálido terror
Se recubre el bello semblante. (a)
Coro. Impulsos son, que el primer amor
Va en el seno a despertar. (b)
Sif. Pero no soporta un corazón amante
Tan bárbaro penar. (c)
Ada. Se rehúsa la Hermana... (d)
Art. Calla... (e) Sabe... (f)
Ara. La sombra se estremece (g)
Sif. Tus promesas, oh dulce esperanza

- (a) a los suyos.
- (b) a Sif.
- (c) a los suyos.
- (d) a Siface.
- (e) a Ada.
- (f) a Siface.
- (g) a Art.

Sapran l'ombra alfin placar (a)

a 2. (Teo., Car.)

Non tardar, che puoi tu sola

L'ombra amata consultar. (b)

Art. Vado sì... (c) M'attendi (d) Oh
Dio!

Sif. Vanne pur, bell'Idol mio,
La mia gioja ad impetrar.

Coro.

Scenderà d'Imene il Dio

L'alme vostre ad annodar.

Sabrán la sombra al fin aplacar (a)

a 2. (Teo., Car.)

No tardes, que puedes tú sola

La sombra amada consultar. (b)

Art. Voy sí... (c) Espérame (d) ¡Oh
Dios!

Sif. Ve con todo, bello ídolo mío,
Mi alegría a implorar.

Coro.

Descenderá Himeneo el Dios

Vuestra alma a anudar.

Fine dell'Atto Secondo.

Fin del Segundo Acto.

(a) *alla stessa.*

(b) *alla stessa.*

(c) *a Teo. e Carete.*

(d) *a Siface.*

(a) *a la misma.*

(b) *a la misma.*

(c) *a Teo. y Carete.*

(d) *a Siface.*

ATTO TERZO.

SCENA PRIMA.

Gabinetto.

Teopompo, Carete da parti opposte.

Teo. Impaziente appunto

Di te cercavo, o amico. Alfin il Cielo
Con non usato mai strano prodigio
All'opra nostra arrise.

Car. E come mai?

Teo. Stava Artemisia fra dolenti lai
Prostesa all'Urna del Consorte estinto,
Quando su quella d'improvviso apparve
Ardente fiamma.

Car. E allora?

Teo. Della Regina in sen nacque una
gioja,
A cui cesse l'affanno il primo loco.

Car. Dunque risolse alfin?

Teo. Quel divin foco
Rischiarò la sua mente:
Il proposto Imeneo crede voluto
Dall'ombra del Monarca;
Nè ricusarlo ardisce, anzi l'affretta.

Car. E sarà ver?

Teo. A Sacerdoti or spetta
L'Ara sacra apprestar: ma la desia
Inalzata colà dove s'ammira
Di sua pietade il monu[m]ento illustre.

TERCER ACTO.

PRIMERA ESCENA.

Tabuco.

Teopompo, Carete de partes opuestas.

Teo. Impaciente precisamente

A ti te buscaba, oh amigo. Al fin el Cielo
Con nunca utilizado extraño prodigio
A la obra nuestra favoreció.

Car. ¿Y cómo puede ser?

Teo. Estaba Artemisia entre dolorosos
lamentos
Postrada a la Urna del difunto Consorte,
Cuando sobre aquélla de improvviso
apareció ardiente llama.

Car. ¿Y entonces?

Teo. De la Reina en el seno nació una
alegría,

A la que cedió la angustia en primer lugar.

Car. ¿Así que resolvió al fin?

Teo. Aquel divino foco

Aclaró su mente:

El proposto Himeneo cree querido
Por la sombra del Monarca;
Ni rechazarlo se atreve, más bien lo
apresura.

Car. ¿Será cierto?

Teo. A los Sacerdotes ahora espera
El Altar sagrado preparar: pero lo desea
Alzado allá donde se admira
Por su piedad el monumento ilustre.

Car. E ad un Sepolcro innanzi
Le nozze celebrar?

Teo. Lascia, o Carete,
L'ultimo sfogo al suo dolente affetto.
Ad Artaserse vola:
Dille quanto intendesti, e lo consola.
Frà la sommosa Plebe io vado intanto
Il tumulto a sedar, che Araspe arditò
Mosse per sol desio
D'assidersi sul Trono.

Car. Ma la Regina omai
Dispose la sua mano.

Teo. Non dubitarne: ei si lusinga
invano.

SCENA II.

Ben Architettata volta sostenuta da
Grandi Colonne, che forma il vestibolo
del Tempio; Nel mezzo del Teatro
maestoso Mausoleo.

*Coro di Sacerdoti, che apprestano l'Ara
dinanzi del Mausoleo, Siface, indi
Corebo, poi Araspe.*

Sif. Del mio destino incerto
Pace trovar non sò. Un cor amante
Da speme combattuto, e da timore
Vive in sen degli affanni, e del dolore,
Che vedo? I Sacerdoti
Alzano un'Ara alla gran Tomba
accanto!
Ministri degli Mani, ed a quel Nume

Car. ¿Y enfrente de un Sepulcro
Las bodas celebrar?

Teo. Deja, oh Carete,
El último desahogo al su doliente afecto.
A Artajerjes ve rápidamente:
Dile cuanto comprendiste, y confórtalo.
Entre la insurrecta Plebe voy yo mientras
El tumulto a apaciguar, que Araspe osado
Mueve por el único deseo
De sentarse en el Trono.

Car. Pero la Reina ahora
Dispone de su mano.

Teo. No lo dudes: él se ilusiona en
vano.

ESCENA II.

Bien diseñada bóveda sostenida de
grandes columnas, que forma el
vestíbulo del Templo; en el medio del
Teatro el majestuoso Mausoleo.

*Coro de Sacerdotes, que preparan el
Altar delante del Mausoleo, Siface,
después Corebo, más tarde Araspe.*

Sif. De mi destino incierto
Paz encontrar no sé. Un corazón amante
De esperanza contenido, y de temor
Vive en el seno de las angustias y del
dolor,
¿Qué veo? ¡Los Sacerdotes
Alzan un Altar al lado de la gran tumba!
Ministros de los Manes, ¿y a qué Dios

Inalzate quell'Ara? (a)

C.Co. Ad Imeneo.

Sif. Ma chi ne diede il cenno?

C.Co. La Regina.

Sif. Che mai!...

Voglio seco parlar (b)

Car. T'arresta (c)

Sif. Come?

Quando vietato mai s'intese a Regi

Il limitar che ne conduce ai Dei?

Ara. Caria Persia non è: qui Rè non sei.

Sif. Del temerario orgoglio

Sì la cagion comprendo:

Aspiri audace al Soglio:

Vedi un rivale in me.

Ara. Mira per te, che squallida

L'ombra minaccia, e freme:

Per te quell'alma geme:

Il reo di noi qual e?

a 2. m'
Ah che assale un gelido
 l'

Insolito terrore:

 mi
Voce piomba al core
 li

Della tradita fè.

(a) verso i Sacerdoti.

(b) s'incammina all'ingresso del Tempio.

(c) sulla porta del Tempio.

Alzáis aquel Altar? (a)

C.Co. A Himeneo.

Sif. ¿Pero quién dio la orden?

C.Co. La Reina.

Sif. ¡Qué!...

Quiero con ella hablar (b)

Car. Detente (c)

Sif. ¿Cómo?

¿Desde cuándo prohibido se oyó a los Reyes

El limitar que lleva a los Dioses?

Ara. Caria, Persia no es: aquí Rey no eres.

Sif. Del temerario orgullo

La causa comprendo:

Aspiras audaz al Trono:

Ves un rival en mí.

Ara. Mira por ti, que escuálida

La sombra amenaza y ruge:

Por ti esa alma gime:

¿El malvado de nosotros quién es?

a 2. me
Ah que asalta un gélido
 le

Insólito terror:

 me
Voz cae al corazón
 le

De la traicionada fe.

(a) hacia los Sacerdotes.

(b) se encamina a la entrada del Templo.

(c) sobre la puerta del Templo.

Ara. E ben il reo son io?
Sif. (L'accusa intendo... Oh Dio!)
Ara. Dimmi ch'io son l'audace.
Sif. (Cara rimanti in pace,
 Ch'io lungi volgo il piè.)
a 2. mi
 Pena crudel lacerata
 lo
 M'
 opprime il rio spavento
 L'
 tormento
 Nò che maggior
 contento
 Di questo mio non v'è.

SCENA III.

*Araspe, poi Grandi Greci, Guardie,
 Popolo, indi Ada con Dame. Nel fine
 Corebo.*

Ara. Venga pure Artemisia all'Ara
 innanzi.
 Io qui non temo; D'Artaserse al core
 Già reso è Imene oggetto di terrore.
 Ma s'avanzano i Grandi, ed omai tutte
 D'Alicarnasso le festose Genti
 Vengono impazienti
 Per assiter devote al Nuzial rito.
 Dissimular convien: non si travegga
 L'ardente gioja, che m'innonda il seno,

Ara. ¿Y bien el malvado soy yo?
Sif. (La acusación oigo... ¡Oh Dios!)
Ara. Dime que yo soy el audaz.
Sif. (Querida quédate en paz
 Que yo lejos dirijo el pie.)
a 2. me
 Pena cruel desgarra
 lo
 Me
 opprime el malvado pavor
 Le
 tormento
 No que mayor
 contento
 De esto mío no existe.

ESCENA III.

*Araspe, después Grandes Griegos,
 Guardias, Pueblo, luego Ada con
 Damas. En el final Corebo.*

Ara. Venga con todo Artemisia
 delante del Altar
 Yo aquí no temo; De Artajerjes al
 corazón
 Ya está rendido Himeneo objeto de terror.
 Pero avanzan los Grandes, y ahora todos,
 De Halicarnaso las festivas Gentes
 Vienen impacientes
 Para asistir devotas al rito nupcial.
 Disimular conviene: no se entrevea
 La ardiente alegría que me inunda el seno,

L'opra mia non si scorga, e la sua mano
Ricusì a piè dell'ara il Re Persiano.

Ara. Ada tu quì?

Ada. L'impose la Regina

Ara. Vederti non credea. Ma come un
core

D'amore acceso per Sovran Monarca
Potrà in pace vederlo ad altra in
braccio?

Ada. Di Suddito il dover, Araspe il sai
È l'ubbidir. Allor che il regio cenno
La Legge impon, deve nel nostro petto
Tacer la brama, e umil servir l'affetto.

Cor. La Regina s'appressa.

Io tremo, e gelo

Deh placatevi omai, Numi del Cielo!

SCENA IV.

*Artemisia preceduta da Sacerdoti, e da
Vergini, e Detti. (a)*

Art. Se da te vien
L'ardor ch'ho in sen,
Io l'alimento.
Ma se distruggere
Deve il tuo amor:
Il nuovo ardor
Da me sia spento.

(a) *Artemisia in abito bianco guernito di
Pampini, e gran velo che le cade in
dietro, e del quale si co[-]prirà a suo
tempo.*

La obra mía no se descubra, y su mano
Rechace a pie del altar el Rey Persa.

Ara. ¿Ada tú aquí?

Ada. Lo impone la Reina

Ara. Verte no creía. ¿Pero cómo un
corazón

De amor encendido por el Soberano
Monarca

Podrá en paz verlo del brazo de otra?

Ada. De súbdito el deber, Araspe lo sabes,
Es el obedecer. Cuando el regio gesto
La Ley impone, debe en nuestro pecho
Callar el deseo y humilde servir el afecto.

Cor. La Reina se acerca.

Yo tiemblo y me hielo

¡Ay apaciguaos ahora, Dioses del Cielo!

ESCENA IV.

*Artemisia precedida de Sacerdotes, y de
Vírgenes, y susodichos. (a)*

Art. Si de ti viene
El ardor que tengo en el seno,
Yo lo alimento.
Pero si destruir
Debe tu amor:
El nuevo ardor
De mí sea extinguido.

(a) *Artemisia en vestido blanco
adornado de pámpanos, y gran velo que
le cae por la espalda y con el que se
cubrirá a su debido tiempo.*

Coro di Sacerdoti.

La fase tremula
L'orror fugò

Per Lei cessò
Il fier tormento.

Art. Se da te vien
Et ec.

Coro di Sacerdoti.

Quel raggio pronubo
Spiegò il voler:

Segnò il sentier
Del tuo contento.

Art. Se da te vien
Et ec.

Tutto appress[t]ato è omai, solo
Artaserse

Non m'è dato veder! Perchè sì tardo?...
L'ardente brama?...

Ara. A lui voglio lo sguardo.

SCENA ULTIMA.

*Siface, Teopompo, Carete, seguito di
Persiani, e detti.*

Sif. Crudi amici, perchè quà mi
traete? (a)

Possenti Dei! Son quelle

(a) a Teop., e Car.

Coro de Sacerdotes.

La fase trémula
El horror ahuyentó

Para Ella cesó
El fiero tormento.

Art. Si de ti viene
Etc.

Coro de Sacerdotes.

Ese rayo padrino
Desató el querer:

Señaló el sendero
De tu contento.

Art. Si de ti viene
Etc.

Todo preparado está ahora, ¡sólo
Artajerjes

No me es permitido ver! ¿Por qué así
tarda?...

¿La ardiente ansia?...

Ara. De él quiero su mirar.

ÚLTIMA ESCENA.

*Siface, Teopompo, Carete, seguido de
Persas, y susodichos.*

Sif. Cruels amigos, ¿por qué aquí
me traéis? (a)

¡Poderosos Dioses! ¿Son aquéllos

(a) a Teop., y Car.

Artemisia le spoglie?... E questa è
l'Ara?... (a)

Scelti pampini mesti

A ornar nunziali vesti? In questo
loco?...

Art. Non [-]stupir, Signor. Applaude
il Cielo

Al Talamo novello.

Ma non degg'io del tutto

Depor le insegne, ed obbliar...

Sif. Ah tutto

Bella Regina, mi dimostra appieno

Il contrasto crudel, che provi in seno

Ed io dunque dovrei?...

Art. T'inganni.

Sif. Certo

Artemisia, ne son.

Art. Credi.

Sif. Ma amore

Il Pronubo non è.

Art. Dunque...

Sif. Degg'io

Tutto sacrificar.

Teo. Vano è il timore.

Artemisia poc' anzi

Ha consultata l'ombra:

Ogni timor disgombra.

Sif. Ed è pur ver?

Art. Non dubitar che tua

D'essere m'è concesso. (b)

(a) vedendo Art. in abito di sacrificio, ed accennando l'Ara.

(b) due Vestali coprono il volto ad Artem. col velo.

Artemisia los restos?... ¿Y éste es el
Altar?... (a) ¿Eliges pámpanos tristes

Para adornar vestidos nupciales? ¿En
este lugar?...

Art. No te asombres, Señor. Aplaude
el Cielo

Al Tálamo nuevo.

Pero no debo del todo

Deponer las señales y olvidar...

Sif. Ah todo Bella Reina, me
demuestra plenamente

El contraste cruel que experimentas en
el seno

¿Y yo por tanto debería?...

Art. Te engañas.

Sif. Cierto

Artemisia, lo estoy.

Art. Cree.

Sif. Pero amor

El Padrino no está.

Art. Así que...

Sif. Debo

Todo sacrificar.

Teo. Vano es el temor.

Artemisia poco antes

Ha consultado la sombra:

Todo temor despeja.

Sif. ¿Y es eso cierto?

Art. No dudes que tuya

De ser me ha sido concedido. (b)

(a) viendo Art. en traje de sacrificio, y señalando el Altar.

(b) dos Vestales cubren el rostro a Artem. con el velo.

Sif. E il cor mi doni, o cara?
Art. Artaserse...
Sif. Non più si vadi all'Ara.
Art. Ah! che vacila il piede.
Sudo... gelo ad un punto...
Chi mi sà dir qual fia.
Cari amici di voi l'ambascia mia?
Tutti tacete! oh dei!
Corebo, col tuo zelo
Tu mi soccorri al men!
Cor. Ciò spetta al Cielo.

Coro.

(Quel venerando aspetto
Che tinto è di pallore:
Qual presagisce orrore
Come tremar ci fa?)

Art. Fredda mano mi stringe...
Ed una smania tal... un tale affanno
Mi crucia... mi dispera...
Io più regger non sò! Sarebbe questo
Fiero assalto mortal? (a) Sarebbe... Oh
Dio!
Sdegnato contro me lo sposo mio?
Meglio ti spiega alfin ombra diletta. (b)
Deggio, pace sperar?... Temer vendetta?
Ahi! Che s'addoppia il duolo...

(a) *le Vestali levano il velo ad Art.*

(b) *volta verso la Tomba.*

Sif. ¿Y el corazón me das, oh
querida?

Art. Artajerjes...

Sif. Ya no más vayas al Altar.

Art. ¡Ah! que vacila el pie.

Sudo... me hieló a un punto...

Quién me sabe decir qué es.

¿Queridos amigos, vosotros mi embajada?

¡Todos calláis! ¡oh dioses!

Corebo, con tu diligencia

¡Tú me socorres al menos!

Cor. Eso concierne al Cielo.

Coro.

(Ese venerable semblante
Que teñido está de palidez:
que presagia horror
¿Cómo nos hace temblar?)

Art. Fría mano me aprieta...
Y un desvarío tal... una angustia tal
Me atormenta... me desespera...
¡Yo ya reinar no sé! ¿Podría ser esto
Fiero asalto mortal? (a) Podría estar...
¡Oh Dios!
¿Enojado conmigo mi esposo?
Mejor te explicas sombra amada. (b)
¿Debo paz esperar?... ¿Temer venganza?
¡Ay! Que se duplica el dolor...

(a) *las Vestales levantan el velo a Art.*

(b) *vuelta hacia la Tomba.*

Dimmi... Deh! Dimmi solo (a)
D'Artaserse mi vuoi?
A lui stendo la man?... Vò all'Ara
seco?...
O serbo giuri miei?... Rimango teco?...

(b)
a 6. Qual improvviso fulmine! (c)
Visibil ombra apparve? (d)

Coro.

Non, fur sognate larve,
Ma l'ombra fu del Re! (e)
Oh Cielo! cadde estinta
E l'[u]ccisore ha in te. (f)

a 4. (Ada., Cor., Teo., Car.)

Appresso a morte è spinta:
Tolto il respir non è
Sif. Apri le belle luci
Vendica i torti tuoi:
Svenami; e vivi poi

Dime... ¡Ay! Dime sólo (a)
¿De Artajerjes me quieres?
¿A él tiendo la mano?... ¿Voy al Altar
con él?...
¿O guardo mis juramentos?...
¿Permanezco tuya?... (b)

a 6. ¡Qué improvviso rayo! (c)
¿Visible sombra apareció? (d)

Coro.

No fueron soñados espectros,
¡Sino la sombra fue del Rey! (e)
¡Oh Cielo! cae muerta
Y el asesino tiene en ti. (f)

a 4. (Ada., Cor., Teo., Car.)

Junto a la muerte es empujada:
Quitado el aliento no está
Sif. Abre los bellos ojos
Venga tus agravios:
Degüéllame y vive después

(a) di nuovo volta a la Tomba.

(b) a quest'ultima parola si oscura la
Scena: al chiarore d'un lampo dalla Tomba
appare l'ombra di Mausolo, che fà l'atto
d'abbracciare Art., e tosto sparisce. S'ode
scoppio di fulmine, e tramortira cade Art. a
terra.

(c) con spavento.

(d) come sopra guardando verso la Tomba.

(e) le Vergini sollevano Art. e la sostengono
colle loro braccia.

(f) a Siface.

(a) de nuevo vuelta a la Tomba.

(b) a esta última palabra se oscurece el
Escenario: al resplandor de una lámpara,
de la Tumba aparece la sombra de
Mausolo, que hace el gesto de abrazar a
Art., y pronto desaparece. Se oye un
estallido de rayo y cae desfallecida Art. a
tierra.

(c) con espanto.

(d) como arriba mirando hacia la Tomba.

(e) las Vírgenes levantan a Art. y la
sostienen con sus brazos.

(f) a Siface.

Alla tua prima fè. (a)
Art. Lo sposo... a se... mi... chiama:
 Lo vedi... a ... me... d'innante.
 Ah!... più... che amato amante;
 Vivi felice... Re.
Sif. Ah! ch'io ti perdo...
Art. Io vado...
Sif. Varcherò teco il Guado!
 Vi... vi... fe... li... ce..., o Re! (b)
a 6. Già scese al fido Talamo
 Nè più fra no[i] non v'è.

Tutti.

Nò più fra noi non è. (c)

Fine del Dramma .

(a) *inginocchiato innanzi ad Art. tenendola per la mano.*
 (b) *more, e Siface si alza con disperazione.*
 (c) *Siface si getta a piedi dell'estinta. Ada abbraccia la Germana, e tutto gli altri ornano il luttuoso quadro.*

Tu primera fe. (a)
Art. El esposo... a él... me... llama:
 Lo ves... de ... mí... delante.
 ¡Ah!... más... que amado amante;
 Vive feliz... Rey.
Sif. ¡Ah! que te pierdo...
Art. Yo voy...
Sif. ¡Cruzaré contigo el Vado!
Art. Vi... ve... fe... liz..., ¡oh Rey! (b)
a 6. Ya bajó al fiel Tálamo
 Ya no más entre nosotros está.

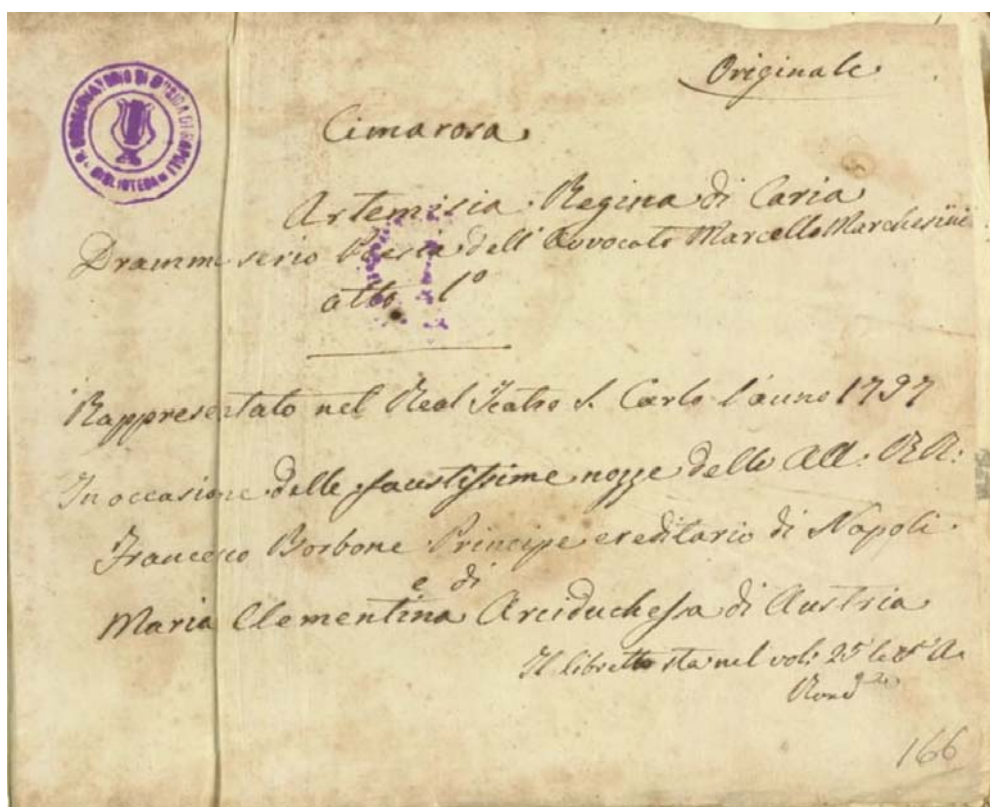
Todos.

No más entre nosotros está. (c)

Fin del Drama .

(a) *arrodillado delante de Art. sosteniéndola por la mano.*
 (b) *muere, y Siface se levanta con desesperación.*
 (c) *Siface se tira a los pies de la difunta. Ada abraza a la Hermana, y todos los demás adornan el lúgubre cuadro.*

PARTITURA DE ARTEMISIA REGINA DI CARIA (1797)²²⁶



The image shows a page of a handwritten musical score for "Artemisia, atto 1°". The score is written for various instruments: Trombe in Sol, Corni in Sol, Oboe, Clarinetti, Violini, Viola, Fagotti, and Basso. The tempo is marked "Allegro con spirito" and "f. sempre". A purple circular stamp of the "BIBLIOTECA DI MUSICA DI NAPOLI" is visible in the center. The score is written in cursive and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. A handwritten note on the right side reads: "E' vorrebbe la partitura pagine col solo non sono originali, sono per la stampa". The number "2" is written at the bottom center.

²²⁶ "Artemisia Regina di Caria (Cimarosa, Domenico)", en IMSLP, consultado el 7 de septiembre de 2020, en [https://imslp.org/wiki/Artemisia_regina_di_Caria_\(Cimarosa%2C_Domenico\)](https://imslp.org/wiki/Artemisia_regina_di_Caria_(Cimarosa%2C_Domenico)).

PARTITURA DE ARTEMISIA (1801)²²⁷



²²⁷ "Artemisia (Cimarosa, Domenico)", en IMSLP, consultado el 7 de septiembre de 2020, en [https://imslp.org/wiki/Artemisia_\(Cimarosa%2C_Domenico\)](https://imslp.org/wiki/Artemisia_(Cimarosa%2C_Domenico)).